

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 2
ISSUE 93. VOLUME 2



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 2. – 382 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'янчука); **Волошин С.М.** – кандидат педагогічних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Гриценко Г.З.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Галів М.Д.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **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); **Тельвак В.П.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Устименко-Косоріч О.А.** – кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор (Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка); **Футала В.П.** – доктор історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Чик Д.Ч.** – доктор філологічних наук, доцент (Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка); **Янишин Б.М.** – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник (Інститут історії України НАН України); **Яремчук В.П.** – доктор історичних наук, професор (Національний університет «Острозька академія»).

Збірник індексується в міжнародній базі даних **Index Copernicus International**.

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

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

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

*Реєстрація суб'єкта 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 2. – 382 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.

ІСТОРІЯ

УДК 94:355.483(477.7)”1919/1920”

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

Володимир ОЛЕШКЕВИЧ,

orcid.org/0009-0000-9760-0608

аспірант кафедри історії України

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) *oleshkevych.volodymyr@chnu.edu.ua*

ВІЙСЬКОВО-ПОЛІТИЧНА СИТУАЦІЯ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ ТА ПОРАЗКА ПОВСТАНСЬКОЇ АРМІЇ Н. МАХНА У 1919–1920 РОКАХ

Стаття присвячена комплексному дослідженню завершального етапу діяльності Революційної повстанської армії України (махновців) у складних умовах військово-політичної ситуації Південної України наприкінці 1919 – на початку 1920 рр. У центрі уваги – динаміка змін у становищі повстанського руху, який упродовж попередніх років відігравав помітну роль у регіональному балансі сил, але в цей період вступив у фазу стрімкої деградації. Розкрито ключові фактори, що впливали на ослаблення махновських формувань: багатовекторну боротьбу проти Добровольчої армії та більшовиків, виснаження людських і матеріальних ресурсів, кризу командування та розгортання епідемії тифу, яка паралізувала значну частину бойового складу.

У статті проаналізовано внутрішні суперечності в середовищі повстанського руху, серед яких – падіння дисципліни, зростання випадків самочинних дій окремих загонів, конфлікти між польовими командирами та центральним керівництвом. Висвітлено, як ці процеси збігалися з поступовою втратою соціальної підтримки, оскільки місцеве населення дедалі більше втомлювалося від тривалих бойових дій, мобілізації і контрибуцій. Особлива увага приділена змінам у стратегії махновського командування, яке, намагаючись зберегти боєздатність армії, змушене було відступати до більш мобільних, але менш ефективних партизанських форм дій.

Метою дослідження є встановлення комплексу зовнішніх і внутрішніх чинників, що привели до фактичного краху РПАУ, а також уточнення ролі махновського руху в ширшому контексті громадянської війни на Півдні України. Проведений аналіз свідчить, що саме поєднання тривалого тиску з боку противників, виснаження людського потенціалу, прорахунків у тактичному й стратегічному плануванні та деградації внутрішньої організації зумовило стрімке падіння бойової спроможності махновських формувань.

У статті доведено, що боротьба Добровольчої армії проти махновців серйозно послабила її наступальні можливості, створивши сприятливі умови для більшовицького наступу на початку 1920 р. Водночас остаточна дезинтеграція махновського руху унеможливила його відновлення у попередніх масштабах, що визначило нову конфігурацію сил у регіоні та завершило один із найяскравіших епізодів селянського повстанства в Україні.

Ключові слова: Українська революція 1917–1921, Нестор Махно, Антон Денікін, більшовики.

Volodymyr OLESHKEVYCH,

orcid.org/0009-0000-9760-0608

PhD student at the Department of History of Ukraine

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

(Chernivtsi, Ukraine) *oleshkevych.volodymyr@chnu.edu.ua*

MILITARY AND POLITICAL SITUATION IN SOUTHERN UKRAINE AND THE DEFEAT OF N. MAKHNO'S INSURGENT ARMY IN 1919–1920

The article offers a comprehensive examination of the final stage of activity of the Revolutionary Insurgent Army of Ukraine (RIAU, the Makhnovists) within the complex military-political situation in Southern Ukraine in late 1919 and early 1920. The study focuses on the dynamics of change within the insurgent movement, which had previously played a significant role in the regional balance of power but entered a phase of rapid decline during this period. The analysis highlights key factors that contributed to the weakening of the Makhnovist formations: multi-front fighting against both the White Volunteer Army and the Bolsheviks, the exhaustion of human and material resources, crisis within the command structure, and the devastating impact of a typhus epidemic that incapacitated large segments of the insurgent forces.

The article investigates internal contradictions within the insurgent movement, including deteriorating discipline, the growth of uncontrolled actions by individual detachments, and conflicts between field commanders and the central leadership. It also examines the gradual loss of social support, as the local population grew increasingly fatigued by prolonged warfare, forced mobilizations, and requisitions. Special attention is paid to shifts in Makhnovist strategy, as the leadership, attempting to preserve combat capability, was forced to transition to more mobile yet less effective guerrilla tactics.

The aim of the study is to identify the combination of external and internal factors that led to the practical collapse of the RIAU and to clarify the place of the Makhnovist movement within the broader context of the Civil War in Southern Ukraine. The analysis demonstrates that the intersection of sustained pressure from opposing forces, the exhaustion of manpower, tactical and strategic miscalculations, and the erosion of internal organizational cohesion collectively resulted in a sharp decline in the combat effectiveness of the insurgent army.

The article argues that the Volunteer Army's struggle against the Makhnovists significantly depleted its resources and hampered its offensive capabilities, thereby facilitating the rapid advance of Bolshevik forces in early 1920. At the same time, the final disintegration of the insurgent movement made its revival on a previous scale impossible, reshaping the regional configuration of power and bringing an end to one of the most notable peasant insurgent phenomena in Ukraine.

Key words: Ukrainian Revolution of 1917–1921, Nestor Makhno, Anton Denikin, Bolsheviks.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибокого та неупередженого аналізу військово-політичної ситуації на Півдні України на переламному етапі (1919–1920 рр.), коли зіткнення інтересів білогвардійських, більшовицьких і повстанських сил мало вирішальне значення для всього ходу Української революції. Дослідження поразки армії Нестора Махна та її тактичних помилок дозволяє не лише уточнити стратегічні наслідки повстанського руху, але й виявити історичні уроки про обмеженість військових засобів в умовах багатofронтової війни без стійкої внутрішньої та соціальної підтримки. Таким чином, дана публікація сприяє заповненню історіографічних прогалин щодо ролі нерегулярних формувань у державотворчих процесах та актуалізує досвід українського військового протистояння у революційний період.

Методологія дослідження. Методологічна основа дослідження базується на загальнонаукових принципах та спеціальних історичних методах, які забезпечують всебічний, об'єктивний та системний аналіз обраної проблематики.

Аналіз досліджень. Варто зазначити, що сформована нами проблематика знайшла часткове висвітлення у працях таких знаних фахівців з історії Української революції 1917–1921 рр., як М. Ковальчук (Кольчук, 2006; Ковальчук, 2010), Ю. Котляр (Котляр, 1999), Ю. Митрофаненко (Митрофаненко, 2016) та інші. Водночас у їх наукових напрацюваннях ця тематика не була повністю розкрита.

Тому **метою** нашої наукової публікації є характеристика військово-політичної ситуації на Півдні України і причини поразки повстанського руху наприкінці 1919–1920 рр.

Виклад основного матеріалу. Після того як наприкінці вересня 1919 р. загони Н. Махна прорвали білогвардійський фронт на південній Київщині, повстанським силам вдалося провести результативний рейд у напрямку Катеринославщини. Упродовж кількох тижнів вони опанували значні території Південної України, взявши під контроль Олександрівськ, Маріуполь, Бердянськ

і Мелітополь. Повстанці навіть створили загрозу ставці генерала А. Денікіна, що розташовувалася у Таганрозі. Для придушення руху Махна білогвардійське командування змушене було перекидати сюди значні військові сили.

Попри це, головні підрозділи повстанської армії уникнули остаточного розгрому: вони прорвалися на правобережжя Дніпра і зміцнили свої позиції у Катеринославі. Щоб остаточно ліквідувати махновський виступ, у ставці ЗСПР ухвалили рішення направити на Катеринославщину додаткові сили. Добровольча армія була пов'язана боями з більшовиками на головному, московському напрямку, проте саме в цей період армія Новоросійської області ЗСПР завершувала розгром українських підрозділів на Поділлі. Виснажена численними боями армія УНР рухалася на захід, а командування Галицької армії навіть заявило про готовність перейти на сторону білогвардійців (Ковальчук, 2010: 25–26).

Слід наголосити, що на початку листопада 1919 р., виконуючи вказівку А. Денікіна, командувач військ Новоросійської області генерал Н. Шиллінг віддав наказ перекинути необхідне підкріплення. Згідно з даними білогвардійської розвідки, армія Махна на першу половину листопада 1919 р. налічувала близько 12 тис. піхоти, 4 тис. кінноти, мала 25–30 гармат і приблизно 250 кулеметів. Масштаб розгортання повстання викликав занепокоєння навіть у зарубіжних союзників білого руху. У відповідь на запит британського військового міністра В. Черчилля А. Денікин повідомив британського представника при ставці ЗСПР генерала Хольмана, що проти повстанців спрямовано 5 тис. бійців, знятих з фронту, і ще стільки ж виділено з тилкових резервів. За планом, після придушення махновського виступу війська генерала Я. Слащова повинні були підсилити Добровольчу армію на головному напрямку.

Генералові Я. Слащову було підпорядковано зведений полк з рештків катеринославської бригади державної варті, загін генерала А. Корвін-Круковського та війська групи генерала О. Реві-

шина. Крім цього, 11 листопада командувач військ Київської області ЗСПР генерал А. Драгомиров наказав тимчасово передати під командування Слащова всі білогвардійські частини, що дислокувалися на південний схід від лінії Черкаси–Вознесенськ. На час проведення операцій проти повстанців військова й цивільна влада на території між Дніпром, Бугом і залізницею Черкаси–Вознесенськ також концентрувалася у руках генерала Слащова (Котляр, 1999: 100).

Попри численні наполягання зі ставки ЗСПР, Слащов відмовлявся починати наступ на махновців, доки повністю не завершить зосередження своїх військ у визначеному регіоні. Поряд із загрозою махновського руху на Катеринославщині, білогвардійську адміністрацію серйозно непокоїло поширення повстанства у східних районах Херсонщини. Райони поблизу Херсона та Миколаєва, де виникли так звані Висунська та Баштанська «повстанські республіки», фактично вийшли з-під контролю білих. Наприкінці жовтня 1919 р. підпільні більшовицькі організації Херсона й Миколаєва встановили зв'язок із цими «республіками», прагнучи стимулювати їх до активних бойових дій. Для організації повстання у Херсоні більшовики створили підпільний військово-революційний комітет.

Проте, так і не дочекавшись обіцяного робітничого виступу, увечері 28 жовтня повстанці повернулися до Баштанки ні з чим. У той самий день кінні загони висунців зайняли станцію Снігурівка, 29 жовтня підійшли до околиць Херсона, а в ніч на 30 жовтня здобули місцевий залізничний вокзал. Херсонська залога білогвардійців складалася лише з 600 бійців комендантської команди і вже готувалася залишити місто. Радість більшовиків затьмарив несподіваний крок повстанців: як згадував один із членів херсонського більшовицького ревкому, висунські повстанці виступили проти звільнення комуністів із в'язниці після відходу білих (Ковальчук, 2006: 137).

Утім, суперечки між союзниками виявилися передчасними – події розвивалися за звичним сценарієм: повстанці зайняли передмістя й очікували на робітничий виступ, якого так і не відбулося. Державна варта заарештувала кількох членів військово-революційного комітету, що фактично паралізувало всю підготовку повстання. Невдовзі до Херсона підійшли кілька британських міноносців, які відкрили вогонь по позиціях повстанців і змусили їх зняти облогу. У результаті Херсон і Миколаїв залишилися у руках білогвардійців.

Не плануючи починати операцію проти основних сил Махна до кінця листопада, генерал

Я. Слащов прагнув використати час для ліквідації повстанських осередків на Херсонщині та ізоляції Катеринославського району від повстанських центрів у Північній Таврії. Одночасно групі генерала О. Ревішина наказано не допустити об'єднання махновських сил із повстанськими загонами, що рухалися до Катеринославщини з Полтавщини. Оскільки повстанці діяли розрізнено, Слащов вважав, що зможе виконати поставлені завдання.

Як уже згадувалося, для боротьби з «повстанськими республіками» на Херсонщині виділили козаку бригаду генерала Н. Складярова. Миколаївську залогоу посилили Слов'янським стрілецьким полком, внаслідок чого станом на 2 листопада її чисельність зросла до 2112 багнетів. 6 листопада білогвардійці за підтримки загонів місцевої хліборобської самооборони розпочали наступ на Баштанку. «Республіка» протрималася кілька днів, але 9 листопада її керівники змушені були звернутися по допомогу до сусідньої Висунської «республіки». 12 листопада висунський загін прибув до Баштанки та взяв участь у бою з білими, однак швидко повернувся, щойно дізнавшись про наближення до Висунська козачої кінноти. У результаті запеклих боїв 12–14 листопада білогвардійці захопили Баштанку. Частина повстанців відступила до Висунська (Ковальчук, 2006: 147).

Невдовзі 42-й Донський козацький та 8-й Лубенський гусарський полки, що входили до бригади генерала Н. Складярова, розгорнули наступ на «Висунську республіку». 19–20 листопада білогвардійська кіннота завдала їй вирішальної поразки. В ніч на 21 листопада висунські повстанці на чолі зі своїм керівником Ф. Юхименком залишили село та відійшли на північ. Рештки баштанських загонів під проводом П. Тура знайшли прихисток у єврейській колонії Ефінгар біля Баштанки.

Незважаючи на стрімке наближення воєнно-політичної катастрофи, Н. Махно не змінив свого вкрай негативного ставлення до повстанських формувань, що діяли на теренах Катеринославщини під прапором УНР. Навіть за наявності спільного супротивника командири уенерівських загонів нерідко зверталися до махновського керівництва з проханнями надати їм зброю чи спорядження. Однак майже завжди отримували лише демонстративну ворожість і категоричну відмову. Як свідчив В. Білаш, реакція Н. Махна на такі звернення була однозначною: «УНР – наш класовий ворог. Жодної рушниці я не дозволю віддати з армії для цього імперіалістичного васала».

На початку грудня 1919 р. війська генерала Я. Слащова завершили концентрацію сил у районі

П'ятихатки–Знам'янка та, не виходячи з ешелонів, почали висуватися до Катеринослава. У передових лавах рухалися два бронепотяги і охоронні підрозділи 13-ї дивізії. Для прикриття правого крила білогвардійців 133-й Сімферопольський полк зі складу 34-ї дивізії був спрямований у бік Долинської–Кривого Рогу. На підступах до Кривого Рогу цей полк втягнувся у запеклі зіткнення з повстанськими загонами, що контролювали район. Тим часом 134-й Феодосійський полк отримав наказ наступати на Саксагань, забезпечуючи рух головних сил Слащова в напрямку Верхівцевого–Верхньодніпровська. Паралельно група військ генерала О. Ревішина утримувала переправи через Дніпро та готувалася завдати удару по махновцях зі сходу. До завершення оточення повстанців мала приєднатися й козака бригада генерала Н. Склярова, яка висувалася з Херсонського повіту до станції Апостолове (Ковальчук, 2010: 29).

Подолавши опір уенерівських загонів М. Мелашка і Т. Гладченка, 3 грудня 13-та білогвардійська дивізія зайняла ст. Верхівцеве, а 5 грудня – Верхньодніпровськ. Для забезпечення наступу на Катеринослав Я. Слащов стягнув до району Верхівцевого 133-й Сімферопольський і 134-й Феодосійський полки. Тим часом махновське командування посилено готувало оборону міста, концентруючи тут повстанські частини зі всієї округи. Формально чисельність сил, зосереджених у Катеринославському районі, давала підстави розраховувати на можливість успішного спротиву. Так, станом на 1 грудня 1919 р. у складі 1-го Донецького корпусу перебувало понад 4,5 тис. бійців. Однак боєздатність цих підрозділів була значно підірвана. На моральний і фізичний стан повстанців згубно впливали масове мародерство, брак теплої одягу та стрімке поширення епідемії тифу.

На світанку 8 грудня білогвардійські частини розпочали загальний наступ на Катеринослав. Основні сили корпусу генерала Я. Слащова наступали вздовж правого берега Дніпра, тоді як зведено-стрілецький полк атакував повстанців через Дніпровський міст зі сходу. Під тиском противника махновські з'єднання почали хаотично відступати на Томаківку, залишаючи напризволяще навіть хворих та поранених. Очевидець згадував про трагічну картину: «З жахом дивилося населення, як виповзали з будинків напівконаючі тифозні махновці і намагалися залізти на тачанки, що йшли з міста під шрапнеллю та кулеметами Добровольчої армії. Селяни скидали хворих з возів, нахльостуючи коней. Тифозні повзли шляхами, ледве пересуваючи ноги» (Котляр, 1999: 110).

Попри це, Нестор Махно не планував відступати з Катеринослава без спроби контрудару. На ранок 9 грудня, коли білогвардійці готувалися до відзначення Георгіївського свята, 1-й Донецький повстанський корпус атакував зведено-стрілецький полк у районі Карнаухівських хуторів. Застані зненацька, білі почали відходити в напрямку вокзалу та залізничного мосту. Одночасно повстанці сильними силами вдарили по бригаді 13-ї дивізії на околицях міста. Загрозу цілковитого оточення вдалося відвернути лише після прибуття Я. Слащова, який, маючи при собі лише кінний конвой, одразу кинув його в бій.

Генерал викликав підкріплення з центру міста, а бригаді 34-ї дивізії (135-му Керч-Єнікальському та 136-му Таганрозькому полкам) наказав наступати з району Гарячкова на Краснопілля для охоплення противника з флангу. Слащов особисто вступив у стримування повстанців біля залізничного мосту, тоді як інші частини 13-ї дивізії поступово витіснили махновців з передмістя. Тим часом у фланг ударної групи повстанців вийшли частини генерала Г. Андгуладзе. Водночас підрозділи 34-ї дивізії, викликані зі станції Верхівцеве, атакували повстанців поблизу Краснопілля. У лавах махновців почалася паніка, і вони почали відступати в напрямку с. Селецького. До вечора бій завершився; білі, захопивши близько 2 тис. полонених, майже не переслідували противника. Однак Махно не визнав поразки і пізно ввечері 9 грудня знову кинув свої сили на штурм Катеринослава. Через виснаження особового складу наступ швидко захлинувся (Ковальчук, 2006: 189–190).

Після оволодіння містом Я. Слащов вирішив «продовжувати порушене атакою зосередження і відкидати Махна на південь, тримаючи напоготові бронепотяги й ешелони для пішого десанту». Упродовж 10 грудня білі відбивали нечисленні атаки повстанців. 13-та дивізія залишалася в Катеринославі, 2-га Донська зведена бригада і бригада 34-ї дивізії зайняли Краснопілля, ще одна бригада 34-ї дивізії зосередилася в Сухачівці. Козака бригада Склярова утримувала ст. Апостолове.

Ранком 11 грудня білогвардійці після відбиття чергової атаки перейшли в наступ та стрімким боєм відкинули повстанців за річку Мокра Сура. Махновці намагалися вирватися на захід, але їхні спроби блокувала донська кіннота. За твердженням Я. Слащова, під час бою білі захопили артилерію, обози та близько 3 тис. полонених.

Після поразки махновські сили відступили до району Солоненьке–Новоолександрівка–Кічкас–Нікополь. За оцінкою Я. Слащова, чисельність армії Махна після катеринославського розгрому

не перевищувала 4–5 тис. бійців. Її боєздатність стрімко падала через великі втрати, деморалізацію та зростання епідемії тифу. Командир 1-ї повстанської кінної дивізії зазначав, що його бійці «перебувають у розкиданих почуттях, без визначених цілей, швендяючи по селах Херсонщини та Катеринославщини» (Митрофаненко, 2016: 177).

Посилювала кризу й внутрішня напруга. За спогадами В. Білаша, напередодні Махно прибув до Нікополя й без належного розслідування розстріляв 12 лівих есерів, серед яких – призначених автором начальника залоги та коменданта міста. Він звинуватив їх у зраді повстанству та незадовільному санітарному стані. Проте ці дії не покращили ситуації: «смертність зростала, армія розкладалася й танула з кожним новим днем».

Попри спроби командування Махна стабілізувати ситуацію, відновити боєздатність частин в умовах гострої деморалізації та повного розпаду дисципліни в армії виявилось завданням, яке повністю перевищувало їхні можливості. Однак навіть розгром головних сил махновської армії вже не міг змінити ситуацію та врятувати денікінську владу в Південній Україні. У службових документах білогвардійців цього періоду констатовалося, що в багатьох повітах спалахували повстання, рештки махновських загонів продовжували діяти, а на місцях виникали нові повстанські формування. Район виступів практично охопив увесь простір, який утримували війська ЗСПР. Коменданти звітували, що на прифронтових територіях та в найближчому загіллі майже не залишилося жодного повіту, який би характеризувався як цілком «благонадійний». Єдиною реальною силою на місцях залишалися комендантські та караульні команди, однак їхній чисельний склад був настільки неуккомплектованим (нерідко до чверті штату), що вони практично не могли впливати на загальну ситуацію. Про це, зокрема, доповідав 15 грудня 1919 р. помічник старшого ад'ютанта мобілізаційного відділу штабу військ Новоросійської області ЗСПР (Ковальчук, 2006: 226).

17, 19 і 21 грудня махновські сили здійснили спроби перейти в наступ у районі Катеринослава, проте всі атаки були відбиті білогвардійцями. У цей час 3-й білогвардійський корпус генерала Я. Слащова послідовно стискав кільце оточення навколо основних махновських сил, які зосередилися в околицях Нікополя. Хоча становище махновців дедалі більше ускладнювалося, для Слащова також виникали підстави для занепокоєння: більшовицькі війська, зайнявши Лівобережну Україну, швидко наближалися до Катериносла-

вського регіону. Підрозділи 14-ї армії більшовиків оволоділи Новомосковськом і просувалися в напрямку станції Синельникове. Наприкінці грудня 1919 р. загопи Бібіка та Матяша, які видавали себе за «червоні північні війська», почали нищити залізничну інфраструктуру поблизу Катеринослава. За таких умов у білогвардійського командування зник інтерес до продовження боротьби з Махном.

26 грудня генерал Слащов отримав наказ залишити катеринославський район і відійти на Крим. Тим часом за вказівкою начальника штабу військ Новоросійської області ЗСПР генерала В. Чернавіна 2-й корпус генерала М. Промтова повинен був перекинути напрям Катеринослав – Херсон і не допустити захоплення Катеринослава махновцями. 27 грудня з'єднання 3-го корпусу вирушили з Катеринослава на південь, без особливого спротиву відкинувши махновців від Кічкаської переправи і захопивши при цьому п'ять гармат. Після цього білі переправилися через Дніпро. Махно згодом зазначав, що в 1-му Донецькому корпусі на той час залишалось лише близько 100 піхотинців і приблизно 400 вершників, що робило неможливою будь-яку серйозну протидію. 29 грудня останні білогвардійці залишили Катеринослав. Місцеві більшовицькі активісти негайно проголосили встановлення радянської влади, а вже 30 грудня місто зайняли частини 45-ї більшовицької дивізії (Митрофаненко, 2016: 232).

Після входження більшовицьких військ на Катеринославщину вони активно розпочали роззброєння та розпуск місцевих повстанських формувань. Таким чином, армія Махна опинилася затиснутою між двома силами: із півночі наступали червоні, а на півдні залишалися білогвардійці. У таких умовах головним шляхом порятунку, як заявив О. Калашников на нараді командного складу 30 грудня, міг бути організований відступ, який дозволив би зосередити основні сили та діяти більш згуртовано. Більшість командирів погодилася з цією позицією. Проте в разі відступу на Кривий Ріг махновці ризикували зіткнутися з козакою бригадою генерала Н. Склярова, що контролювала район станції Апостолове. Крім того, на підтримку повстанців Херсонщини розраховувати не доводилося: за повідомленням Махна, загопи в криворізькому районі були «петлюрівськими», а баштанські повстанці перехувалися від білогвардійців у єврейських колоніях. У підсумку було ухвалено рішення про відступ у напрямку Олександрівська – на лінію Кічкас–Нейендорф–Чумаки. 3 січня 1920 р. командний склад заслухав офіційну заяву Махна про необ-

хідність відступу на Олександрівськ (Ковальчук, 2010: 31).

Загальна ситуація для білогвардійців у регіоні була критичною. На початок січня 1920 р. більшовики повністю встановили контроль над Донбасом, відрізавши війська Київської й Новоросійської областей ЗСПР від денікінського командування. Підрозділи 14-ї армії здобули Бердянськ і Маріуполь. Сили ЗСПР намагалися закріпитися в районі Одеси та Таврії, але червоні, рухаючись уздовж залізниці, послідовно тиснули їх на південь. 3 січня генерал Н. Шиллінг наказав Слащову утримувати Північну Таврію й підступи до Криму, тоді як генерал М. Промтов мав обороняти лінію Ново-Воронцовка–Успішна. На випадок спроби Махна переправитися через Дніпро в районі Нікополя 2-й корпус мав вдарити йому в тил.

Згідно із задумом Махна, наступ на Олександрівськ мав здійснюватися паралельно з демонстративними діями групи Т. Гладченка, яка повинна була витіснити частини 34-ї дивізії білогвардійців зі станції Верхівцеве. У той же час 1-й Донецький корпус Лашкевича та 3-й Катеринославський корпус О. Марченка атакували позиції 13-ї дивізії білогвардійців у районі Кічкаса, з метою форсувати Дніпро та оволодіти Олександрівськом. Однак місто було залишене білогвардійцями ще до початку наступу. 5 січня 1920 р. повстанські корпуси без бою вступили до порожнього Олександрівська. З півночі туди одночасно увійшли частини 133-ї бригади 45-ї більшовицької дивізії. Хоча сторони мирно поділили контроль над містом, махновці категорично відмовилися вливатися до Червоної армії. Більшовики поки не наважувалися на відкриту конфронтацію, оскільки, за їхніми підрахунками, сили повстанців у районі Олександрівська сягали близько 6 тис. піхотинців і до 1500–1600 вершників (Ковальчук, 2010: 31–32).

Попри відсутність домовленостей між сторонами, 7 січня командування Південного фронту видало наказ, за яким повстанські загони Махна мали вирушити на польський фронт – у район Мозир–Коростень. Цей наказ був виключно політичним маневром, спрямованим на нейтралізацію махновців. Про це прямо повідомляв командувач 14-ї армії І. Уборевич командира 45-ї дивізії І. Якіра під час переговорів. Природно, Махно чудово усвідомлював справжні наміри більшовиків і рішуче відмовився виконувати їхні вимоги, заявивши, що повстанська армія, яка вже довела свою здатність протистояти Денікіну, зуміє зберегти незалежність.

Однак становище повстанської армії ставало дедалі тяжчим. Через втрати, епідемію тифу й масове дезертирство кількість боєздатних частин стрімко зменшувалася. Частина членів повстанської Реввійськради, що таємно контактували з більшовиками, оприлюднила відозву із закликом перейти до Червоної армії, що призвело до подальшої деморалізації. У районі ст. Чаплине до червоних перейшов командир 1-го Донецького корпусу Лашкевич. Він повідомив, що махновці масово залишають армію, а його корпус фактично перестав існувати як бойова одиниця. За його словами, станом на 12 січня 1920 р. у всій армії Махна залишалося не більше 4 тис. піхотинців та стільки ж вершників, при 20 гарматах.

Незважаючи на чисельну перевагу, більшовики не змогли повністю ліквідувати махновців суто військовими засобами. Знекровлені тифом і втратами загони змогли вирватися з оточення поблизу Олександрівська та відійти до Гуляйполя. Проте загальний розклад сил і виснаження армії позбавляли Махна будь-яких реальних шансів на продовження боротьби. Повстанські сили було розпрошено; разом з ним до Гуляйполя дійшло лише близько 300 бійців. Наприкінці січня 1920 р. більшовики зайняли Гуляйполе й захопили залишки технічного майна махновської армії. Фактично вона перестала існувати як єдине військове формування. Махно був змушений розпустити рештки загонів, а сам разом із найбільш відданими соратниками перейшов до партизанської діяльності в Катеринославському регіоні, сподіваючись переквати, поки селянство знову виступить проти більшовицького тиску (Ковальчук, 2010: 33).

Висновки. У підсумку, на завершальному етапі протистояння білогвардійці змогли завдати махновському рухові вирішальної поразки. Основною причиною цього стала невдала спроба махновського командування перейти від партизанської тактики до ведення бойових дій за зразком регулярних армій. Підтримки місцевого селянства виявилось недостатньо для протидії вишколеним частинам супротивника. Вирішальним негативним фактором для махновців стали тяжкі зимові умови та епідемія тифу, що охопила погано забезпечені повстанські частини. У той же час боротьба проти армії Махна відтягнула значні сили білих, які денікінське командування так і не змогло використати для ефективних дій проти червоних. Це значно ослабило фронт ЗСПР і сприяло успішному просуванню більшовицьких військ углиб України наприкінці 1919 – на початку 1920 рр.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковальчук М. Боротьба повстанської армії Нестора Махна проти білогвардійських військ генерала Антона Денікіна в листопаді-грудні 1919 р. *Мандрівець*. 2010. №4. С. 24-32.
2. Ковальчук М. Комуністичний режим та українське повстанство наприкінці 1919 – на початку 1920 рр. *Сіверянський літопис*. 2010. №. 2-3. С. 166-173.
3. Ковальчук М. Невідома війна 1919 року. Українсько-білогвардійське збройне протистояння. Київ: Темпора, 2006. 576 с.
4. Ковальчук М. Повстансько-партизанський рух та операції білогвардійських військ в Україні у першій половині 1919 року. *Український археографічний щорічник*. 2010. Вип. 15. С. 285-297.
5. Котляр Ю. Повстанський рух селян Півдня України. Висунська і Баштанська республіки (1919-1920 рр.). Миколаїв, 1999. 117 с.
6. Митрофаненко Ю. Українська отаманщина 1918–1919 років. Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2016. 240 с.
7. На бій за волю. Перемога через поразки. Україна у війнах і революціях 1914-1921 років. Харків: КСД, 2016. 372 с.
8. Українська революція: документи 1919-1921. Нью-Йорк, 1984. 478 с.

REFERENCES

1. Kovalchuk M. (2010) Borotba povstanskoï armii Nestora Makhna proty bilohvardiïskykh viisk henerala Antona Denikina v lystopadi-hrudni 1919 r. [The Struggle of Nestor Makhno's Insurgent Army Against General Anton Denikin's White Forces in November–December 1919]. *Mandrivets*. №4. S. 24-32. [in Ukrainian]
2. Kovalchuk M. (2010) Komunistychnyi rezhym ta ukrainske povstanstvo naprykintsi 1919 – na pochatku 1920 rr. [The Communist Regime and the Ukrainian Insurgent Movement in late 1919 – early 1920] *Siverianskyi litopys*. №. 2-3. S. 166-173. [in Ukrainian]
3. Kovalchuk M. (2006) Nevidoma viina 1919 roku. Ukrainsko-bilohvardiïske zbroïne protystoiannia. [The Unknown War of 1919: The Ukrainian–White Guard Armed Confrontation.] Kyiv: Tempora. 576 s. [in Ukrainian]
4. Kovalchuk M. (2010) Povstansko-partyzanskyi rukh ta operatsii bilohvardiïskykh viisk v Ukraini u pershii polovyni 1919 roku. [The Insurgent and Partisan Movement and the Operations of White Guard Forces in Ukraine in the first half of 1919] *Ukrainskyi arkhеоhrafichnyi shchorichnyk*. Vyp. 15. S. 285-297. [in Ukrainian]
5. Kotliar Yu. (1999) Povstanskyi rukh selian Pivdnia Ukrainy. Vysunska i Bashtanska respubliky (1919-1920 rr.) [The Peasant Insurgent Movement in Southern Ukraine: The Vysunska and Bashtanka Republics (1919–1920)]. Mykolaiv. 117 s. [in Ukrainian]
6. Mytrofanenko Yu. (2010) Ukrainska otamanshchyna 1918–1919 rokiv. [Ukrainian Otamanshchyna in 1918–1919] *Kropyvnytskyi: Imeks-LTD*, 2016. 240 s. [in Ukrainian]
7. Na bii za voliu (2016) Peremoha cherez porazky. Ukraina u viinakh i revoliutsiïakh 1914-1921 rokiv. [To Battle for Freedom. Victory Through Defeats: Ukraine in the Wars and Revolutions of 1914–1921] Kharkiv: KSD. 372 s. [in Ukrainian]
8. Ukrainska revoliutsiia: dokumenty 1919-1921 (1984) [The Ukrainian Revolution: Documents, 1919–1921] Niu-York, 1984. 478 s. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 94.769

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

Михайло ТИМОШИК,
orcid.org/0000-0001-5105-0241

кандидат економічних наук,
докторант першого року навчання

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) yashchushchak@gmail.com

ЛЕГІТИМАЦІЯ ВЛАДИ ЧЕРЕЗ НАГОРОДИ: ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ СИМВОЛІЧНОГО КАПІТАЛУ ТА СУСПІЛЬНОГО ПРОТЕСТУ

Система державних нагород виникла як інструмент консолідації влади, простежуючись від орденів європейських монархій до радянських відзнак. Протягом століть цей механізм служив для закріплення соціальних ієрархій та формування лояльності. Однак у сучасних умовах він часто перетворюється на засіб політичної маніпуляції, особливо коли нагородження отримують особи з суперечливою репутацією.

Концепція П'єра Бурдьє про символічний капітал допомагає зрозуміти, чому політичні еліти продовжують використовувати нагороди для легітимації своєї влади. Нагороди створюють ілюзію загального визнання, навіть коли суспільство не підтримує політику нагороджених. Це особливо помітно у випадках, коли нагороди вручаються за політично мотивованими рішеннями, а не реальними досягненнями.

Історичний досвід показує, що суспільство часто реагує на спроби маніпуляції через нагороди. Приклади включають масові протести проти Нобелівської премії миру 2012 року чи скандали навколо російських орденів після 2014 року. У цифрову епоху соціальні медіа значно посилили можливості громадського впливу, роблячи кожне таке нагородження предметом публічного обговорення.

Аналіз останніх років демонструє зростання критики щодо «незаслужених» нагород. Суспільство все частіше вимагає прозорості в процедурах нагородження та врахування моральних критеріїв. Це призводить до нових явищ, таких як скасування церемоній, публічні вибачення чи зміна статусу нагород (наприклад, випадки з кінопреміями для осіб, звинувачених у злочинах).

Традиційні системи нагородження втрачають свою легітимність у міру зростання громадської свідомості. У майбутньому вони або мусять адаптуватися до вимог відкритості та справедливості, або ризикують стати анахронізмом. Досвід останніх десятиліть доводить, що суспільство вже бере на себе функцію «морального арбітра», формулюючи нові стандарти публічного визнання.

Ключові слова: дипломатичні нагороди, етика в політиці, державні відзнаки, політичний вплив, конфлікт інтересів, символічна дипломатія, етичні стандарти, кодекси поведінки, критерії нагородження, історичні прецеденти, порівняльний аналіз.

Mykhailo TYMOSHYK,
orcid.org/0000-0001-5105-0241

PhD in Economics,
First year Doctoral Student

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) yashchushchak@gmail.com

LEGITIMATION OF POWER THROUGH REWARDS: A HISTORICAL ANALYSIS OF SYMBOLIC CAPITAL AND SOCIAL PROTEST

The system of state awards emerged as a tool for consolidating power, tracing its origins from the orders of European monarchies to Soviet distinctions. Over the centuries, this mechanism has served to reinforce social hierarchies and foster loyalty. However, in modern contexts, it often transforms into an instrument of political manipulation, particularly when awards are granted to individuals with controversial reputations.

Pierre Bourdieu's concept of symbolic capital helps explain why political elites continue to use awards to legitimize their authority. Awards create an illusion of universal recognition, even when the public does not support the policies of the recipients. This is especially evident in cases where awards are given for politically motivated decisions rather than genuine achievements.

Historical experience shows that society often reacts to attempts at manipulation through awards. Examples include mass protests against the 2012 Nobel Peace Prize or scandals surrounding Russian state honors after 2014. In the digital age, social media has significantly amplified public influence, turning each such award ceremony into a subject of widespread debate.

Recent analysis demonstrates growing criticism of "undeserved" awards. Society increasingly demands transparency in award procedures and the consideration of ethical criteria. This has led to new phenomena, such as the cancellation of ceremonies, public apologies, or the revocation of honors (for instance, cases involving film awards for individuals accused of crimes).

Traditional award systems are losing legitimacy as public awareness grows. In the future, they must either adapt to demands for openness and fairness or risk becoming obsolete. The experience of recent decades proves that society is already assuming the role of a "moral arbiter," establishing new standards for public recognition.

Key words: *diplomatic awards, political ethics, state honors, political influence, conflict of interest, symbolic diplomacy, ethical standards, codes of conduct, award criteria, historical precedents, comparative analysis.*

Актуальність теми наукового дослідження.

Сучасна міжнародна політика потребує інноваційних підходів до впливу, що зумовлює звернення до історичного досвіду використання нагород у дипломатії. Протягом століть системи державних відзнак ефективно застосовувалися для формування альянсів, винагородження лояльності та створення мереж впливових союзників. Ця практика залишається цінним джерелом для розробки сучасних стратегій «м'якої сили».

Досвід європейських монархій, Британської імперії та інших держав демонструє, що нагороди виконували кілька ключових функцій: символічне визнання, стимулювання політичної відданості та інтеграція еліт. Особливо ефективними вони були в колоніальних системах, де поєднання престижу і матеріальних вигод забезпечувало стабільність. Ці історичні механізми можуть бути адаптовані до сучасних реалій.

Сьогодні нагородні системи стали важливим інструментом формування міжнародного іміджу. Країни використовують їх для залучення іноземних еліт, підтримки діаспор та просування культурного впливу. Прикладами слугують програми ЄС, США та Китаю, де нагороди виконують роль інструменту геополітичного впливу.

Ефективне використання нагород вимагає чіткої стратегії, що поєднує символічне визнання з конкретними політичними цілями. Однак існує ризик їх перетворення на інструмент маніпуляцій або корупції. Тому важливим аспектом є розробка прозорих критеріїв нагородження та дотримання етичних стандартів.

Аналіз історичного та сучасного досвіду використання нагород дозволяє визначити оптимальні механізми їх застосування в дипломатії. Перспективними напрямками є розробка цільових нагороджувальних кампаній, поєднання традиційних і сучасних форм визнання та інтеграція цих практик у стратегії міжнародного впливу. Це відкриває нові можливості для неформальної дипломатії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій із зазначеної наукової проблематики. Сучасна наукова література демонструє зростаючий інтерес до вивчення нагород як інструменту дипломатичного

впливу. Дослідники виділяють кілька ключових напрямків у вивченні цієї проблематики.

Останні роботи істориків (наприклад, дослідження європейських систем нагородження) показують, як еволюціонували механізми використання нагород для політичних цілей. Особливу увагу приділяється трансформації цих практик у ХХ столітті, коли традиційні монархічні системи адаптувалися до умов сучасних держав. (Sonia Faleiro, 2018)

Аналіз публікацій останніх років свідчить про активне використання нагород у публічній дипломатії. Дослідники (Shukla, Sunil & Dwivedi, A., 2021) відзначають, що такі країни як Китай, США та країни ЄС розвивають цілі системи дипломатичних нагород для посилення свого міжнародного впливу.

Сучасні наукові роботи (Kumar, C., 2021) акцентують увагу на зв'язку між нагороджувальними практиками та геополітичними інтересами держав. Особливо це проявляється у відносинах з країнами, що розвиваються, де нагороди часто поєднуються з економічною допомогою чи іншими формами підтримки.

Останні дослідження (Fromkin, D., 1995) піднімають питання про необхідність розробки чітких етичних стандартів у сфері дипломатичного нагородження. Науковці пропонують різні підходи до вирішення проблеми потенційних конфліктів інтересів.

Сучасні дослідження (Massoud, M. F., 2014) вказують на нові тенденції, такі як цифровізація нагородних систем та їх інтеграція у стратегії «м'якої сили». Це відкриває нові можливості для аналізу та практичного застосування нагород у міжнародних відносинах.

Висновки досліджень підтверджують, що вивчення дипломатичних нагород залишається актуальним напрямком, який потребує подальшого розвитку з урахуванням сучасних глобальних викликів.

Мета дослідження полягає у комплексному дослідженні механізмів використання державних нагород як інструменту дипломатичного впливу. Основні завдання дослідження включають:

Систематизацію історичного досвіду застосування нагородних систем у міжнародних відносинах, з акцентом на ключові періоди їх трансформації.

Вивчення ефективних моделей впливу через нагородження, включаючи: створення мереж лояльності, закріплення союзницьких відносин, формування позитивного іміджу держави.

Порівняльний аналіз історичних та сучасних практик нагородження в різних політичних системах.

Оцінку сучасних тенденцій використання нагород у контексті: цифрової дипломатії, культурного впливу, міжнародного співробітництва

Результати дослідження сприятимуть розробці науково обґрунтованих підходів до використання нагород у зовнішній політиці, що особливо актуально в умовах глобальної конкуренції та інформаційних війн.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Наприкінці 2018 року прем'єр-міністр Індії Нарендра Моді (Narendra Damodardas Modi) використав туризм як виправдання для спорудження найвищого в світі пам'ятника іншому індійському борцю за свободу Сардара Валлабхая Пателю (Vallabhbhai Patel), ціна якого склала майже півмільярда доларів. Критики представили цю ініціативу як прозорий прийом Моді з метою самозвеличення. Зіткнувшись із зростаючими звинуваченнями у кримінальних проступках та економічних зловживаннях, прем'єр-міністр Індії Нарендра Моді 31 жовтня відкрив найвищу у світі статую в окрузі Нармада штату Гуджарат, вартістю понад 400 мільйонів доларів. Статуя єдності зображує Сардара Валлабхая Пателя, провідного борця за свободу, який обіймав посаду першого заступника прем'єр-міністра Індії з 1947 по 1950 рік.

У своїй промові на церемонії відкриття Моді назвав статую «джерелом єдності... З цим почуттям ми повинні йти... і йти з мрією зробити країну єдиною Індією, вищою Індією». Більш конкретно, залучаючи туристів з усього світу, «це призведе до створення робочих місць», сказав він, і «процвітання» для корінних народів, які називають цей регіон своїм домом.

Немає жодних аргументів проти увічнення досягнень Пателя. Як заступник прем'єр-міністра та міністр внутрішніх справ, він очолював інтеграцію князівств до складу Індії. Премія імені Сардара Пателя та імені Сардара Ратни щорічно вручається Фондом Сардара Валлабхая Пателя на згадку про Сардара Валлабхая Пателя. Премія імені Сардара Пателя була заснована 31 жовтня 2006 року на 131-ту річницю з дня народження

Сардара Валлабхая Пателя, а також на 60-ту річницю Дня Республіки Індія, 26 січня 2009 року. Метою обох нагород є просування його ідеалів, відомої філософії національної інтеграції країни, серед осіб індійського походження, які не проживають в Індії. Премія присуджується видатним особам, які зробили значний внесок у розбудову нації та/або в технологічний та науковий прогрес у певній галузі, в якій вони є відомими експертами.

Назва статуї є натяком на цей процес об'єднання. І бідні країни мають таке ж право на міфотворення, як і багаті. Національна тенденція ігнорувати історію колоніальної Індії, незважаючи на натхненний рух, який здобув незалежність, потребує виправлення.

Тим не менш, індійці заслуговують на пояснення від уряду щодо надмірної вартості статуї. Зрештою, Патель був гандіанцем, відданим його суворим методам. Вшанувати аскета найвищою статуєю у світі – це сумнівний вибір, який змушує людей замислюватися, чи справді статуя відображає те, як Моді хоче, щоб його сприймав світ. На веб-сайті статуї розміщено майже 100 зображень прем'єр-міністра, який оглядає це місце – вдвічі більше зображень, самого Пателя.

Обіцянка Моді щодо створення робочих місць також є неширою. Аналіз, проведений організацією журналістики даних IndiaSpend, показує, що за ті ж кошти уряд міг би профінансувати дев'ять вищих навчальних закладів, шість місій на Марс та п'ять нових сонячних електростанцій.

Рівень безробіття в Індії є найвищим за останні 20 років. У звіті Світового банку, опублікованому в квітні, прогнозується, що країні потрібно буде створювати понад 8 мільйонів додаткових робочих місць на рік, щоб встигати за зростанням населення до 2025 року.

Незважаючи на численні звинувачення в корупції та розтраті державних коштів, Нарендра Моді отримав чимало міжнародних нагород. Вже у 2012 та 2014 роках він потрапив на обкладинку азійського видання Time, ставши одним з небагатьох індійських політиків, удостоєних такої честі. У 2014 році CNN-News18 визнав його «Індійцем року», а наступного року Time знову помістив його зображення на свою обкладинку.

Моді неодноразово потрапляв до списків найважливіших людей світу. Time включав його до топ-100 у 2014, 2015, 2017, 2020 та 2021 роках, а Forbes ставив на 15-те місце у 2014 році та на 9-те – у 2015, 2016 і 2018 роках. У 2015 році Bloomberg Markets назвав його 13-ю найвпливовішою людиною планети, а Fortune включив до п'ятірки «найвидатніших лідерів світу».

Моді також відомий як активний користувач соціальних мереж. У 2015 році *Time* включив його до списку «30 найвпливовіших людей в інтернеті» – він був другим за кількістю підписників серед політиків у Twitter і Facebook. У 2018 році він став найпопулярнішим світовим лідером у Instagram. Того ж року ООН вручила йому премію «Чемпіони Землі» за просування Міжнародного сонячного альянсу.

Після переобрання на посаду прем'єр-міністра у 2019 році його образ прикрасив будівлю нафтової компанії в Абу-Дабі. Того ж року у Х'юстоні відбувся масштабний захід «Привіт, Моді» за участю Дональда Трампа та 50 тисяч осіб. У 2020 році він отримав пародійну Шнобелівську премію за дії під час пандемії, але також – орден Легіону Заслуг від США.

У липні 2024 року Моді отримав найвищу російську нагороду – орден Святого Андрія Первозванного. Пізніше Нігерія нагородила його Орденом Нігеру, а Кувейт – Орденом Мубарака Великого. На початку 2025 року він став Великим Командором Ордена Зірки та Ключа на Маврикії, а у квітні – отримав найвищу нагороду Шрі-Ланки для іноземних лідерів.

Цей виклик стосується розбіжностей щодо колективних зобов'язань. Коли «ми, люди», стикаємося з глибокими внутрішніми розбіжностями щодо того, які політичні зобов'язання ми повинні прийняти, чи є сенс говорити, що функція державних відзнак, які присуджуються від нашого імені, полягає в тому, щоб відзначати та підкріплювати «наші» колективні зобов'язання.

Основна моральна функція державних нагород щодо таких розбіжностей полягає не в їх вирішенні; скоріше, це допоможе запобігти серйозному підриву таких розбіжностей у соціальній єдності. Державні нагороди можуть допомогти цим зусиллям, позначаючи та зміцнюючи підстави для «солідарності за відсутності консенсусу».

Подібним чином, коли держава вшановує спадщину антидискримінаційних рухів, вона фактично говорить: «Ми погоджуємося, що конкретні моральні цілі, за які ці рухи боролися, є важливими для наших колективних прагнень, навіть якщо існує багато моральних питань, з якими ми гостро боремося». Проте все виглядає зовсім інакше, коли велика частина суспільства сповідує принципи, які явно лежать поза межами, наприклад, рішуча відмова визнавати базову моральну рівність расових, етнічних чи релігійних меншин.

За таких обставин – і особливо коли тих, хто чинить опір огидним поглядам, зображують як «маргінальних радикалів» – політичні лідери

знову виходять на перший план, не як одержувачі почестей, а радше як особи, які мають особливу владу надавати певні почесті. Політичні лідери повинні використати свою особливу позицію, щоб просувати зусилля щодо трансформації колективних зобов'язань, щоб зробити сьогоднішній «радикалізм» мейнстрімом завтрашнього дня. І один із способів сприяння такій трансформації, у свою чергу, пролягає через певні почесті, які політичні лідери можуть надавати просто завдяки символічній владі, притаманній їхнім посадам.

Яскравий приклад ефективного використання такої символічної влади можна знайти в одній із найвідоміших промов у сучасній історії Америки. У березні 1965 року, враховуючи його десятиліття досвіду роботи в Конгресі, президент Ліндон Джонсон очікував продовження протесту Півдня проти законодавства, яке захищає права темношкірих виборців, навіть після того, як жорстокість південних поліцейських проти активістів громадянських прав у Сельмі викликала широке обурення. Тому президент відмовився сприймати будь-який законодавчий успіх як належне і наполягав на спеціальному зверненні до Конгресу про право голосу, яке трансливалося по національному телебаченню. (Schlagberger, E. M., Bornmann, L., & Bauer, J., 2016)

У цьому зверненні Джонсон прямо порівняв Сельму з Конкордом, Лексінгтоном і Аппоматтоксом і заявив, що жодні економічні, наукові чи військові досягнення Америки не можуть компенсувати колективну нездатність впоратися з питанням расової рівності. (Dhattiwala, Raheel, 2019)

Справді, безперечно, найдраматичніший момент у промові Джонсона настав, коли він прямо віддав честь руху за громадянські права двома оманливо простими словами: «ми переможемо».

Як писав один із біографів Джонсона: «Настала хвилина приголомшеної тиші, коли публіка зрозуміла той факт, що президент сприйняв гімн протесту темношкірих. А потім майже весь зал піднявся в унісон. Сльози котилися по щоках сенаторів, конгресменів і спостерігачів на галереї, зворушених радістю, піднесенням, Для зміни переможцем стала людська порядність, найвищі стандарти, за якими повинна була жити нація». Використовуючи своє унікальне офіційне становище, щоб стверджувати, що ми беремо на себе певні зобов'язання, Джонсон явно намагався стимулювати трансформацію колективних настроїв, спонукаючи більше громадян фактично виконувати зобов'язання, які б їх взяли. (Kinnvall, Catarina, 2019) «Я хотів, – писав пізніше Джонсон, – вико-

ристати кожну унцію морального переконання свого президентства». (“President Johnson’s Special Message to Congress: The American Promise,” March 15, 1965)

«І якщо ми переможемо кожного ворога, якщо ми подвоїмо наше багатство і завоюємо зірки, і все ще будемо нерівними в цьому питанні, тоді ми зазнаємо невдачі як народ і як нація».

«Жодного іншого американського президента, – зауважила New York Times після виступу, – порушив питання рівності. . . так відверто моральна причина для нього самого та для всіх американців. . . Жоден інший американський президент так повністю не ототожнював себе з цією справою». (“President Johnson’s Special Message to Congress: The American Promise,” March 15, 1965)

«Їхня справа також має бути нашою справою... ми всі маємо подолати пагубну спадщину фанатизму та несправедливості. І ми переможемо». (“President Johnson’s Special Message to Congress: The American Promise,” March 15, 1965)

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших досліджень у даному напрямі. Отже кейс Нарендри Моді демонструє складну подвійність державних нагород – хоча міжнародне визнання (рейтинги Bloomberg, Fortune) та престижні відзнаки (нагорода ООН «Чемпіони Землі», Орден Легіону Заслуг) проектують імідж глобального лідера, одночасне нагородження суперечливими відзнаками (Шнобелівська премія, ордени російського зразка) виявляє, як нагороди можуть служити конкуруючим політичним цілям.

Розповсюдження нагород, якими відзначено Моді, відображає концепцію П'єра Бурдьє про накопичення символічного капіталу, коли політичні лідери використовують нагороди для консолідації влади як всередині країни (проекція зображення на будівлю ADNOC, захід «Howdy Modi»),

так і на міжнародній арені через «дипломатію нагород» серед країн Глобального Півдня.

Теоретична рамка передбачає, що державні нагороди мають сприяти соціальній згуртованості, але приклад Моді показує, як вони можуть стати точками розколу, коли сприймаються як легітимація суперечливих політик (поводження з пандемією, відносини з меншинами) чи геополітичних орієнтирів (зв'язки з Росією під час війни в Україні).

Хоча домінування Моді в соцмережах (топ-30 інтернет-інфлюенсерів за версією Time) уособлює сучасний політичний брендинг, воно ж дозволяє громадськості оскаржувати легітимність нагород, як видно з критики його екологічної премії на тлі розширення видобутку вугілля в Індії.

Порівняння з моментом боротьби за громадянські права Ліндона Джонсона підкреслює, як політичні лідери історично використовували символічні акти (промови, нагороди) для перенаправлення суспільних цінностей, хоча приклад Моді показує обмеження, коли такі жести не підкріплені суттєвими змінами політики.

Концентрація недавніх нагород Моді від африканських (Нігерія), близькосхідних (Кувейт) та країн Індійського океану (Маврикій, Шрі-Ланка) виявляє новітні мережі символічного обміну Південь-Південь, які кидають виклик західним системам визнання.

Цей аналіз в кінцевому підсумку ставить під сумнів те, чи свідчать численні нагороди про справжнє глобальне лідерство, чи відображають витончене "відбілювання" репутації, особливо коли їх присуджують режими, які самі стикаються з звинуваченнями у демократичному відступництві. Напруга між церемоніальним об'єднанням і суттєвими політичними розбіжностями залишається нерозв'язаною в цьому дослідженні випадку Моді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Sonia Faleiro Let Them Eat Statues. Narendra Modi is building multimillion-dollar monuments while India's poorest citizens die of hunger and preventable diseases. URL: <https://foreignpolicy.com/2018/11/30/let-them-eat-statues-narendra-modi-sardar-patel-stature-of-unity-india-gujarat-bjp-rss/>
2. “President Johnson’s Special Message to Congress: The American Promise,” March 15, 1965, <http://www.lbjlibrary.org/lyndon-baines-johnson/speeches-lms/president-johnsons-special-message-to-the-congress-the-american-promise>
3. Tom Wicker, “Johnson Urges Congress at Joint Session to Pass Law Insuring Negro Vote–Nation Hears Him,” New York Times, March 15, 1965 (subtitled “President, in Televised Speech, Promises We Will Overcome”)
4. Shukla, Sunil & Dwivedi, A.. Sardar Patel: An Architect of Unified India. URL: https://www.researchgate.net/publication/381926692_Sardar_Patel_An_Architect_of_Unified_India/citation/download
5. "Socio-Political Ideas of Sardar Patel: focus on Nation Building", International Journal of Emerging Technologies and Innovative Research (www.jetir.org | UGC and issn Approved), ISSN:2349-5162, Vol.9, Issue 7, page no. ppd66-d71, July-2022, Available at : <http://www.jetir.org/papers/JETIR2207307.pdf>.
6. Kumar, C. *Contribution of Sardar Patel in the making of India and the relevance of his ideas*. Research Review Journal of Social Science, 1(1), 2021, 19–21. <https://rrjournals.co.in/>
7. Fromkin, D. Lyndon Johnson and Foreign Policy: What the New Documents Show [Review of *The Wages of Globalism: Lyndon Johnson and the Limits of American Power; Lyndon Johnson Confronts the World: American Foreign Policy*,

- 1963-1968; *L.B.J. and Vietnam: A Different Kind of War; The Johnson Years: A Vietnam Roundtable*, by H. W. Brands, W. I. Cohen, N. B. Tucker, G. C. Herring, & T. Gittinger]. *Foreign Affairs*, 74(1), 1995, 161–170. <https://doi.org/10.2307/20047027>
8. Karatzas, Konstantinos D. Lyndon B. Johnson and the Civil Right Act of 1964. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 4. Istorija. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnoshenija*. 21. 2016, 25-33. 10.15688/jvolsu4.2016.3.3.
9. Schlagberger, E. M., Bornmann, L., & Bauer, J. At what institutions did Nobel laureates do their prize-winning work? An analysis of biographical information on Nobel laureates from 1994 to 2014. *Scientometrics*, 109, 2016, 723-767.
10. Massoud, M. F. International Arbitration and Judicial Politics in Authoritarian States. *Law & Social Inquiry*, 39(1), 2014, 1–30. <http://www.jstor.org/stable/24545698>
11. Jaffrelot, Christophe Modi's India: Hindu Nationalism and the Rise of Ethnic Democracy, translated by Schoc h, Cynthia, Princeton and Oxford: Princeton University Press, pp. 40–41, ISBN 978-0-691-20680-6, archived from the original on 22 June 2023, retrieved 22 June 2023
12. Shahani, Nishant Pink Revolutions: Globalization, Hindutva, and Queer Triangles in Contemporary India, Critical Ethnic Studies Association series, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, ISBN 978-0-8101-4363-0, archived from the original on 22 June 2023, retrieved 22 June 2023
13. Dhattiwala, Raheel Keeping the Peace: Spatial Differences in Hindu-Muslim Violence in Gujarat in 2002, Cambridge University Press, p. 73, ISBN 978-1-108-49759-6, archived from the original on 22 June 2023, retrieved 22 June 2023
14. Kinnvall, Catarina "Populism, ontological insecurity and Hindutva: Modi and the masculinization of Indian politics", *Cambridge Review of International Affairs*, 32 (3): 2019, 238–302, 295, doi:10.1080/09557571.2019.1588851, ISSN 0955-7571, S2CID 164991567

REFERENCES

1. Dhattiwala, R. (2019). *Keeping the Peace: Spatial Differences in Hindu-Muslim Violence in Gujarat in 2002*. Cambridge University Press. ISBN 978-1-108-49759-6.
2. Faleiro, S. (2018, November 30). Let Them Eat Statues. Narendra Modi is building multimillion-dollar monuments while India's poorest citizens die of hunger and preventable diseases. *Foreign Policy*. <https://foreignpolicy.com/2018/11/30/let-them-eat-statues-narendra-modi-sardar-patel-statue-of-unity-india-gujarat-bjp-rss/>
3. Fromkin, D. (1995). Lyndon Johnson and Foreign Policy: What the New Documents Show [Review of *The Wages of Globalism: Lyndon Johnson and the Limits of American Power; Lyndon Johnson Confronts the World: American Foreign Policy, 1963-1968; L.B.J. and Vietnam: A Different Kind of War; The Johnson Years: A Vietnam Roundtable*, by H. W. Brands, W. I. Cohen, N. B. Tucker, G. C. Herring, & T. Gittinger]. *Foreign Affairs*, 74(1), 161–170. <https://doi.org/10.2307/20047027>
4. Jaffrelot, C. (2021). *Modi's India: Hindu Nationalism and the Rise of Ethnic Democracy* (C. Schoch, Trans.). Princeton University Press. ISBN 978-0-691-20680-6.
5. Karatzas, K. D. (2016). Lyndon B. Johnson and the Civil Right Act of 1964. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 4. Istorija. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnoshenija*, 21, 25–33. <https://doi.org/10.15688/jvolsu4.2016.3.3>
6. Kinnvall, C. (2019). Populism, ontological insecurity and Hindutva: Modi and the masculinization of Indian politics. *Cambridge Review of International Affairs*, 32(3), 238–302. <https://doi.org/10.1080/09557571.2019.1588851>
7. Kumar, C. (2021). Contribution of Sardar Patel in the making of India and the relevance of his ideas. *Research Review Journal of Social Science*, 1(1), 19–21. <https://rrjournals.co.in/>
8. Massoud, M. F. (2014). International Arbitration and Judicial Politics in Authoritarian States. *Law & Social Inquiry*, 39(1), 1–30. <http://www.jstor.org/stable/24545698>
9. President Johnson's Special Message to Congress: The American Promise. (1965, March 15). <http://www.lbjlibrary.org/lyndon-baines-johnson/speeches-lms/president-johnsons-special-message-to-the-congress-the-american-promise>
10. Schlagberger, E. M., Bornmann, L., & Bauer, J. (2016). At what institutions did Nobel laureates do their prize-winning work? An analysis of biographical information on Nobel laureates from 1994 to 2014. *Scientometrics*, 109, 723–767.
11. Shahani, N. (2021). *Pink Revolutions: Globalization, Hindutva, and Queer Triangles in Contemporary India*. Northwestern University Press. ISBN 978-0-8101-4363-0.
12. Shukla, S., & Dwivedi, A. (2021). Sardar Patel: An Architect of Unified India. https://www.researchgate.net/publication/381926692_Sardar_Patel_An_Architect_of_Unified_India/citation/download
13. Socio-Political Ideas of Sardar Patel: focus on Nation Building. *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research (JETIR)*, 9(7), d66. ISSN 2349-5162. <https://www.jetir.org>
14. Wicker, T. (1965, March 15). Johnson Urges Congress at Joint Session to Pass Law Insuring Negro Vote–Nation Hears Him. *New York Times*.

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Микола ТРУБЧАНИНОВ,
orcid.org/0000-0001-8432-478X
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри української філології та історії
Навчально-наукового інституту міжнародних відносин
Харківського національного економічного університету імені Семена Кузнеця
(Харків, Україна) trubchaninov83@gmail.com

ПРОФЕСІЙНО-ТЕХНІЧНА ОСВІТА СЕЛЯНСЬКИХ ПІДПРИЄМЦІВ ЯК ВАЖЛИВА УМОВА МОДЕРНІЗАЦІЇ КУСТАРНОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ

У статті досліджується роль професійно-технічної освіти селянських підприємців у процесі модернізації кустарної промисловості Слобідської України. Автор аналізує освітні прийоми спрямовані на підвищення професійної компетентності місцевих ремісників і малих виробників, та показує їхній вплив на розвиток виробничих технологій, підвищення якості продукції та економічну ефективність кустарного виробництва. Особлива увага приділяється історичним аспектам професійної підготовки, структурі навчальних закладів та методам навчання, які дозволяли передавати не лише традиційні ремісничі навички, а й сучасні технологічні підходи, спрямовані на удосконалення кустарного виробництва. Досить швидкий економічний розвиток Російської імперії протягом XVIII – першої половини XIX ст., у тому числі й земель Слобідської України, які до неї в цей час тимчасово входили, закономірно поставило завдання більше поглибленої підготовки фахівців для роботи в різних областях народного господарства, у тому числі в сфері селянського промислового підприємництва. Разом з тим, розвиток професійної освіти в цей історичний період мало відповідав існуючим вимогам й в епоху корінних соціально-економічних перетворень 1860-х рр. Потреби соціально-економічного й загальнокультурного розвитку українських земель у складі Російської імперії визначали розвиток загальноосвітньої та професійної школи, появу спеціальної навчальної літератури, збільшення кадрів викладачів у галузевих навчальних закладах. Основні чинники розвитку освіти та соціально-економічний розвиток регіону лягли в основу даної статті.

Особлива увага приділяється взаємозв'язку освіти та соціально-економічного розвитку регіону, а також механізмам поширення нових технологій серед кустарних майстерень. Стаття базується на історичних джерелах, архівних матеріалах і сучасних дослідженнях, що дозволяє окреслити перспективи впровадження професійної підготовки як важливого чинника модернізації місцевої промисловості.

Ключові слова: професійно-технічна освіта, селянські підприємці, кустарна промисловість, модернізація, Слобідська Україна.

Mykola TRUBCHANINOV,
orcid.org/0000-0001-8432-478X
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Philology and History
Educational and Scientific Institute of International Relations of Simon Kuznets
Kharkiv National University of Economics
(Kharkiv, Ukraine) trubchaninov83@gmail.com

VOCATIONAL AND TECHNICAL EDUCATION OF PEASANT ENTREPRENEURS AS AN IMPORTANT CONDITION FOR THE MODERNIZATION OF THE HANDICRAFT INDUSTRY OF SLOBODSK, UKRAINE

The article examines the role of vocational education for rural entrepreneurs in the modernisation of cottage industries in Sloboda Ukraine. The author analyses educational methods aimed at improving the professional competence of local craftsmen and small producers, and shows their impact on the development of production technologies, improving product quality and the economic efficiency of cottage industries. Particular attention is paid to the historical aspects of vocational training, the structure of educational institutions, and teaching methods that allowed for the transfer of not only traditional craft skills but also modern technological approaches aimed at improving handicraft production. The rapid economic development of the Russian Empire during the 18th and first half of the 19th centuries, including the lands of Sloboda Ukraine, which were temporarily part of it at that time, naturally posed the task of more in-depth training of specialists to work in various areas of the national economy, including in the field of peasant industrial entrepreneurship. At the same time, the development of vocational education during this historical period did not meet the existing

requirements, even in the era of radical socio-economic transformations of the 1860s. The needs of socio-economic and general cultural development of the Ukrainian lands within the Russian Empire determined the development of general education and vocational schools, the emergence of specialised educational literature, and an increase in the number of teachers in industry-specific educational institutions. The main factors in the development of education and the socio-economic development of the region form the basis of this article.

Particular attention is paid to the interconnection between education and the socio-economic development of the region, as well as the mechanisms for the dissemination of new technologies among craft workshops. The article is based on historical sources, archival materials and contemporary research, which allows us to outline the prospects for the introduction of vocational training as an important factor in the modernisation of local industry.

Key words: vocational education, rural entrepreneurs, cottage industry, modernisation, Sloboda Ukraine.

Постановка проблеми. Серед найбільш характерних особливостей і рис селянської промисловості важливе місце займали форми й методи професійно-технічної освіти промислового населення Слобідської України й проблеми їх взаємного впливу з основними аспектами самої селянської промислової підприємництва. Це визначалося тим що значні масштаби розвитку різноманітних форм селянської промислової підприємництва стали можливими на Слобідській Україні значною мірою завдяки розвитку тут системи професійно-технічної підготовки фахівців із всіх галузей кустарної промисловості. У цілому професійна освіта кустарів, як і вся система утворення в Харківській губернії, до самого 1917 р. залишалася багатоваріантною.

Аналіз досліджень. Проблема професійно-технічної освіти селянських підприємців та її вплив на розвиток кустарної промисловості Слобідської України привертала увагу багатьох дослідників вітчизняної історіографії. Історики, економісти та педагоги досліджували різні аспекти цього явища, надаючи значення як освітньому, так і економічному компоненту розвитку регіональної промисловості.

Серед класичних праць слід відзначити роботи М. Грушевського, який висвітлював загальні соціально-економічні процеси на території Слобідської України та підкреслював роль освіти в становленні професійних навичок населення. У наукових дослідженнях кінця XIX – початку XX століття (зокрема, статистичні огляди Харківської губернії) підкреслювалась велика різноманітність форм ремісничої підготовки, що включала навчання в ремісничих школах, приватних майстернях та громадських навчальних закладах, а також практичне освоєння технологій на виробництві.

Сучасні дослідники І. Ковальчук, О. Петренко, Л. Сидоренко, М. Маслов, М. Трубочанінов розглядають професійно-технічну освіту як важливий чинник економічного розвитку регіону, зокрема взаємозв'язок між освітніми ініціативами та підвищенням продуктивності кустарних підприємств, а також формування підприємницьких

компетенцій селян. Особлива увага приділяється соціальним аспектам освіти: розвитку ремісничих династій, передачі професійного досвіду та адаптації традиційних ремесел до ринкових умов.

Разом із цим, у науковій літературі відзначається недостатність комплексних досліджень, які б поєднували освітній та економічний аспекти кустарного підприємництва саме на Слобідській Україні. Більшість робіт обмежується або загальними соціально-економічними оглядами, або розглядом освіти як окремого феномену без детального аналізу її впливу на модернізацію виробничих процесів.

Метою статті є дослідження ролі професійно-технічної освіти селянських підприємців у процесі модернізації кустарної промисловості на Слобідській Україні, визначення її впливу на розвиток виробничих технологій, підвищення продуктивності та конкурентоспроможності місцевих ремісників.

Виклад основного матеріалу. В селах Слобідській Україні дітей до праці кустарно-ремісницької діяльності привчали поступово, використовуючи організацію спільної праці в родині. На початку головну роль грали дорослі, а дітьми виконувалася тільки деякі посильні доручення. А потім діти самі починали наслідувати батьків. Коли дитина освоїть яку-небудь роботу або кустарно-ремісницьку операцію й починає добре справлятися з нею, дорослі давали їй самостійні завдання. При цьому в кожній кустарній родині батьки намагалися й дівчаток і хлопчиків привчати до всіх видів домашньої та ремісницької роботи порівну, з огляду на їхні можливості й вік. Приклад батька сильно впливав на навички хлопчиків до домашніх і ремісничих робіт. Діти селян-кустарів, які були звільнені від домашніх обов'язків, виростали недотепними, малоприсадибними до заняття промисловим підприємництвом, а до чужої успішної праці ставилися нешанобливо (Докладная записка о развитии кустарных промыслов по данным Всероссийской кустарно-промышленной выставки и съезда деятелей, 1902: 194–199).

Поступово виготовлення дітьми керамічних, дерев'яних та плетених забавок в багатьох кустарних осередках Слобожанщини сформувався в особливий іграшковий кустарний промисел, який частіше за все був побічним у системі основного виробництва – прядильно-ткацького, гончарного, деревообробного, кошикарного тощо. Спочатку кустар-майстер давав дитині маленькі завдання, перемикаючи його на інші види роботи в міру виконання попереднього завдання. Якщо з незвички дитина утомлювалася, то намагалися перекинути її на більш легку роботу. Поступове привчання дітей до домашніх обов'язків виробляло в них необхідні навички й уміння для заняття кустарним промислом. Така праця ставала для них необтяжливою, з'являлося бажання доводити до кінця почату справу. Участь дітей у домашній праці кустарно-ремісницькій діяльності привчало їх до відповідальності, дисципліни, працьовитості, робило їх більше пристосованими до умов життя в епоху модернізаційних змін другої половини XIX – початку XX ст., зокрема, до раціонального ведення свого господарства, до активного використання в господарстві підсобних промислових виробництв і промислів. Батьки завжди хвалити сина або дочку за досягнуті ними результати (Ежегодник народного труда, 1898: 19–22).

Професійне навчання молоді шляхом передачі їй соціально-трудового й професійного досвіду старших існувало на Слобожанщині вже в XVII ст. Протягом XVIII – першої половини XIX ст. тут сформувалось кілька форм професійного навчання: домашнє, общиннє, монастирське й державнє. В умовах замкнутого домашнього господарства слобожанський селянин володів приблизно 200 професійними вміннями, тобто був універсалом у своїй справі й цей універсалізм повинен був передати нащадкам. Можна констатувати, що в силу ряду географічних й історико-економічних особливостей в кінці XVIII – на початку XX ст. на території Слобідської України в сільському середовищі сформувалися стійкі селянські кустарно-промислові кластери – локалізовані скупчення підсобних промислових виробництв в селянських господарствах, зайнятих в однорідних або суміжних промислах й орієнтованих на виробництво певної продукції в масовому масштабі, на широкий ринок (Трубчанінов, 2016: 186). До середини XIX ст. на Слобідській Україні історично зложилися три основні форми професійного навчання в сфері селянського промислового підприємництва: сімейне, учнівство у майстра й організоване навчання в навчальних закладах, що почали з'являтися в регіоні в пер-

шій половині XIX ст. Перша форма відбивала традиції передачі підростаючому поколінню общинного й сімейного соціально-трудового й побутового досвіду, історично накопиченого певними соціальними групами селянства. У сімейному навчанні у майбутніх кустарів з дитинства формувався інтерес до майбутньої професії. Це наочно видно з розповідей сумського кустаря деревообробника В. І. Тесленко, який розповідав земським статистам в 1873 р., що діти завжди вчилися від своїх батьків років із чотирьох, а до семи вже виробляли самі собі дерев'яні іграшки, при цьому змагаючись із братами й сусідськими хлопчиськами. Це підтверджують спогади гончарів з с. Матвієнко з с. Ямпіл, який розповідав земцям, що батьки з метою зацікавити дітей виробляли глиняні іграшки заохочуючи дитячу працю (Бломквист, 1887: 39–48).

Повсюдно в селах Слобідській України передача новим поколінням здобутків матеріальної й духовної культури народу традиційно починалася з відповідного трудового виховання дітей у селянській родині. Оскільки народження дитини завжди розглядалося селянами як поява майбутнього трудівника, продовжувача справи батьків, і основна увага в сім'ї зверталась саме на трудове виховання. В селянській сім'ї, члени якої були зайняті в сфері промислового підприємництва, мета трудового виховання складалася не тільки з надання практичної допомоги батькам, в прищепленні любові та прив'язаність до праці, нетерпимості до неробства і байдикування, а й у тому щоб навчити дитину основам технічного та образотворчого мистецтва («Губернии России», 1899: 281–288).

В другій половині XIX – на початку XX ст. кожна слобожанська родина, особливо родина селянина-кустаря, який займався певним видом промислового підприємництва, завжди була складною підсистемою суспільства й виконувала різноманітні соціальні функції. Трудове виховання дитини в родині селянина-кустаря починалися з формування елементарних уявлень про трудові обов'язки. Праця дитини в родині селянина-кустаря була також необхідним і важливим засобом розвитку психіки й моральних уявлень особистості. В родині селянина-кустаря різноманітна трудова діяльність повинна була стати для дітей природною фізичною й інтелектуальною потребою. Трудове виховання було тісно пов'язане з політехнічною підготовкою дітей кустарів. Політехнічна освіта забезпечувала знання основ техніки, технології й організації кустарного виробництва; озброювала дітей загальнотрудовими знаннями й навичками; розвивала творче відношення до

праці; сприяла правильному вибору промислового підприємництва. Таким чином, політехнічна освіта була базою трудового виховання в родині селянина-кустаря («Докладная записка о развитии кустарных промыслов по данным Всероссийской кустарно-промышленной выставки и съезда деятелей», 1904: 181–189).

Традиції сімейної педагогіки, що склалися на Слобідській Україні, починаючи ще з XVII–XVIII ст., виробили в кожній кустарній родині певні засади виховання та навчання, які полягали у поступовому нарощенню у дітей певних виробничих і творчих навиків. Підготовка селянських дітей до заняття промисловим підприємництвом ґрунтувалася на прямій передачі досвіду від батька – синові, від матері – дочці. До двадцяти років хлопець повинен був опанувати всі види «чоловічого діла» і працювати нарівні з дорослими. Дівчата навчалися всім тонкощам жіночої роботи: прясти, ткати, шити одяг та ін. Коли в сім'ї хтось з дорослих займався тим чи іншим промисловим підприємництвом то дітей залучували до цього ремесла вже починаючи з п'яти – семи років. Першими кроками такої сімейної освіти звичайно була участь дітей в виготовленні різноманітних іграшок з кераміки, дерева, лози, соломи, паперу та ін. На жаль всього різноманіття слобожанської іграшки, датованої другою половиною XIX – початком XX ст., в музейних експозиціях сучасних Харківської, Сумської та Донецької областей України та Курської, Белгородської і Воронезької областей РФ збереглася тільки їх незначна частина. До нашого часу дійшли переважно керамічні, дерев'яні та солом'яні зразки – «ляльки», «вершники», «птахи» тощо («Ежегодник кустарной промышленности. 1912 год», 1912: 58–63).

Майже в кожній сім'ї, де дорослі займалися плетінням з лози, рогами і соломи, дітей, незалежно від стану, залучали до цих промислів. Тут навчання починалось з виготовлення іграшок, найбільш поширеними серед селянських дітей були чудернацькі солом'яні ляльки з перев'язаною головою і талією та довгими руками. Далі діти вчилися виплітати солом'яні брилі, форма яких залежала від місцевих художніх традицій. Найбільша кількість дітей залучалася батьками до сімейного виробництва в сфері кустарного кошикарства та рогозоплетіння. Наприклад, в Харківській губернії кустарне кошикарство було традиційно сконцентровано переважно в трьох повітах – Куп'янському, Старобільському і Харківському (Російський державний історичний архів: 5). Так, в Куп'янському повіті на хуторі Кулагівка в 124 селянських сім'ях

діти поряд з дорослими займалися кошиковим промислом, а на хуторі Синьківка в 153 тутешніх дворах діти майстрів виготовляли на продаж плетені кошики, бутелі та меблі. У с. Заоскілля в більш ніж 30 господарствах діти приймали участь в виготовленні корзин – «базарниць», дорожніх кошиків, плетених столів, стільців, крісел тощо (Російський державний історичний архів: 6–7).

Якщо в традиційному суспільстві професійні вміння й навички передавалися в процесі трудової діяльності, то в індустріальному суспільстві, в умовах диференціації й спеціалізації кустарно-ремісничої праці, виникла необхідність навчання селянських дітей ремеслу як основі промислового підприємництва шляхом спеціально організованого індивідуального навчання – учнівства. Історичний досвід розвитку в другій половині XIX на початку XX ст. в селах Слобідської України селянського промислового підприємництва показав, що в цій сфері народного господарства індивідуальне учнівство виявилось досить продуктивною системою професійного навчання, у середині якої стали розвиватися окремі промисли, з'явилася їхня дробова спеціалізація, почалося використання нових технологій і форм організації праці, а відповідно у кустарів відбувалася диференціація знань і вмінь.

У другій половині XIX ст. – на початку XX ст. в селах Слобідської України система учнівства була основною формою навчання майбутньому промисловика. Вона ж переважала й у перші післяреформені десятиліття, а за кількістю учнів домінувала й пізніше – на початку XX ст. Система учнівства характеризувалася певними позитивними рисами: не мала вікового цензу, процес навчання був досить близький до реального виробництва, учень під час навчання не відривався від свого господарства та своїх батьків та ін. В той же час строки і якість оволодіння ремеслом при індивідуальному навчанні майже цілком залежали від майстра, до якого прикріплювався учень. Навчання велося безсистемно, часто більша частина часу витрачалася на виконання різних підсобних робіт, так як навчальних програм не існувало. Теоретичних знань за фахом учень майже не отримував, бо майстер часто бачив в своєму учневі майбутнього конкурента (Отчеты Харьковской губернской земской управы о развитии кустарных промыслов в губернии, 1914: с. 15–18).

У слобожанських селах другої половини XIX ст. – початку XX ст. учнями виступали як підлітки, так і дорослі селяни, які вирішили зайнятися виробничим підприємництвом. Між учнем або його батьками з однієї сторони й кустарним майстром з іншого укладався письмовий

учнівський трудовий договір, який обов'язково реєструвався у волосній книзі угод і договорів. Такий договір регламентував весь процес і строки навчання, що можна побачити на прикладі вивченого нами тексту договору, який було уклали в 1873 році між собою коваль з с. Бітеця Сумського повіту І. П. Ткаченко та його майбутній учень дванадцятилітній підліток М. А. Косовиць (Кустарная хроника, 1914: 12). Аналіз змісту подібних учнівських трудових договорів, що були укладені в селах Слобідської України протягом другої половини XIX ст. – початку XX ст. й вивчених автором, дозволяє зробити висновок про те, що патріархальність у відносинах між кустарем-учителем і його учнем поступово змінювалася на чітко виражену прагматичну форму. Так, якщо учень не виконував умови договору, укладеного його батьками, вони повинні були винагородити майстра за понесені ним збитки, про що вказується в законах, які були прийняті в 1878 і 1899 роках (Кустарная промышленность, ее нужды и меры для их удовлетворения, 1909: 29-24).

До другої групи спеціалізованих професійно-технічних навчальних закладів, призначених для сільських кустарів й фінансованих державою, належали школи, училища й навчальні майстерні, створені центральними сільськогосподарськими відомствами. До таких, наприклад, належало кустарне відділення при Харківському землеробському училищі, де готовили переважно майбутніх учителів-інструкторів з окремих селянських промислів, а також навчальна майстерня з виготовлення плетених виробів з лози, створена на державні засоби 1907 р. у сл. Боромля Охтирського пов. Навчання в подібних майстернях ішло безпосередньо в процесі виробництва. Наприклад, у Боромлянській школі-майстерні її учні не тільки брали активну участь у виготовленні різноманітних виробів з лози, але одержували значну частину прибутку від їхньої реалізації (Ежегодник Главного Управления Землеустройства и Земледелия по Департаменту Земледелия, 1913: 84-89).

Створення спеціальних класів і курсів промислової майстерності відображало принципову позицію церкви щодо підтримки місцевої кустарної промисловості. Священнослужителі вбачали в ній один з основних способів рішення багатьох як соціально-економічних, так і морально-психологічних проблем, актуальних у той період для сільського населення. Серед церковнопарафіяльних

школ Слобідської України в цьому плані особливо виділялося кустарне відділення при Миколаївській двокласній парафіяльній школі в сл. Нова Водолага Валківського повіту. Тут особливий інструктор, що оплачувався із засобів приходу, щорічно вчив від 10 до 15 підлітків всіх тонкостей виготовлення гончарного посуду. При школі також були створені склад-магазин і музей гончарних виробів (Королёв, 1892: 416).

У цілому система професійно-технічної освіти, пройшовши на землях Слобідської України великий історичний шлях, стала потужним фактором підвищення освітнього й культурно-технічного рівня сільських кустарів, всебічного вдосконалення способу життя сільського населення, одним зі шляхів здійснення соціальної політики держави та одним із важливих напрямків діяльності Харківського земства. Всього протягом другої половини XIX ст. – початку XX ст. в селах Слобідській Україні основи селянських кустарних промислів викладалися в значній частині державних, земських, церковних і часток навчальних закладів.

Висновки. Таким чином, система професійно-технічної освіти, пройшовши на землях Слобідської України великий історичний шлях, в другій половині XIX ст. – на початку XX ст. стала потужним фактором підвищення освітнього й культурно-технічного рівня сільських кустарів. Створені в регіоні форми професійно-технічної освіти, всі разом, доповнюючи одна одну, з одного боку, характеризували динаміку самого селянського промислового підприємництва, будучи його невід'ємною частиною, а з іншого, створювали додаткові передумови для подальшого поширення селянських промислів в селах Слобідській Україні. Поступальний розвиток на Слобожанщині, на протязі всього періоду що досліджується, різноманітних селянських промислів став можливим тут лише завдяки активному залученню до промислової діяльності все більшої кількості селянських дітей, тобто завдяки постійній передачі з покоління в покоління виробничих, техніко-технологічних, художніх та інших традицій, які утверджувались століттями шляхом незлічених повторень процесів, схем, мотивів, образів, форм і, удосконалюючись, набували чарівної довершеності. Професійно-технічна освіта селянських підприємців стала важливою умовою модернізації кустарної промисловості на Слобідській Україні в другій половині XIX ст. – на початку XX ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Докладная записка о развитии кустарных промыслов по данным Всероссийской кустарно-промышленной выставки и съезда деятелей 1902 г. СПб. : Тип. МВД, 1904. 259 с.
2. Ежегодник народного труда/ под. ред. В. В. Черняева. М.: Тип. И. Д. Сытина, 1898. 461с.
3. Бломквист А. Кустарная промышленность в России // Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России. СПб.: Типогр. В. Киришбаума, 1887. Т. 16. С. 37–101.
4. Губернии России. СПб.: Изд. ЦСК МВД, 1899. 308 с.
5. Докладная записка о развитии кустарных промыслов по данным Всероссийской кустарно-промышленной выставки и съезда деятелей 1902 г. СПб. : Тип. МВД, 1904. 259 с.
6. Ежегодник кустарной промышленности. 1912 год / Под ред. Е. Д. Максимова. – СПб.: Тип. «Энергия», 1912. Т. 1. Вып. 1. 224 с.
7. РДІА. Російський державний історичний архів. Ф.401. – Кустарний відділ Всеросійської промислової та художньої виставки 1896р. в Новгороді. Оп. 1.Спр. 18. Арк. 5–7.
8. Отчеты Харьковской губернской земской управы о развитии кустарных промыслов в губернии. Х.: Тип. губ. правления, 1914.103с.
9. Кустарная хроника. *Кустарный труд*. 1914. – № 12. С. 12
10. Трубочанінов М.А. Формування та розвиток на території європейської Росії селянських кустарно-промислових кластерів у кінці XVIII – на початку XX століття. *Збірник наукових праць. Серія «Історія та географія»*. Харків, 2016. Вип.53. С.179-188 URL: <https://zenodo.org/records/400774>
11. Кустарная промышленность, ее нужды и меры для их удовлетворения. СПб.: типография В.Киришбаума, 1909. 72 с.
12. Ежегодник Главного Управления Землеустройства и Земледелия по Департаменту Земледелия. Год шестой 1912. СПб.: Тип. В.Киришбаума, 1913. 717с
13. Королёв Ф.Н. Кустарное гончарство в Полтавской, Харьковской и Черниговской губерниях. Исследования 1888–1890 гг./ Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. СПб.: Тип. В.Киришбаума, 1892. Т. 1. С. 404–429.

REFERENCES

1. Dokladnaya zapiska o razvitii kustarnykh promyislov po dannym Vserossiyskoy kustarno-promyishlennoy vystavki i s'ezda deyateley 1902 g. [Memorandum on the development of cottage industries based on data from the All-Russian Cottage Industry Exhibition and Congress of Industry Leaders 1902 g.] (1904). SPb. : Tip. MVD, 259 s. [in Russian].
2. Ezhegodnik narodnogo truda (1898) [Yearbook of National Labour] pod. red. V. V. Chernyaeva. M.: Tip. I. D. Sytina, 1898. 461s. [in Russian].
3. Blomkvist A. (1887) Kustarnaya promyishlennost v Rossii [Craft industry in Russia] Trudyi komissii po issledovaniyu kustarnoy promyishlennosti v Rossii. SPb.: Tipogr. V. Kirshbauma, T. 16. S. 37–101. [in Russian].
4. Gubernii Rossii [Provinces of Russia] (1899). SPb.: Izd. TsSK MVD. 308 s. [in Russian].
5. Dokladnaya zapiska o razvitii kustarnykh promyislov po dannym Vserossiyskoy kustarno-promyishlennoy vystavki i s'ezda deyateley 1902 g [Memorandum on the development of cottage industries based on data from the All-Russian Cottage Industry Exhibition and Congress of 1902.] (1904). SPb. : Tip. MVD, 259 s. [in Russian].
6. Ezhegodnik kustarnoy promyishlennosti. 1912 god [Yearbook of Handicraft Industry. 1912] (1912)/ Pod red. E. D. Maksimova. SPb.: Tip. «Energiya», T. 1. Vyip. 1. 224 s. [in Russian].
7. RDIA. Rosiyskiy derzhavnyi istorychnyi arkhiv. F.401. Kustarnyi viddil Vserosiyskoi promyslovoi ta khudozhnoi vystavki 1896r. v Novgorodi.[Handicraft section of the All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1896 in Novgorod] Op. 1. Spr. 18. Ark. 5–7. [in Ukrainian].
8. Otchetyi Harkovskoy gubernskoy zemskoy upravyyi o razvitii kustarnykh promyislov v gubernii [Reports of the Kharkiv Provincial Zemstvo Council on the development of cottage industries in the province.] (1914). H.: Tip. gub. pravleniya, 103s. [in Russian].
9. Kustarnaya hronika [Handicraft chronicle] (1914). *Kustarnyyi trud*. №12. S. 12[in Russian].
10. Trubchaninov M.A. Formuvannya ta rozvytok na terytorii yevropeiskoi Rosii selianskykh kustarno-promyslovykh klasteriv u kintsі XVIII – na pochatku XX stolittia.[The formation and development of peasant handicraft and industrial clusters in European Russia in the late 18th and early 20th centuries.] *Zbirnyk naukovykh prats. Serii «Istoriia ta heohrafiia»*. Kharkiv, 2016. Vyp.53. S.179-188 [in Ukrainian].
11. Kustarnaya promyishlennost, ee nuzhdy i meryi dlya ih udovletvoreniya [Craft industry, its needs and measures to meet them.] (1909). SPb.: tipografiya V.Kirshbauma, 72 s. [in Russian].
12. Ezhegodnik Glavnogo Upravleniya Zemleustroystva i Zemledeliya po Departamentu Zemledeliya. [Yearbook of the Main Directorate of Land Management and Agriculture for the Department of Agriculture.] (1913) God shestoy 1912. SPb.: Tip. V.Kirshbauma. 717s [in Russian].
13. KorolYov F.N. (1892) Kustarnoe goncharstvo v Poltavskoy, Harkovskoy i Chernigovskoy guberniyah. Issledovaniya 1888–1890 gg [Artisanal pottery in the Poltava, Kharkiv, and Chernihiv provinces. Research conducted between 1888 and 1890.] Otchetyi i issledovaniya po kustarnoy promyishlennosti v Rossii. SPb.: Tip. V.Kirshbauma, T. 1. S. 404-429 [in Russian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Тарас ХЕМИЧ,

orcid.org/0009-0002-6615-5366

*аспірант кафедри всесвітньої історії та спеціальних історичних дисциплін
Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) Alkaider94@gmail.com*

РЕЦЕПЦІЯ ПРИНЦИПАТУ ТІБЕРІЯ У ТВОРАХ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ

Мета дослідження – проаналізувати відображення принципату Тіберія у творах Михайла Драгоманова. **Методологія** дослідження ґрунтується на загальнонаукових методах аналізу та синтезу, а також історико-порівняльному та історико-типологічному методі. **Наукова новизна** полягає у комплексному аналізі особливостей української історіографічної концепції трактування принципату Тіберія через призму ідей та наукової спадщини Михайла Драгоманова. **Висновки.** Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що, попри значну увагу історіографії до відображення принципату Тіберія у творах Михайла Драгоманова, ця проблема залишається складним науковим завданням. Встановлено, що зацікавлення Михайла Драгоманова античною історією взагалі та принципатом Тіберія зокрема не було випадковим, а мало передумови у його вихованні в батьківському домі, навчанні в гімназії та університеті Святого Володимира. З'ясовано, що в українській історіографії приділено чимало уваги проблемі висвітлення поглядів Михайла Драгоманова на різні проблеми історії Стародавнього Риму. Позаяк історик присвятив значну увагу у своїх творах постаті імператора Тіберія та його правлінню, – це стало предметом дослідження низки українських істориків, серед яких потрібно назвати насамперед імена: В. Гарнаги, В. Лагодзінського, О. Петречка та ін. Дослідники акцентують увагу на тому, що дисертація М. Драгоманова є цінним, самостійним історіографічним дослідженням, що містить нетривіальні висновки. Сучасні дослідники високо оцінюють підхід М. Драгоманова до наукового дослідження, констатуючи, що він полягав у тому, щоб розглядати те чи інше явище в комплексі, враховувати його причини та наслідки, беручи до уваги специфіку джерел. Досліджуючи принципат Тіберія М. Драгоманов доклав багато зусиль до того, щоб простежити чинники, які вплинули на формування особистості цього імператора. У дискусійному питанні щодо репресій часів Тіберія М. Драгоманов схилився до думки, що поштовок до цих репресій став Сеян. Але Сеян зробив лише перший поштовх, під впливом якого Тіберій знищив усіх, хто видавався йому підозрілим. М. Драгоманов вважав ідеалом історичного твору такий твір, у якому на першому плані стоїть об'єктивне вивчення фактів. Використовуючи такий підхід М. Драгоманов дійшов висновку про упередженість критики Тацитом політики Тіберія.

Ключові слова: Принципат Тіберія, Михайло Драгоманов, Римська імперія, українська історіографія.

Taras KHEMYCH,

orcid.org/0009-0002-6615-5366

*Postgraduate Student at the Department of World History and Special Historical Disciplines
Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) Alkaider94@gmail.com*

THE RECEPTION OF TIBERIUS' PRINCIPATE IN THE WORKS OF MYKHAILO DRAGOMANOV: A HISTORIOGRAPHICAL CONTEXT

Research Objective is to analyse how the principate of Tiberius is reflected in the works of Mykhailo Dragomanov. **Methodology** is based on general scientific methods of analysis and synthesis, as well as the historical-comparative and historical-typological methods. **Scientific novelty** lies in a comprehensive analysis of the features of the Ukrainian historiographical conception of interpreting the principate of Tiberius through the prism of the ideas and scholarly legacy of Mykhailo Dragomanov. **Conclusions.** The conducted research allows us to assert that, despite the considerable attention historiography has devoted to the representation of Tiberius' principate in the works of Mykhailo Dragomanov, this issue remains a complex scholarly problem. It has been established that Dragomanov's interest in ancient history in general and in the principate of Tiberius in particular was not accidental, but had its origins in his upbringing at home and his studies at the gymnasium and at St. Volodymyr University. It has been clarified that Ukrainian historiography has devoted considerable attention to the problem of elucidating Dragomanov's views on various issues of the history of Ancient Rome. Since the historian paid significant attention in his works to the figure of Emperor Tiberius and his reign, this became the subject of research by a number of Ukrainian historians, among whom the names of V. Harnaha, V. Lahodzynski, O. Petrechko, and others should be mentioned first. Researchers emphasize that Dragomanov's dissertation is a valuable, independent historiographical study containing non-trivial conclusions. Modern scholars highly value Dragomanov's approach to scholarly research, noting that it consisted in examining a given phenomenon in its entirety, taking into

account its causes and consequences, and considering the specific character of the sources. In studying the principate of Tiberius, Dragomanov devoted considerable effort to tracing the factors that shaped the emperor's personality. On the debated question of the repressions during Tiberius' reign, Dragomanov inclined to the view that the impetus for these repressions was Sejanus. However, Sejanus merely gave the initial impulse, under the influence of which Tiberius eliminated all those who seemed suspicious to him. Dragomanov regarded as the ideal historical work one in which the objective study of facts is placed at the forefront. Applying this approach, he concluded that Tacitus' criticism of Tiberius' policies was biased.

Key words: Principate of Tiberius, Mykhailo Dragomanov, Roman Empire, Ukrainian historiography.

Постановка проблеми. Принципат Тіберія був важливим етапом в розвитку Римської імперії. Вперше відбулося спадкування влади принцепса, а відтак і формування правлячої династії. Система пройшла одне з найважливіших випробувань – зміну правителя. Мабуть, у різних колах римського суспільства існували побоювання щодо майбутнього держави – чи не розпочнеться нова боротьба за владу, чи не відновляться спроби відновити давні порядки. У будь-якому разі, проблема зміни правителя завжди несе у собі потенційні загрози. Однак передача влади Тіберію пройшла спокійно, жодних потрясінь не було, за винятком заворушень у легіонах, які вдалося швидко заспокоїти. Можна стверджувати, що принципат Тіберія став часом зміцнення системи принципату та подальшої еволюції політичної системи, започаткованої імператором Августом. Різноманітні аспекти правління Тіберія стали предметом ретельного вивчення у світовій історіографії. Не стояли осторонь дослідження принципату Тіберія й історики України. Особливе місце в українській історіографії принципату Тіберія займають праці Михайла Драгоманова (Драгоманов, 2009). Однак в сучасній історіографії відображення політичних інститутів Стародавнього Риму, зокрема доби принципату Тіберія, в працях видатного українського історика і мислителя Михайла Драгоманова, розкрито недостатньо. Це обмежує розуміння ролі української історіографії у контексті європейського історіописання. Адекватне осмислення внеску Михайла Драгоманова у розуміння системи принципату сприятиме подальшому розвитку історичної науки в Україні. Отже, безсумнівною є нагальна потреба в комплексному дослідженні української історіографії щодо відображення принципату Тіберія у творчості Михайла Драгоманова, що сприятиме як кращому розумінню суті системи принципату, так і розвитку української історичної традиції.

Аналіз досліджень засвідчує високу зацікавленість постаттю імператора Тіберія в українській історіографії взагалі, та відображенням його принципату в творчості Михайла Драгоманова зокрема. Ця зацікавленість проявляється як на рівні статей у фахових виданнях, так і на рівні дисертаційних

досліджень. Однак, здебільшого мова йде з одного боку про творчу спадщину Михайла Драгоманова у контексті дослідження античної історії загалом (Лагодзінський, 2013; Петречко, 2011), з іншого – про вивчення правління Тіберія, зокрема, й у більш широкому контексті еволюції системи принципату (Петречко, 1997; Петречко, 2009). На думку В. Лагодзінського, «недостатня дослідженість в українській історіографії антикознавчої спадщини М. П. Драгоманова зумовлена, по-перше, розрізненістю архівних матеріалів, які зберігаються у понад десяти архівах та бібліотеках України, Росії та Болгарії, по-друге, зосередженістю більшості дослідників на суспільно-політичній спадщині вченого, по-третє, недостатністю систематичної розробки проблем античної історії в Україні» (Лагодзінський, 2013: 15). Як зазначив на цю ж тему В. Гарнага, праці Драгоманова з історії стародавнього світу залишаються малодослідженими, оскільки їхній аналіз вимагає від науковця знання кількох мов та глибокої експертизи в багатьох історичних дисциплінах (Гарнага, 2011: 86). Це безумовно можна сказати і про висвітлення Михайлом Драгомановим саме принципату Тіберія, тож фокусування уваги на цій темі видається актуальним.

Мета статті – проаналізувати українську історіографію у контексті висвітлення принципату Тіберія у творах Михайла Драгоманова.

Виклад основного матеріалу. Принципат Тіберія став надзвичайно важливим періодом розвитку системи принципату. Справді, відбулася перша зміна правителя, що означало формування правлячої у Римі династії, відомої сьогодні як династія Юліїв-Клавдіїв. Особливо примітно, що принципат Тіберія, постать цього імператора, мають не вельми позитивну оцінку в античній історіографії. Не дивно, що як сам імператор Тіберій так і його правління викликали і викликають значний інтерес у історіографії. Не є винятком й українська історіографія античної історії. Висвітлення принципату Тіберія в українській історіографії бере свій початок саме у працях Михайла Драгоманова. Основна увага у дослідженнях Драгомановим Римської імперії зосереджена на добі принципату за Октавіана Августа і Тіберія (Лагодзінський, 2013: 165).

Потрібно звернути увагу на те, що історична освіта М. Драгоманова та його зацікавлення античною історією мали суттєвий вплив на становлення його як політика. Як вірно зазначає Віктор Ставнюк, роздуми про античність сформували ключові погляди М. Драгоманова: прагнення до неупередженості, розуміння ваги гуманітарної освіти та підтримку політичної свободи народів у складі імперій. Ці ідеї визначили його подальший науковий та життєвий шлях (Ставнюк, 1998: 52).

Зацікавлення М. Драгоманова античною історією було не випадковим. В основі цього зацікавлення лежало його «виховання в батьківському домі та навчання в Полтавській гімназії» (Лагодзінський, 2012: 117). У гімназії Михайло Драгоманов мав можливість навчатися у вчителів високого рівня. Зокрема, у своїй автобіографії він наголошував на тому, що мав у гімназії хорошого латиніста та прекрасного вчителя історії (Драгоманов, 2001: 144). Зацікавленість М. Драгоманова історією стародавнього світу зміцнилася у нього під час навчання на історико-філологічному університеті в університеті Святого Володимира. Зокрема про це йде мова у доповідній записці екстраординарного професора В. Шульгина (Драгоманов, 2001: 39–40). Тому не дивно, що обидві пробні лекції, які прочитав М. Драгоманов у рамках клопотання про дозвіл викладати в університеті Святого Володимира, стосувалися історії Стародавнього Риму: «Про жінку в першому сторіччі Римської імперії» та «Про державні реформи Діоклетіана й Константина Великого» (Драгоманов, 2001: 49–50). Займаючись історією стародавнього світу М. Драгоманов звернув особливу увагу на релігію і міфологію арійських народів (Драгоманов, 2001: 150).

Безпосередньо висвітлення принципату Тіберія у творчості М. Драгоманова розглядає В. Лагодзінський у своєму дисертаційному дослідженні на здобуття наукового ступеню кандидата історичних наук. Він зазначає, що «Для Драгоманова Римська імперія часів Октавіана Августа і Тіберія є часом розкладу ладу, заснованого «Римською аристократично-завойовницькою Республікою»» (Лагодзінський, 2013: 103). Автор погоджується з тими дослідниками, оцінюють магістерську дисертацію М. Драгоманова як цінне історіографічне дослідження (Лагодзінський, 2013: 114). Багато уваги автор приділяє безпосередньо оцінці М. Драгомановим принципату Тіберія. Особливо В. Лагодзінський наголошує на ремарці М. Драгоманова про те, що «лише художнику під силу поєднати прямо протилежні риси характеру та дій людини, і лише художник в змозі відійти від

будь-яких упереджених поглядів» (Лагодзінський, 2013: 118). Визнаючи до певної міри справедливість критики рецензентів на адресу дисертації М. Драгоманова, В. Лагодзінський вважає, що вона була самостійним дослідженням, а цю самостійність рецензенти не зуміли розгледіти. Автор звертає увагу на те, що М. Драгоманов постійно протиставляє Тіберія Августу в психологічному, особистісному відношенні. Найважливішим в антикознавчих студіях М. Драгоманова автор вважає висновки, які у контексті принципату Тіберія характеризуються ним як нетривіальні: «Тіберій в його зображенні поміркований у почестях і ревний у справах. Навіть хворим він з'являється в сенат. Дбає про громадські споруди, і не було практично жодної громадської будівлі яку би він не відремонтував, або не прикрасив. Особливо пильно він стежить за судом» (Лагодзінський, 2013: 119–122). Зазначимо, що сам М. Драгоманов наголошував на самостійності своїх висновків, які базувалися на працях античних істориків, а не були запозичені у сучасних йому авторів (Куценко, 2009: 201). На думку В. Лагодзінського, М. Драгоманов дуже точно підмічає конфлікт, який визріває у взаєминах між Тіберієм та сенатом (Лагодзінський, 2013: 124). Автор наголошує на тому, що «На думку Драгоманова, в оцінках Тіберія необхідно враховувати взаємозв'язок між характером та обставинами його життя, вдаватися до психологічного аналізу історичних особистостей, як це, зрештою, і почало практикуватися під впливом новітніх поглядів на історію» (Лагодзінський, 2013: 124).

Багато уваги проблемі дослідження М. Драгомановим античної історії присвятив В. Гарнага. Він зазначає, що Драгоманов пояснював невідповідності в описі Тіберія хибним уявленням Тацита про принципат і психологію особистості. Драгоманов також не погоджувався з тим, як автор «Анналів» інтерпретував окремі епізоди правління цього імператора (Гарнага, 2010: 30). Можна погодитися з тезою автора про те, що «Відправною точкою основних робіт Драгоманова з римської історії було критичне дослідження творчості римського історика Корнелія Тацита» (Гарнага, 2010: 27).

О. Петrenchко зазначає, що правління імператора Тіберія «було однією з тем досліджень М. Драгоманова». Дослідник зазначає, що підхід М. Драгоманова до наукового дослідження полягав у тому, щоб розглядати те чи інше явище в комплексі, «враховуючи як його причини, так і наслідки, і не забувати при цьому про специфіку джерел, що використовуються в кожному конкретному випадку». Саме такий підхід до дослідження

дозволить зрозуміти суть проблеми (Петречко, 1997: 104). Автор наголошує на тому, що розглядаючи правління імператора Тіберія, М. Драгоманов приділяє багато уваги безпосередньо постаті імператора та його найближчого оточення, відстежує витоки забобонності Тіберія, звертає увагу на скритність як рису характеру Тіберія, яку Діон Кассій вважав визначальною. О. Петречко наголошує на тих зусиллях, які доклав М. Драгоманов до того, щоб простежити чинники, які вплинули на формування особистості Тіберія, серед яких і розлучення з коханою, для того щоб пошлюбити доньку Августа. У дискусійному питанні щодо репресій часів Тіберія М. Драгоманов схилився до думки, що поштовхом до цих репресій став Сеян. Але Сеян зробив лише перший поштовх, під впливом якого Тіберій знищив усіх, хто видавався йому підозрілим (Петречко, 2009: 282). О. Петречко наголошує на тому, що М. Драгоманов вважав ідеалом історичного твору такий твір, у якому на першому плані стоїть об'єктивне вивчення фактів. Використовуючи такий підхід М. Драгоманов робить висновок про те, «що критика Тацитом політики Тіберія є упередженою» (Петречко, 1997: 105–106).

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що зацікавлення Михайла Драгоманова античною історією взагалі та принципатом Тіберія зокрема не було випадковим, а мало передумови у його вихованні в батьківському домі, навчанні в гімназії та університеті Святого

Володимира. З'ясовано, що в українській історіографії приділено чимало уваги проблемі висвітлення поглядів Михайла Драгоманова на різні проблеми історії Стародавнього Риму. Позаяк історик присвятив значну увагу у своїх творах постаті імператора Тіберія та його правлінню, – це стало предметом дослідження низки українських істориків, серед яких потрібно назвати насамперед імена: В. Гарнаги, В. Лагодзінського, О. Петречка та ін. Дослідники акцентують увагу на тому, що дисертація М. Драгоманова є цінним, самостійним історіографічним дослідженням, що містить нетривіальні висновки. Сучасні дослідники високо оцінюють підхід М. Драгоманова до наукового дослідження, констатуючи, що він полягав у тому, щоб розглядати те чи інше явище в комплексі, враховувати його причини та наслідки, беручи до уваги специфіку джерел. Досліджуючи принципат Тіберія М. Драгоманов доклав багато зусиль до того, щоб простежити чинники, які вплинули на формування особистості цього імператора. У дискусійному питанні щодо репресій часів Тіберія М. Драгоманов схилився до думки, що поштовхом до цих репресій став Сеян. Але Сеян зробив лише перший поштовх, під впливом якого Тіберій знищив усіх, хто видавався йому підозрілим. М. Драгоманов вважав ідеалом історичного твору такий твір, у якому на першому плані стоїть об'єктивне вивчення фактів. Використовуючи такий підхід М. Драгоманов дійшов висновку про упередженість критики Тацитом політики Тіберія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гарнага В.П. Творчість Корнелія Тацита у дослідженнях М.П. Драгоманова. *Вісник Черкаського університету. Серія: Історичні науки*. 2010. Вип. 182. С. 27–33.
2. Гарнага В. Царський і республіканський Рим в антикознавчих дослідженнях МП Драгоманова. *Історіографічні дослідження в Україні*. 2011. Вип. 21. С. 86–102.
3. Драгоманов М. Император Тиберий (рассуждение про venia legendi М. Драгоманова). *Хроніка – 2000. К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв*, 2009. Вип. 79. Невідомий Драгоманов. С. 6–109.
4. Куценко Ю. Невідоме дослідження про Михайла Драгоманова. *Південний архів. Сер.: Історичні науки*. 2009. Вип. 30. С. 198–210.
5. Лагодзінський В.В. Антикознавчі студії М.П. Драгоманова: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.02. / Віталій Володимирович Лагодзінський; Київ. нац. унів-т ім. Т. Шевченка. К.: Б.в., 2014. 16 с. <https://uacademic.info/download/file/0414U002051/aref.doc>
6. Лагодзінський В.В. Антикознавчі студії М.П. Драгоманова: дис... канд. іст. наук: 07.00.02. / Віталій Володимирович Лагодзінський; Київ. нац. унів-т ім. Т. Шевченка. К.: Б.в., 2013. 196 с. <https://uacademic.info/download/file/0414U002051/dis.doc>
7. Лагодзінський В.В. Щодо початків підготовки Михайла Драгоманова як антикознавця. *Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації професійних спілок України*. 2012. 1. 61. С. 113–120.
8. Михайло Драгоманов. *Документи і матеріали 1841–1994* / Ін-т укр. археогр. та джерелознав. ім. М. С. Грушевського; [упоряд.: Г. Болотова, І. Бутич, Н. Грабова та ін.; редкол.: О. Купчинський та ін.]. Львів: НТШ, 2001. 731 с.
9. Петречко О. Античні студії Михайла Драгоманова. Михайло Драгоманов – дослідник всесвітньої історії, політик і людина / ред. А.В. Толстоухов, В.П. Андрущенко. *Хроніка-2000: Український культурологічний альманах*. 2011. Вип. 2 (84). С. 433–441.
10. Петречко О. Внутрішня політика Риму в період правління імператора Тіберія. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. 1997. Вип. 32. С. 158–167.
11. Петречко О. Оцінка Тіберія у творчості Михайла Драгоманова. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. 1997. Вип. 2. С. 103–107.

12. Петрецько О.М. Суспільно-політичний розвиток Римської імперії в I – на поч. III ст. н. е.: від «відновленої» Республіки до сенатської монархії. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2009. 396 с.

13. Ставнюк, В.В. Роль античних студій у формуванні історико-філософських поглядів Михайла Драгоманова. *Український історичний журнал*. 1998. Вип. 6. С. 46–54.

REFERENCES

1. Harnaha V.P. (2010). Tvorchist Korneliia Tatsyta u doslidzhenniakh M.P. Drahomanova [The Works of Cornelius Tacitus in M.P. Drahomanov's Research]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Serii: Istorychni nauky*, 182, 27–33. [in Ukrainian].

2. Harnaha V. (2011). Tsarskyi i respublikanskyi Rym v antykoznavchykh doslidzhenniakh MP Drahomanova [Regal and Republican Rome in M.P. Drahomanov's Classical Studies]. *Istoriografichni doslidzhennia v Ukraini*, 21, 86–102. [in Ukrainian].

3. Dragomanov M. (2009). Imperator Tiberiy (rassuzhdeniye pro venia legendi M. Dragomanova) [Emperor Tiberius (discourse pro venia legendi by M. Dragomanov)] *Khronika – 2000. K.: Fond spriannia rozvytku mystetstv*, 79. Nevidomyi Drahomanov, 6–109 [in Ukrainian].

4. Kutsenko Yu. (2009). Nevidome doslidzhennia pro Mykhaila Drahomanov [Unknown research about Mikhail Dragomanov]. *Pivdennyi arkhiv. Ser.: Istorychni nauky*, 30, 198–210 [in Ukrainian].

5. Lahodzynskyi V.V. (2014). Antykoznavchi studii M.P. Drahomanova: avtoref. dys... kand. ist. nauk: 07.00.02. [M.P. Dragomanov's Classical Studies: Extended abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Historical Sciences: 07.00.02] / Vitalii Volodymyrovych Lahodzynskyi; Kyiv. nats. univ-t im. T. Shevchenka. K.: B.v. 16 s. <https://uacademic.info/download/file/0414U002051/aref.doc> [in Ukrainian].

6. Lahodzynskyi V.V. (2013). Antykoznavchi studii M.P. Drahomanova: dys... kand. ist. nauk: 07.00.02. [M.P. Dragomanov's Classical Studies: The dissertation for the degree of Candidate of Historical Sciences: 07.00.02] / Vitalii Volodymyrovych Lahodzynskyi; Kyiv. nats. univ-t im. T. Shevchenka. K.: B.v. 196 c. <https://uacademic.info/download/file/0414U002051/dis.doc> [in Ukrainian].

7. Lahodzynskyi V.V. (2012). Shchodo pochatkiv pidhotovky Mykhaila Drahomanova yak antykoznavtsia. [On the Beginnings of Mykhailo Drahomanov's Training as a Classicist]. *Visnyk Akademii pratsi i sotsialnykh vidnosyn Federatsii profesiynykh spilok Ukrainy*, 1 (61), 113–120 [in Ukrainian].

8. *Mykhailo Drahomanov. (2001). Dokumenty i materialy 1841–1994 [Mikhailo Drahomanov. Documents and materials 1841–1994] / In-t ukr. arkheohr. ta dzhereozn. im. M. S. Hrushevskoho; [uporiad.: H. Bolotova, I. Butych, N. Hrabova ta in. ; redkol.: O. Kupchynskyi ta in.]. Lviv: NTSh. 731 s. [in Ukrainian].*

9. Petrechko O. (2011). Antychni studii Mykhaila Drahomanova. Mykhailo Drahomanov – doslidnyk vsesvitnoi istorii, polityk i liudyna [Ancient Studies of Mikhail Dragomanov. Mikhail Dragomanov – researcher of world history, politician and person] / red. A.V. Tolstoukhov, V.P. Andrushchenko. *Khronika-2000: Ukrainyskyi kulturolohichnyi almanakh*, 2 (84), 433–441 [in Ukrainian].

10. Petrechko O. (1997). Vnutrishnia polityka Rymu v period pravlinnia imperatora Tiberiia [The home policy of Rome during the reign of Tiberius]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Istorychna*, 32, 158–167 [in Ukrainian].

11. Petrechko O. (1997). Otsinka Tiberiia u tvorchosti Mykhaila Drahomanova [Evaluation of Tiberius in the works of Mikhail Drahomanov]. *Drohobyskyi kraieznavchyi zbirnyk*, 2, 103–107 [in Ukrainian].

12. Petrechko O. (2009). Suspilno-politychnyi rozvytok Rymsskoi Imperii v I – na poch. III st. n. e.: vid «vidnovlenoi» Respubliki do senatskoi monarkhii [Socio-political development of the Roman Empire in the first century – at the beginning of the third century A.D.: from «restored» Republic to the Senate monarchy]. Lviv: vydavnychi tsentr LNU imeni Ivana Franka. 396 s. [in Ukrainian].

13. Stavniuk V.V. (1998). Rol antychnykh studii u formuvanni istoriko-filosofskykh pohliadiv Mykhayla Drahomanova [The Role of Ancient Studies in the Formation of Mykhailo Drahomanov's Historical and Philosophical Views]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 6, 46–54 [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 94(477.83-21) – 055.2"1942/1944"
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-5>

Оксана ЯРТИМ,
 orcid.org/0009-0000-2560-4116
 аспірантка кафедри історії України та правознавства
 Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
 (Дрогобич, Львівська область, Україна) kseniyartym@gmail.com

ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮБОВІ ЯКУБОВСЬКОЇ В ДРОГОБИЧІ (1942–1944)

Питання діяльності Любові Якубовської в Дрогобичі в період 1942-1944 років питання зовсім не вивчене. Є численна кількість наукових доробків про історію Дрогобича та діяльності ОУН в Дрогобицькій Окрузі. Однак нема праць присвячених діяльності жінок в лавах ОУН на різних щаблях. Слід зазначити, що роль жінок в історії завжди недооцінювалася. Що ж до п. Люби то в силу певних обставин дізнатися про її діяльність вдалося аж після досягнення сприятливих умов у роки незалежності. Однак її внесок є дуже і дуже великим. Заради збереження сочень життів своїх співвітчизників з різних куточків України п. Люба ризикувала життям.

Ми не можемо сказати, що її дії були дрібні і незначні. Ми не маємо права применшувати її заслуги і давати неправдиву оцінку її діям. В Дрогобичі Любов Якубовська зробила чимало від простого розповсюдження пропагандивних листівок до виконання подекуди надскладних завдань.

Будучи членкинею ОУН мельниківського крила Любов у перші воєнні роки періоду радянсько-німецького змушена була піти на співпрацю з німецькою окупаційною владою. Зазначимо, що це п. Якубовська зробила для прикриття. Так діяти їй вдалося протягом двох років. Однак у 1944 року її викрили і діячка змушена була втікати. Дісталася вона аж до Відня, де прожила ще два роки, доки її в радянській зоні окупації у 1946 році не арештували працівники НКВС та КДБ.

Щодо періоду в Дрогобичі то це була не лише служба в лавах ОУН, але й можливість побути із рідними. До того ж це стало етапом особистісного розвитку п. Люби. У цей період вона працювала на благо рідного міста та рідної землі. Крім того, Любов активно піклувалася про земляків, котрі опинилися в таборах нямців і допомогала їм втікати і рятувати власне життя. Цей період став одним із найвдаліших з усіх етапів членства Якубовської в ОУН. Додамо, що перший період радянсько-німецької війни став особливим для досліджуваної діячки.

У підсумку слід сказати, що багато встигла зробити Любов Якубовська в рідному місті. Попри усі труднощі Люба завжди знаходила вихід усіх складних ситуацій.

Ключові слова: Дрогобич, ОУН, мельниківське крило, пропагандивна діяльність, Відень.

Oksana YARTYM,
 orcid.org/0009-0000-2560-4116
 Postgraduate student at the Department of History of Ukraine and Law
 Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko
 (Drohobych, Lviv region, Ukraine) kseniyartym@gmail.com

ACTIVITIES OF LYUBOV YAKUBOVSKAYA IN DROHOBYCH (1942–1944)

The issue of Lubov Yakubovska's activities in Drohobych in the period 1942-1944 is not studied at all. There are numerous scientific works on the history of Drohobych and the activities of the OUN in the Drohobych District. However, there are no works devoted to the activities of women in the ranks of the OUN at various levels. It should be noted that the role of women in history has always been underestimated. As for Mrs. Luba, due to certain circumstances, we were able to learn about her activities only after favorable conditions were achieved during the years of independence. However, her contribution is very, very great. For the sake of saving hundreds of lives of her compatriots from different parts of Ukraine, Ms. Luba risked her life.

We can not say that her actions were small and insignificant. We have no right to belittle her merits and give a false assessment of her actions. In Drohobych, Lubov Yakubovska did a lot, from simply distributing propaganda leaflets to performing sometimes extremely complex tasks.

As a member of the OUN Melnyk wing, Lubov was forced to collaborate with the German occupation authorities during the first war years of the Soviet-German period. It should be noted that Mrs. Yakubovska did this as a cover. She managed to act in this way for two years. However, in 1944 she was exposed and the activist was forced to flee. She made it all the way to Vienna, where she lived for another two years until she was arrested in the Soviet occupation zone in 1946 by NKVD and KGB officers.

As for the period in Drohobych, it was not only service in the ranks of the OUN, but also an opportunity to be with her family. In addition, this became a stage of Ms. Lyuba's personal development. During this period, she worked for the benefit of her hometown and native land. In addition, Lyubov actively cared for her compatriots who ended up in German

camps and helped them escape and save their own lives. This period became one of the most successful of all the stages of Yakubovskaya's membership in the OUN. We should add that the first period of the Soviet-German war became special for the activist under study.

In conclusion, it should be said that Lyubov Yakubovska managed to do a lot in her hometown. Despite all the difficulties, Lubov always found a way out of all difficult situations.

Key words: Drohobych, OUN, Melnyk wing, propaganda activity, Vienna.

Стан розробки проблеми. На даному етапі проблема історичної значущості даного питання активно розробляється та покращується. Опрацьовано не лише спогади друзів та товаришів Любові Якубовської, але й її кримінальну справу, де акцентується на тому, яку саме посаду вона займала та якою діяльністю займалася. Звернемо увагу, що саме документи ОУН та мемуарні спогади Оксани Лукомської є першоджерелами до вивчення даного питання. Підкреслю, що додатковими джерелами є наукові роботи з історії Дрогобича та науковий доробок журналу УВР (“Український Визвольний рух”).

Аналіз досліджень: Першочергово зазначемо, що про дану постать немає ґрунтовних досліджень, є лише поверхневі і дотичні до цієї теми дослідження. Про Л. Якубовську писав Петро Сов’як, були некрологи в газетах. Дотичні теми Розкриває Василь Ільницький, коли пише про жіноцтво в ОУН, Олеся Онишко і її монографія “Катерина Зарицька в українському визвольному русі” (Онишко О., 2007 с. 25).

Мета наукового дослідження. Метою виступає вивчення діяльності Любові Якубовської в рідному місті та глибокий аналіз результатів її рішень та вчинків. Крім того важливою складовою є повсякчасне ознайомлення наукової спільноти із маловідомими посталями, особливо жіноцтвом в лавах ОУН.

Виклад основного матеріалу. Любов Якубовська – Дрогобичанка, про котру відомо не багато. Вона зробила значний вклад в український визвольний рух, будучи у складі мельниківського крила ОУН. Ця тема є актуальною через те, що важливо досліджувати не лише діяльність самої ОУН, але й окремих її членів, особливо на низових рівнях.

В сучасній українській історіографії постать Л. Якубовської – це втілення “українських амазонок”. Однак відсутні ґрунтовні дослідження присвячені її життєвому шляху, що й зумовлює новизну нашого дослідження. Не знайшла повноцінного висвітлення в великих працях, статті і діяльності пані Люби і навіть її найближчі друзі згадують усе загально і поверхнево.

Найбільше згадок від доньки пані Люби – Оксани. Також про пані Любу писав ще один її товариш – Олег Стецюк.

Частина відомостей подає і Лев Луців у статті “Любов Якубовська – Витвицька (1921–1994)” (Луців, 1997 с. 94–96). Вказує, що писав про Л. Якубовську, як про приклад борчині за рідну землю

всіма можливими і не можливими засобами і методами. Згадують про Любов Якубовську і в газетах незалежної України. Серед них невеликий посмертний запис у газеті „За вільну Україну” (Дужинський, 1994 с. 7 URL: <https://www.uacorpus.org/en/gazeti-1945-2000>), у ній є спомин В. Дужинського із назвою „Пам’яті видатної патріотки”. Про Якубовську багато передали даних і люди, котрі були в її оточенні у різні періоди. Зокрема Марія Гонкевич у своєму інтерв’ю зазначала, що п. Люба була дуже добра, талановита, освічена і розумна жінка.

З приходом німців у місто, з метою забезпечення від переслідувань пані Люба вступає до лав міської управи. Саме це дозволило їй вільно займатися націоналістичною діяльністю і великий проміжок часу на неї не падали ніякі підозри. Для цього Л. Якубовська спершу поїхала на навчання до Варшави, де закінчила сільськогосподарські курси, про що свідчить довідка видана в липні 1942 року німецькою мовою.

Після повернення додому пані Любов відновила активну діяльність в лавах ОУН. Як розповідала її донька, Л. Якубовська в рідному місті мала свого роду співпрацю з керівником міської управи. Суть цієї співпраці полягала в тому, що Любов Якубовська приховувала від всіх, той факт, що її керівник переховує в себе вдома євреїв від німців, а натомість той робив вигляд, що не бачить, як Любов Якубовська приносить їжу полоненим у “Бригідках” чи допомагає звільнитися українцям з полону. А також був випадок, коли керівник управи у своєму кабінеті ніби-то забув зачинити сейф і пані Люба змогла дістати звідти низку важливих документів та передати їх друзям з ОУН.

Період після повернення Л. Якубовської з Варшави і до її еміграції у Відень був переповнений великою кількістю подій. Вони носили як позитивний, так і негативний характер і стосувалися всіх аспектів життя населення. Першим таким моментом було те, що колишнім учням гімназії дозволили пройти курси і здати випускні іспити – матуру та завершити навчання, що вони перервали з приходом у місто радянської влади. Також були відкриті на вулиці Церковній дитячі ясла, для дітей – сиріт. Водночас відбувалося масове вивезення євреїв з міста для розправи з ними. Одна з таких операцій по вивезенню євреїв отримала назву “кція Белзець” і відбулася вона 6–8 серпня 1942 року. Від 4 до 6 тисяч євреїв було вивезено з Дрогобича до села Белзець для розправи з ними

у тамтешньому таборі. Про цей період написано і у кримінальній справі Любові Якубовської. Перші записи датуються жовтнем 1946. (Криминальное дело 14945-п Архів управління Служби Безпеки України у Львівській області Т. 1. с. 4–5). Важливою є та інформація, що відповідно до матеріалів кримінальної справи, Любов у роки німецької окупації не просто працювала в міській управі, а була її інспектором.

19 листопада 1942 року відбувся так званий “дикий четвер” на вулицях Дрогобича бцудо вбито близько сотні євреїв. Серед них був і відомий на увесь світ Дрогобичанин – Бруно Шульц. Він загинув від двох пострілів у голову при виході з юденрату на вулицю Чацького (зараз Шевченка). Розглянувши один з перших допитів Любові Якубовської дізнаємося, що вона не все розповідала про свою діяльність в Дрогобичі. По-перше, п. Люба сказала, що до лав ОУН вона вступила у 1943 році, хоча насправді це відбулося у 1938–39 роках. По-друге, сказала, що нікого з ОУН не знала і ні з ким не товаришувала. Відповідно до допиту було записано зі слів Любові, що вона зустрічалася з паном Заріцьким, який власне і запропонував їй вступ до лав ОУН. Вона розповіла слідчому на допиті, мовляв з ним вона зустрічалася з 1943 по 1944 роки. Також діячка додала інформацію дуже цінну для даної теми, але неправдиву для спецорганів СРСР. Заріцький начебто лише поставляв їй спеціалізовану пропагандивну літературу для боротьби з німецькими окупантами.

Любов же ж мала її просто поширювати, щоб підняти дух населення і сприяти боротьбі з окупантами. Зазначу відповіддю Л. Якубовської була відмова, мовляв вона не вступатиме до ОУН, але за потреби допоможе. Тут п. Люба все продумано робила. Вона не могла і не хотіла видавати своїх друзів і „сприяти” тому, щоб їх спершу шукали, а потім знайшли і арештували. Про свої дії в Дрогобичі Якубовська подпавала лише ту інформацію, яку НКВС і так було вже добре відомо.

Коли п. Любу запитували, що сприяло тому, що вона почала розділяти погляди Заріцького, вона сказала, що після приходу червоної армії на територію Західної України у 1939 році вона побачила, які сильні репресії чинить радянська влада і вирішила прийняти антирадянську позицію. До речі, слідчим по справі був майор Гончарук. Саме він провів найбільше допитів.

Однак, були й інші допити, де пані Любов довго допитували, задавали різні питання. Які часто повторювалися. Основними джерелами по дані темі стали кримінальна справа Якубовської Л. М. народженої 1921 року та мемуари її доньки Оксани Лукомської. Підкреслюю, що ознайомившись з усіма даними можна зробити кілька висновків: Любов Якубовська була віддана своїй справі, вона

добре і чесно боролася за рідну землю, будучи членкинею ОУН і займалася не лише поширенням літератури, але й боротьбою у різні способи. Також вона майстерно вміла вести перемовини з окупантами (йдеться про німців), а також протистояти радянській владі.

Позитивним було те, що у 1943 році знову запрацювала Каса хворих під керівництвом Теофілія Гладилевича, родича тих самих братів Гладилевичів, за сприяння яких Л. Якубовська вступила до лав ОУН. Однак й оунівці страждали від переслідувань з боку нацистських окупантів. До прикладу у 1944 році було страчено 10 упівців з турківщини в місті Дрогобич, за те, що вони здійснили напад на місцеву поліцію в місті Турка. Тому однозначно говорити, що прихід німців був кращим за радянську владу не можна. Ці два режими були однаково жорстокими у своєму ставленні до українців.

Однак у 1944 році після того як пані Люба допомогла організувати втечу полонених червоної армії, котрі були українцями-східняками, за нею почалося “полювання” і вона змушена була втекти до Відня. Це відбувалося в кілька етапів. Великодні свята в 1944 році припадали на 16 квітня. Любов Якубовську вже розшукувало гестапо. Проте вона якимось чином з допомогою товаришів перебралася спочатку до Криниці у Польщі, а потім до Відня.

Однак варто відмітити, що діяльність Л. Якубовської полягала і в тому, що вона розвідувала ситуацію в місті і доносила відомості своїм колегам з ОУН. Крім того, вона поширювала агітаційну літературу, щоб до лав організації вступало більше української молоді. До того ж діяльність мельниківського крила не була такою радикальною, як бандерівського, що вберегло їх від таких сильних переслідувань та арештів.

При розгляді даної теми варто відмітити і той факт, що батьки пані Люби активно підтримували діяльність доньки і допомагали організувати їй зустрічі оунівців у них вдома. У Л. Якубовської часто гостювали брати Гладилевичі, які і привели її в ОУН, а також багато її однокласників з гімназійних часів.

Завдяки пані Оксані – доньці Л. Якубовської вдалося більше дізнатися про діяльність останньої у її рідному місті. Однак на мою думку, якби не загроза арешту, пані Люба зробила у рідному місті ще багато, ще б велику кількість полонених вдалося б звільнити.

Висновок. Отже, розглянувши тему діяльності Любові Якубовської в Дрогобичі у 1942–44 рр., нам вдалося дослідити найважливіші її кроки в розвитку націоналістичного руху в Дрогобичі, те, що їй вдалося зробити в рідному місті у такий короткий період. Вивчити той факт, як пані Люба змогла хоч і не надовго, але ввести в оману німецьких окупантів. Тому її діяльність в Дрогобичі є

такою важливою та цікавою для вивчення. Отже, як нам вдалося дослідити, діяльність Любові Якубовської в Дрогобичі була процесом складним та довготривалим. Вона виконувала різного роду завдання. З усіх найскладнішим було звільнення українських полонених з Бригідок та проникнення в середовище ворога. А також евакуація усіх звільнених додому або за кордон, що урятувати їх життя. То ж, жінка в ОУН – це не лише поширення книжок чи листівок з агітацією – це важка робота із ризиком для власного життя. Хочу

підмітити, що Любов Якубовська свідомо подавала деякі неправдиві свідчення про свою діяльність, хоча розуміла, що її можуть вичеслити вона продовжувала оберігати своїх друзів і близьких. Крім поширення літератури вона виконувала операції з визволення земляків. Це сприяло підвищенню її рівня в організації.

Таким чином можемо з упевненістю говорити, що Любов Якубовська багато зробила за час перебування в Дрогобичі. Це і спричинило таку зацікавленість її постаттю у даний період, наші дні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

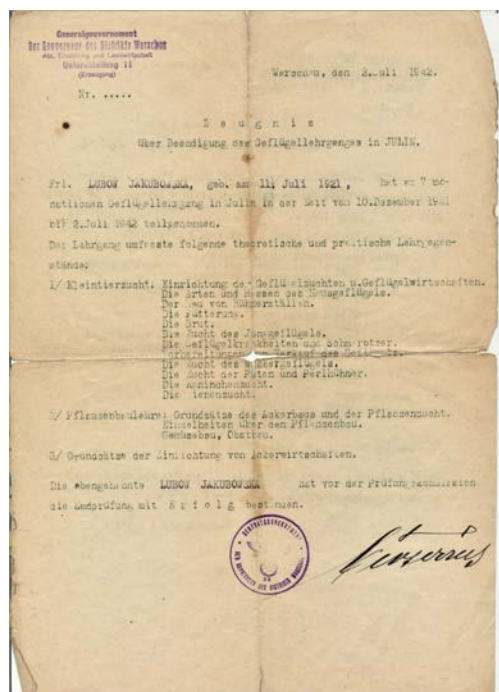
1. Дужинський В. Пам'яті видатної патріотки. За вільну Україну: Львів, Випуск №23, 1994 р. С.7 URL: <https://www.uacorp.us.org/en/gazeti-1945-2000>
2. Луців Л. Я. – Любов Якубовська–Витвицька (1921-1994). Дрогобиччина – земля Івана Франка, Том 4: Дрогобич, 1997.
3. Криминальное дело 14945-п -Архів Управління Служби Безпеки у Львівській області. Т. 1. С. 4-5.
4. Онишко, Л. Нам сонце всміхалось крізь ржавії ґрати... Катерина Зарицька в українському національно-визвольному русі; монографія: Львів; Торонто: Літопис УПА, 2007. – 912 с. :С. 25.

REFERENCES

1. Duzhynskiy V. (1994) Pamiati vydatnoi patriotky [In Memory of an Outstanding Patriot] Za vilnu Ukrainu, Lviv, №23. p. 7 [in Ukrainian] URL: <https://www.uacorp.us.org/en/gazeti-1945-2000>
2. Krymynalnoe delo 14945-p archiv upravlinnia Sluzhby Bezpeky u Lvivskiy oblasti [Criminal case 14945-p, archive of the Security Service department in Lviv region], Kyiv: 1946-1990 Vol. 1 P. 4-5 [in russian].
3. Lutsiv L. (1997) Lubov Yakubovska – Vytvytska (1921-1994) [Lyubov Yakubovskaya – Vytvytskaya (1921-1994)] Drohobychchyna – zemlia Ivana Franka, Vol. 4. Drohobych 94-98 pp. [in Ukrainian]
4. Onyshko L. (2007) Nam sontse vsmikhalos kriz rzhavii hraty.... Kateryna Zarytska v ukrainkomu natsionalno-vyzvolnomu rusi [The sun smiled at us through the rusty bars.... Kateryna Zarytska in the Ukrainian national liberation movement]. monography: Lviv; Toronto: Litopys UPA, 2007. – 912 p, P. 25 [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

Додаток 1. Фото



МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.071:159.9:2-1:008(477)(Задерацький)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6>

Наталія МАКАРОВА,
orcid.org/0000-0003-0495-2159
докторка філософії,

старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
(Київ, Україна) natalya.makarowa19@gmail.com

ЕКВАТОР ДУХОВНОЇ МАНДРІВКИ (НА ПРИКЛАДІ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ СОЛЬ-ДІЄЗ МІНОР» № 12 З ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО)

Стаття присвячена музикознавчому, історико-культурологічному, психологічному та богословсько-символічному аналізу «Прелюдії і фуги соль-дієз мінор» №12 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького. У центрі дослідження – постать митця як Пророка, свідка трагічних концтабірних подій ХХ століття, який своїм життям і творчістю засвідчив перемогу людського духу над системним тоталітарним злом. Внутрішня драматургія диптиху соль-дієз мінор №12 поєднує елементи бахівської поліфонії з психологічною глибиною та національним інтонаційним підґрунтям, виявляючи напружену драму боротьби, де фігура дзвону постає універсальним символом культурної та національної пам'яті українського народу. У творчості Всеволода Задерацького синтезуються особистий досвід ув'язненого концтабору та універсальний пошук сенсу людського буття. Композитор постає духовним спадкоємцем європейської традиції, Пророком, що плекає віру та надію у відродження свого народу.

«Прелюдія і фуга» №12 осмислюється як етап екзистенційного переходу – момент внутрішнього очищення, а також мужності особистості в'язня перед обличчям катастрофи, коли музика стає актом духовного самозбереження. У дослідженні простежено паралелі із творчістю Фредеріка Шопена, зокрема революційні настрої, що стилістично перенесені з Етюдів №12 оп.10 в образний світ прелюдії диптиху. Фуга підкріплює боротьбу «Я» ув'язнених не тільки з тоталітарною системою, але й із долею, яка протягом твору постійно нагадуватиме про людську недосконалість. Диптих завершує звучання дзвону, що є одночасно і благовістом, і погребальним.

Таким чином, цикл «24 прелюдії та фуги» – це не лише музичний містично-психологічний щоденник ув'язненого митця, а й духовна хроніка українського народу, який пройшов крізь трагедію і зберіг світло. Диптих №12, що є екватором духовних пошуків циклу, утверджує ідею: навіть із найглибшої темряви проростає світло свободи, а фігура дзвону, проведена Задерацьким як наскрізна ідея культурної пам'яті, постає символом перемоги сили людського духу над тоталітарним злом.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, 24 прелюдії і фуги, диптих №12, дзвін, культурна пам'ять, екзистенційна свобода, українська ідентичність, тоталітаризм.

Natalia MAKAROVA,
orcid.org/0000-0003-0495-2159
Doctor of Philosophy,

Senior Lecturer at Department of Music and Theatre Disciplines
Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts
(Kyiv, Ukraine) natalya.makarowa19@gmail.com

THE EQUATOR OF SPIRITUAL JOURNEY (USED ON THE EXAMPLE OF “PRELUDES AND FUGUES IN G-SHARP MINOR” № 12 FROM THE CYCLE “ 24 PRELUDES AND FUGUES” BY VSEVOLOD ZADERATSKI)

The article is devoted to the musicological, historical-culturological, psychological and theological-symbolic analysis of “Prelude and Fugue in G-sharp minor” No. 12 from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky. The focus of the study is the figure of the artist as a Prophet, a witness to the tragic concentration camp events of the 20th century, who, with his life and work, testified to the victory of the human spirit over systemic totalitarian evil. The internal drama of the diptych in G-sharp minor No. 12 combines elements of Bachian polyphony with psychological depth and national intonational background, revealing a tense drama of struggle, where the figure of the bell appears as a universal symbol of the cultural and national memory of the Ukrainian people. The work of Vsevolod Zaderatsky

synthesizes the personal experience of a concentration camp prisoner and the universal search for the meaning of human existence. The composer appears as the spiritual heir of the European tradition, a Prophet who nurtures faith and hope in the revival of his people.

“Prelude and Fugue” No. 12 is interpreted as a stage of existential transition – a moment of inner purification, as well as the courage of the prisoner’s personality in the face of catastrophe, when music becomes an act of spiritual self-preservation. The study traces parallels with the work of Frederic Chopin, in particular the revolutionary moods that are stylistically transferred from Etude No. 12, Op. 10, to the figurative world of the diptych’s prelude. The fugue reinforces the struggle of the prisoners’ “I” not only with the totalitarian system, but also with fate, which throughout the work will constantly remind us of human imperfection. The diptych ends with the sounding of a bell, which is both a good tidings and a funeral one.

Thus, the cycle “24 Preludes and Fugues” is not only a musical mystical-psychological diary of an imprisoned artist, but also a spiritual chronicle of the Ukrainian people, who went through tragedy and preserved the light. Diptych No. 12, which is the equator of the spiritual quest of the cycle, affirms the idea: even from the deepest darkness the light of freedom sprouts, and the figure of the bell, drawn by Zaderatsky as a cross-cutting idea of cultural memory, becomes a symbol of the victory of the power of the human spirit over totalitarian evil.

Key words: *Vsevolod Zaderatsky, 24 Preludes and Fugues, diptych No. 12, bell, cultural memory, existential freedom, Ukrainian identity, totalitarianism.*

*Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою
Т. Шевченко*

Постановка проблеми. Українська культура, зокрема музична, протягом ХХ століття була під постійним тиском. А особливо музика генія українського народу Всеволода Петровича Задерацького, яка є художнім свідченням доби тоталітарного тиску та репресій. Його постать є цікава нам вже тим, що він сміливо протистояв сталінському режиму, не зламався, не змінив своїх переконань, і, незважаючи на всі арешти та заслання, зумів реалізувати свій таланти. Його музичний щоденник «24 прелюдії та фуґи», що написаний в СЕВВОСТ-ЛАЗі (Північно-Східний виправно-трудоий табір), став свідченням високої композиторської професійності та глибини художнього мислення. Окрім цього, цикл є одночасно автобіографічним твором, де показана сила людського духу, особистої стійкості та мужності. Кожна прелюдія та фуґа є своєрідною сторінкою музичного щоденнику, в кожній змальовано конкретний психологічний стан, відображено внутрішній стан композитора та побратимів. Особливу увагу в цьому дослідженні приділено «Прелюдії і фуґи соль-дієз мінор» №12, яка вирізняється драматургічною глибиною, поліфонічною складністю та експресивною насиченістю. Аналіз цієї частини циклу дозволяє глибше зрозуміти психологічні, культурологічні та богословсько-символічні виміри музики Задерацького, а також реконструювати історико-культурний контекст української музики ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень. На сьогоднішній день існує обмаль досліджень, що присвячені творчості Всеволода Петровича Задерацького. Першим в історії В. Клини (Клини, 1980) Трошки згодом, завдяки видавництву «Музична Укра-

їна», музиканти мали змогу ближче познайомитися з творчістю композитора, у 1983 році друком вийшли сім прелюдії і фуґи з циклу «24 прелюдії та фуґи», що отримали високу мистецьку та виконавську оцінку. Мовчання довжиною в двадцять років перервала Н. Лукашенко (Лукашенко, 2011), що присвятила своє дисертаційне дослідження творчості композитора «Стильові основи фортепіанної поезики В. П. Задерацького». В 2024 виходить друком монографія «Всеволод Петрович Задерацький в контексті “тіньової” історії музики ХХ століття» (Лукашенко, 2024), де достеменно розглянута фортепіанна та вокальна творчість композитора. Композиційні особливості фуґи з циклу «24 прелюдії та фуґи» було проаналізовано в дисертації С.Постовойтової «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» (Постовойтова, 2024). В цей же час друком виходять статті М. Остапчук (2023), Т. Сирятської (2024), що свідчать про зростання інтересу до творчості Всеволода Петровича Задерацького. Н.Макарова відкрила нове бачення творчості В.Задерацького, зокрема його циклу «24 прелюдії та фуґи», який дослідниця трактує як містичний музично-психологічний щоденник (Макарова 2024; 2025).

Мета статті провести комплексний аналіз «Прелюдії і фуґи соль-дієз мінор №12» із циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького, що включає розбір твору з музикознавчої, історико-культурологічної, психологічної перспектив. Особлива увага приділялась виявленню символічних аспектів диптиху.

Наукова новизна. Вперше на теренах України проводиться комплексний аналіз «Прелюдії та фуґи соль-дієз мінор №12» крізь призму музикознавчого, історико-культурологічного, психологічного та богословсько-символічного аналізу, висвітлено зв'язок між внутрішнім світом композитора та композиційними прийомами, визначено структурні та символічні елементи диптиху.

Виклад основного матеріалу. «В античні часи говорили, що навіть боги не можуть змінювати минуле. Але виявилось, що минуле під силу «змінювати» «історикам», які переписували історію на догоду правителям» (Горностай, 2023: 7). Саме через це «переписування» ми ще до сьогоднішнього дня не знаємо всіх героїв тих страшних часів, коли сталінські репресії по-особливому жорстоко «пройшлися» по українській музичній культурі. Серед забутих, або знищених можна назвати Василя Барвінського, Миколу Рославця, Олександра Веприка, а також – Всеволода Петровича Задерацького. «Унікальність долі Всеволода Петровича Задерацького полягає навіть не в тому, що він пережив кілька ув'язнень, зазнавав постійних переслідувань, безправ'я і заслання, а в тому, що, на відміну від незліченної кількості відомих і невідомих побратимів по нещастю, зміг творити в найнеймовірніших умовах. Він писав «24 прелюдії та фуґи» в таборі на телеграфних бланках, не зраджував своїх творчих позицій, не виявляв лояльності до влади, як багато з тих, занепалих духом, «перевихованих» співців будівництва каналу Москва-Волга чи Воркулатлагу. На противагу жадливій реальності, попри всі заборони і приниження, на повну силу розквітає його зрілий самобутній стиль, утверджується нова філософська свідомість митця трагічного ХХ століття» (Лукашенко, 2024: 32).

Тобто, «24 прелюдії та фуґи» є не простим циклом, а символом незламності людського духу перед тоталітарним злом; це не просто відродження бахівської традиції, а спроба збереження психологічної цілісності власного «Я». Диптих «Прелюдія і фуґа соль-дієз мінор №12» займає особливе місце в циклі – це «екватор» творчих пошуків композитора. Якщо в перших частинах циклу «24 прелюдії та фуґи» Задерацький шукає опору та надію ззовні, то пізніші диптихи «занурені» у внутрішній психологічний світ. І саме мініцикл «Прелюдія і фуґа соль-дієз мінор» №12 є точкою максимальної концентрації психології митця, де особиста трагедія набуває універсального значення для цілого покоління знедолених, що зламане тоталітарною системою. І не дивно, що прелюдія повертає важкі роздуми про сенс

життя. **Presto misterioso** – це швидше характер, аніж темп. Містичне наповнення викладу матеріалу відчувається з першого пасажу в низькому регістрі *pp* (рис. 1). Якщо уважно подивитись на фактуру прелюдії, зразу згадується Революційний етюд (ор. 10 №12) Ф. Шопена. Тут і номер збігається, і виклад шістнадцятими в партії лівої руки, на яку накладається широка мелодія у високому регістрі. Досить часто «у фортепіанних творах В. П. Задерацького цитуються водночас жанр і певний композиторський стиль у формі твору. Так, у його «24 прелюдіях» криється модель шопенівського циклу, причому деякі прелюдії сприймаються як буквальне переінтонування цього тексту, зокрема Прелюдія соль-дієз мінор, у ній буквально використано терцієву техніку відповідного етюд Ф. Шопена» (Лукашенко, 2024: 54). Відмінність є в динаміці і побудові пасажів – в Задерацького рух шістнадцятими монотонний, рівномірний, що створює не лише ефект «нав'язливої каторжної ходи», але і обмеження свободи вислову та показу почуттів. У Шопена більш вільний виклад, контрастність руху, арпеджовані ходи, що рухаються вниз-вверх по всій клавіатурі, створюючи ефект революційної сили. У Задерацького *pp*, що вказує на факт створення твору під строною заборонаю, у Шопена – вся динамічна палітра, що символізує свободу. Якщо у Шопена це музика національного протесту, героїчного пафосу свободи, що пов'язана з повстанням 1830 року, то у Задерацького ця модель набуває нового, екзистенційно-трагічного сенсу, де відсутній романтичний оптимізм, натомість звучить метафора катастрофи, згоряння й надлюдських зусиль. Якщо у Шопена – вогонь бунту, то у Задерацького – вогонь внутрішнього згоряння, опір історичній трагедії ХХ століття.



Рис. 1. Містичність першого пасажу Прелюдії № 12

Прелюдія тричастинна, де кода повертає точний виклад початкового матеріалу (рис. 2). Таким чином створюється екзистенційно-психологічна рамка, яка не дає знедоленим можливості виходу із тяжкої реальності трудових буднів концтабору. Слід зазначити, що партія правої руки постійно

звучить в низькій теситурі і лише першим двом фразам композитор надає тематичний розвиток в рамках двох октав. Весь наступний матеріал подається в одній теситурі, що потребує від виконавця неабиякої майстерності знаходити потрібний «колір» звучання, аби партія правої руки була почута та зрозуміта слухачем. Такий виклад матеріалу ще раз підтверджує, що все життя в таборі повинно було суворо вміщатися у рамку (не лише психологічну, але і фізичну), вихід за яку міг коштувати ув'язненому навіть життя.



Рис. 2. Головна тема Прелюдії №12

Звучання в динамічних межах *pp* та *p* продовжується досить довго, протягом всієї першої частини. Ніби людина боїться сказати лишнього, зробити лишній рух. І лише в т. 27 починається *creshendo poco a poco*, що символізує спробу знедолених вийти за рамки і, можливо, проявити свій спротив. З т. 34 (рис. 3) фактура стає більш насиченою завдяки акордам в партії правої руки, що закличними інтонаціями прагнуть виказати всю правду, розкрити всю несправедливість тоталітарної системи. Але ця «сміливість» протягом всього 7 тактів скочується в початковий матеріал на *p* так і не досягнувши бажаного.



Рис. 3. Заклик середнього розділу

Кода починається з такту 59, знову повторюючи (третій раз!) початковий матеріал. Партія лівої руки опускається в нижній регістр, ніби надія на справедливість ув'язнених падає «в землю», щоб вдарити в низький дзвін. Опісля

прозвучать два дзвони в середній теситурі, щоб висновкувати про драматизм попередніх подій. Ці два дзвони прозвучать і в кінці фуги, створюючи ще одну, другу екзистенційну рамку, з якої немає виходу.



Рис. 4. Друга екзистенційна рамка диптиху

Фуга надзвичайно драматично насичена, **Allegro risoluto, con forza** з самого початку задає наказовий характер. Невблаганність закладена і в динаміці *f*, що є єдиною динамічною позначкою протягом всього твору. Цей момент є надзвичайно драматичним, адже відсутність динамічного контрасту йде не від того, що композитор забув вписати лишню позначку в нотній партитурі, а від того, що прагнув підкреслити відсутність компромісу, коли психологічна напруга зростає і не залишає місця, ані для лірики, ані для полегшення – лише боротьба (!): «Лиш боротись – значить жить!» (Франко, 1976: 14). І, що найцікавіше, навіть поразка у фізичному світі є перемогою у світі внутрішньо-психологічному, адже людський дух залишиться незламним! В 12 тактах теми закладений музичний образ духовної боротьби апокаліптичного характеру, вже в самій темі закладена дванадцятитонова гама, що дуже характерно для Всеволода Задерацького. Окрім цього, тема починається шестикратним повторенням звуку однієї висоти, що нагадує нав'язливий стук, ніби нав'язлива думка, що приходить в стані пригніченості та не дозволяє вирватися із замкнутого кола страждання та тривоги. Слід підкреслити, що число шість у християнській традиції асоціюється з шестиденним робочим тижнем без перерви. Немає «сьомого дня», немає повноти, завершення – через це тема фуги сприймається як звукове втілення безнадії та спроби духовного пробудження: «Пробудись, чого ти спиш, Господи? Встань, не відкинь назавжди!» (Біблія, 2011: Пс. 43: 24), як казав апостол Петро: «не змагаємось ми проти тіла й крові, але проти начальства, проти влади, проти світоправителів цієї темряви...» (Біблія, 2011: Еф. 6: 12).



Рис. 5. Тема фуги

В 13 такті тема (рис. 6) вступає в альтовому голосі, але шестикратно репетиція вже проводиться в октавному викладі. Це надає темі ще більшої ваги та імперативності, вона не просто звучить чи проводиться, а закарбовується в ментальному просторі, як постріл чи удар, що не залишає сумнівів. Водночас октава, як єдність земного та небесного, як боротьба земного та небесного, що піднеслася до космічного рівня, звучить як пророцтво Апокаліпсису: «І почув я голос сильний великого народу на небі, що казав: Алілуя! Спасіння, і слава, і честь, і сила Господу нашому» (Біблія, 2011: Одкр. 19: 1).



Рис. 6. Вступ теми в альтовому голосі

До речі, на недосконалість людську буде вказано багаторазово протягом цілого твору. Окрім того, до октавного звучання репетицій буде додано серединну кварту, щоб ще більше підкреслити та навіть загострити це відчуття недосконалості та зламаності. Нав'язливі репетиції в темі свідчать ще і про румінуючі думки, що постійно повертаються до ув'язнених, не дозволяючи їм вийти з трагічної ситуації страждання, яка буде продовжуватися незрозуміло скільки. Інакшими словами, в творі досить точно висвітлена ідея «замкненого простору», що має буквальный психологічний сенс. «Колишні в'язні, описуючи чи пригадуючи свій досвід, погодилися в тому, що найбільше їх гнітила невідомість, коли йшлося про термін ув'язнення. Мешканці табору не знали дати свого звільнення. Насправді термін ув'язнення був не тільки непевним, але й необмеженим... життя в концентраційному таборі можна назвати «умовним існуванням». Ми можемо додати до

цього визначення «умовне існування з невідомою межею»» (Франкл, 1997: 157).

Досить цікавим є третє проведення теми (т. 23–32), де розгортається справжній конфлікт – на фоні дуольної теми у верхньому голосі, нижній голос провадить свою розповідь тріольними фігурами на стакато (рис. 7). Ніби вся оточуюча дійсність в'язня розпадається на два несумісні часові виміри. Це звучить своєрідним символом боротьби за психологічну цілісність та збереження «Я». Мартін Бубер писав: «Усе справжнє життя – це зустріч» (Бубер, 1923: 11). Однак, Всеволод Петрович не дозволяє цю зустріч – можна лише співіснувати в одному просторі, але мати різне часове вирішення. Іншими словами, відтворюється метафора зламані комунікації в умовах концтабору.



Рис. 7. Третє проведення теми

Наступна тематична конструкція (т. 33–39) створює ефект дуальності (рис. 8): низький дзвін С ударяє сім разів, а в цей час партія правої руки виконує шестикратну репетиційну формулу, що наполягає, як і раніше, на людській недосконалості. Ця риса ще більше підкреслюється октавними ходами, що рухаються донизу. Окрім цього, в середньому регістрі октавні великосекундові (цілотнові) ходи нагадують зітхання, підкресливши в такий спосіб існування відкритої екзистенційної рани, що пульсує у свідомості ув'язненого. Звучання басового дзвону сім разів не випадкове. За духовною символікою «число 7 є числом найвищої досконалості та повноти. Вона вказує на завершеність: сім притч в Матвія дають повний опис Царства Небесного, сім днів Бог творив світ, сім кольорів має веселка, що символізує дарунок Божий по завершенню Ноевих поневірянь та початок нового світу, сім смертних гріхів приводять людину до руйнації власної душі і сім «добродетелей», які збагачують її. Число $7=4+3$ – це символ єдності всього світу, Земного із світом Божественним, людського і Небесного. З сімкою

співвідноситься і кількість тайств (всі сім тайств були відомі від початку зародження християнського вчення, але їх семерична формула встановлена була лише в XIII ст.)» (Юрченко, 2016: 36). Тобто дзвін є ритуальним сигналом покаяння, що у випадку фуги з диптиху №12 звучить виключно як передчуття цілісності, що через нагадування про недосконалість не зможе перейти в інший вимір; молитва, страждання та надія йдуть поруч, але не зливаються у повну перемогу.



Рис. 8. Дуальність світу увязненого

Наступний епізод (тт. 49–51) сприймається як емоційне піднесення, віру у краще. Партія лівої руки веде тріольні октави вгору, тричі «втягаючи» їх з недр земних, а партія правої руки не суперечить. Невпинне бажання та зусилля душі в'язня піднятися над станом пригнічення та несправедливості розбивається об репетиційне нагадування про недосконалість людську (тт. 52–54). А низький дзвін, що вдарить тричі, нагадає про обмеженість часом людського буття. Короткочасно надія відновлюється (т. 55), але зітхання наступних двох тактів і чотирикратний передзвір до-бикар в низькому регістрі та фа-дієз в середньому, на фоні кварт в партії правої руки, що спадають тріольною пульсацією з п'ятої октави аж до першої, створюють психологічний дискомфорт, символізуючи коливання станів душі між надією і відчаєм (рис.9). Це можна трактувати як бажання духовного очищення, що нагадає псалом: «З глибин взиваю до Тебе, Господи» (Біблія, 2011: Пс. 129:1), і водночас як метафору духовної стійкості людини перед лицем страждання, описану Франклом: «Якщо взагалі існує сенс життя, то мусить бути і сенс у стражданні. Страждання – це невід'ємна частина життя, так само як доля і смерть. Без страждання і смерті життя людини не повне» (Франкл, 1997: 151).



Рис. 9. Надія та відчай душі

Всеволод Петрович з т. 81 показує практично психологічне розчавлення особистості (рис. 10). Чергування імперативного нагадування про те, що людина недосконала і слабка з октавними ходами тріольною пульсацією, що «сходяться», створюють враження пастки часу, зовнішніх обставин і власної обмеженості. Не кожній людині під силу таке психологічне навантаження.



Рис. 10. Психологічне розчавлення особистості

У кодї (тт. 91–96) тріольно-дуольний конфлікт (рис. 11) повертається з третього проведення теми (т. 23). У басовому октавному викладі тріоль це протиставлення, яке звучить як відлуння та нагадає про незавершеність і фатальну нездоланність ситуацій табірної дійсності. Це не катарсис, радше «відкрита рана», яка залишається пульсувати. Басовий октавний хід стає звуковим втіленням благання – голосу з глибин людського відчаю, який, попри темряву, підноситься до Бога. У цьому звучанні закарбована духовна правда XX століття: трагедія не подолана, але вона набуває сенсу у вимірі глибоко духовного життя, яке не помітне оку жодного охоронця концтабору.



Рис. 11. Тріольно-дуольний конфлікт

Нарешті, на хвилику (тт. 99–100) відбувається рідкісне злиття воедино партій обох рук, як метроритмічно, так і висотно, що може свідчити про те, що «Я» в'язня, не зважаючи ні на що, зуміло відновити цілісність (Рис. 12: 2–3 тт). І хоча рух спрямований вниз, проте це короткочасний тріумф сили людського духу над тоталітарним злом. Фінальні дзвони (тт. 101–106) висновкують про пройдений вжкий психологічний та духовний шлях, стаючи голосом пам'яті, підкреслюючи фінальність буття (рис. 12).



Рис. 12. Фінальні дзвони

Отже, боротьба у фузі ведеться від першого звуку і до останнього. Як писав Августин у «Сповіді»: «Неспокійне серце наше, доки не спочине в Тобі, Господи» (Августин, 1837: I: 1). І це напрочуд влучне висловлювання для трагічної ситуації, з якої не можна вийти «у спокій». Окрім усього іншого, fuga завершується двома ударами низьких дзвонів, що «перенесені» сюди з прелюдії та звучать як підсумок усього диптиху, нагадуючи

не лише про кінець важкого життєвого шляху, але і стають своєрідним знаком Воскресіння. Тут доречно згадати слова Т. Шевченка: «Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю слово» (Шевченко, 1989: 352). У Всеволода Петровича цим «словом» є музика, що промовляє до свого слухача, дозволяючи зберегти культурну пам'ять українського народу.

Висновки. Всеволод Петрович Задерацький, Геній українського народу, Пророк, який прикладом власного життя засвідчив, що сила людського духу здатна перемогти тоталітарне зло. Не зважаючи на знищення всієї творчої спадщини раннього творчого періоду, дворазове засудження та заслання, каторжні чорні роботи, присвоєний «вовчий паспорт», що не дозволяв проживати у великих містах, займати певні посади, а головне – звучати (!!!), композитор не лише зберіг психологічне здоров'я, але й створив в нелюдських табірних умовах свій музичний містично-психологічний щоденник «24 прелюдії та фути». У цьому творі Задерацький передав духовну історію цілого покоління, зберіг для нас, нащадків, культурну пам'ять страшного ХХ століття.

Кожна прелюдія та fuga з циклу це окрема емоційна подія, в кожній панує згадка про далеку рідну українську землю; десь звучить народна пісня (Диптих №2), десь зображений образ українського нічного неба (Диптих №10), і, звичайно, спів соловейка (Диптих №11). Прелюдія і fuga соль-дісз мінор №12 своїм викладом нагадує Революційний етюд (№12 op. 10) Ф.Шопена, уособлює момент внутрішнього перелому та загальнонаціонального трагізму. Фігура дзвону, що проходить через весь диптих, стає символом збереження національної пам'яті, болю та надії, є водночас, і благовістом, і поминальним. Диптих №12 утверджує Задерацького як мистця, що має той духовний досвід, що засвідчує – навіть в найтемнішу ніч, найглибшу темряву велич людського духу здатна бачити та створювати світлий простір Надії та Віри. Цей твір є не лише актом пам'яті, але й актом воскресіння: у ній звучить голос нації, яка пережила смерть і продовжує співати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Переклад Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Горностаї П. Психологія колективних травм: монографія. Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2023. 336 с.
3. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Музична Україна, 1980. 316 с.
4. Лукашенко Н. Сильові основи фортепіанної поезії В. П. Задерацького: дис. ... канд. мистецтв: 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.
5. Лукашенко Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.

6. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства, 2024, вип. 36, с. 62–80.
7. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги №1 до-мажор із циклу "24 прелюдії та фуги" В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*. N4, 2025. С. 95 – 105. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
8. Макарова Н. Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В.П.Задерацького як музична модель тривожного часу. Українська музика, вип 3 (54), 2025. С. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
9. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуги №5 ре-мажор В.П.Задерацького). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип.90, том 2, 2025. С. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
10. Макарова Н. Символізм музики табірної дня (на прикладі музично-психологічного аналізу "Прелюдії та фуги ля-мажор" №7 В.П.Задерацького). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип.89, том 2, 2025. С. 135 – 140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>
11. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуги до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). Південноукраїнські мистецькі студії, вип. 3, 2025. С. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
12. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство), 2023, № 44, с. 134–146.
13. Поставойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття): дис. ... д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
14. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2024, вип.70, с.140–160.
15. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Т. 45. Київ : Наукова думка, 1976. 654 с.
16. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 2. Київ : Наукова думка, 1989. 592 с.
17. Юрченко О. О. Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у ХІV – початку ХVІІІ століть : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2016. 267 с.
18. Augustinus, S. Aurelius. Confessiones: ad fidem codicum Lipsiensium et editionum antiquiorum recognitas. Lipsiae: Sumtibus et typis C. Tauchnitii, 1837. 288 p.
19. Buber, M. Ich und Du. Leipzig: Insel Verlag, 1923. 280 p.
20. Frankl V. E. ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. 6. Aufl. München: Kösel-Verlag, 1997. 269 S.

REFERENCES

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohienka. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
2. Hornostai, P. (2023). Psykholohiia kolektyvnykh travm: monohrafiia [Psychology of collective trauma: monograph]. Natsionalna akademiia pedahohichnykh nauk Ukrainy, Instytut sotsialnoi ta politychnoi psykholohii. Kropyvnytskyi: Imeks-LTD. 336 p. [inUkrainian].
3. Klyn, V. (1980). Ukrainska radianska fortepiannia muzyka [Ukrainian Soviet piano music]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 316 p. [inUkrainian].
4. Lukashenko, N. (2011). Stylovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho [Stylistic foundations of V. P. Zaderatsky's piano poetics] (Cand. Art. diss., 26.00.01). Odesa. [in Ukrainian].
5. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti "tinovoi" istorii muzyky XX stolittia [Vsevolod P. Zaderatsky in the context of the "shadow" history of 20th-century music] [Monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
6. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povnennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. [in Ukrainian].
7. Makarova, N. (2025). Dzvyn yak fihura pamiaty (na prykladі preliudii i fuhy №1 do-mazhor iz tsykladu "24 preliudii ta fuhy" V.Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]. *Fine Art and Culture Studies*. N4, 2025. S. 95 – 105. [in Ukrainian]. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
8. Makarova, N. (2025). Preliudiia ta fuha lia-minor № 2 V.P.Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. *Ukrainska muzyka*, vyp. 3 (54), p. 56–65. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
9. Makarova, N. (2025). Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuhy №5 re-mazhor V.P.Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp.90, tom 2, p. 60-65. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
10. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnoho dnia (na prykladі muzychno-psykholohichnoho analizu «Preliudii ta fuhy» lia-mazhor №7 V.P.Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky)] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Vyp. 89, tom 2, p. 135–140. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>
11. Makarova, N. (2025). Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladі Preliudii i fuhy do-diiēz minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor

No. 10 by V. Zaderatsky)]. Pivdenoukrainski mystetski studii, vyp. 3, pp. 145–152. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>

12. Postovoytova, S. O. (2024). Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].

13. Ostapchuk, M. (2023). Povnennia iz zabuttia (do 70-richchia z dnia smerti kompozytora Vsevoloda Zaderatskoho) [Return from oblivion (on the 70th anniversary of the death of composer V. Zaderatsky)]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (Musicology section), 44, 134–146. [in Ukrainian].

14. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylisnychna typolohiia preliudii tsyклу «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]. Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 70, 140–160. [in Ukrainian].

15. Franko, I. (1976) Zibrannia tvoriv : u 50 t. [Collected works in 50 volumes]. T. 45. Kyiv : Naukova dumka. 654 p. [in Ukrainian].

16. Shevchenko, T. (1989). Povne zibrannia tvoriv : u 12 t. [Complete works in 12 volumes]. T. 2. Kyiv : Naukova dumka. 592 p. [in Ukrainian].

17. Yurchenko, O. O. (2016). Symvolika chysel v dukhovnii kul'turi pravoslavnoho sotsiumu ukrains'kykh zemel' u XIV – pochatku XVIII st. [The symbolism of numbers in the spiritual culture of the Orthodox society of Ukrainian lands in the 14th – early 18th centuries] (Candidate dissertation). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv. 267 p. [in Ukrainian].

18. Augustinus, S. Aurelius. (1837) Confessiones: ad fidem codicum Lipsiensium et editionum antiquiorum recognitas [Confessions: revised according to the Leipzig codices and ancient editions]. Lipsiae: Sumtibus et typis C. Tauchnitii. 288 p. [in Latin].

19. Buber, M. (1923). Ich und Du [I and Thou]. Leipzig: Insel Verlag. 280 p. [in German].

20. Frankl, V. E. (2009). ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [Still say yes to life: A psychologist experiences the concentration camp]. München: Kösel-Verlag. 269 p. [in German].

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 004.92

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-7>

Ірина МАЛИНІНА,

orcid.org/0000-0001-7449-2157

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри мультимедійного дизайну
Харківської академії мистецтва і дизайну
(Харків, Україна) *golubeva242vg@gmail.com*

Алла МАЛИНІНА,

orcid.org/0009-0002-9214-7378

викладач кафедри мультимедійного дизайну
Харківської академії мистецтва і дизайну
(Харків, Україна) *alla10076718@gmail.com*

ФРАКТАЛЬНА ГРАФІКА ТА АНІМАЦІЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНУ

У статті розглядаються педагогічні можливості застосування фрактальної графіки та анімації в освітньому процесі за напрямом «Мультимедійний дизайн». Актуальність дослідження зумовлена необхідністю пошуку ефективних засобів розвитку креативного мислення студентів-дизайнерів в умовах цифрового освітнього середовища.

Мета дослідження – визначити педагогічний потенціал фрактальної графіки та анімації у розвитку креативного мислення студентів, які навчаються за напрямом «Мультимедійний дизайн», а також розробити методичні підходи щодо використання фрактальних технологій в освітньому процесі.

Фрактальна анімація активно використовується у мультимедійному дизайні завдяки своїй здатності створювати візуально захоплюючі, динамічні та унікальні образи. Фрактали дозволяють дизайнерам розробляти як абстрактні, так і реалістичні текстури, форми та анімаційні ефекти, які знаходять застосування у різних медіа-форматах: від рекламних роликів та інтерактивних програм до віртуальної реальності та художніх інсталяцій.

Фрактали створюють можливість для нескінченних візуальних варіацій, що стимулює креативність та дозволяє студентам знаходити нестандартні підходи до створення графіки. Робота з фрактальною анімацією допомагає студентам краще розуміти взаємозв'язки між формою, структурою та кольором, що є важливим для розробки унікальних та виразних мультимедійних проєктів.

Знання фрактальної анімації дозволяє студентам розробляти складні текстури та ефекти, які можна застосовувати у дизайні ігор, відеороликах, а також в інтерактивних і VR-проєктах. Це не тільки збільшує візуальну привабливість проєктів, але й надає їм унікального та професійного вигляду.

У статті розкривається педагогічний потенціал фрактальної графіки та анімації, визначаються методичні напрямки їх застосування у навчальних проєктах, а також обґрунтовується їхня роль у розвитку візуальної культури та професійних компетенцій майбутніх фахівців у галузі мультимедійного дизайну. Результати дослідження підтверджують доцільність включення фрактальних технологій до системи художньо-технічної підготовки студентів як інноваційного засобу розвитку креативного мислення.

Ключові слова: *фрактальна графіка, фрактальна анімація, мультимедійний дизайн, креативне мислення, цифрове мистецтво, візуальна культура, художньо-технічна освіта, Інноваційні технології навчання.*

Iryna MALININA,

orcid.org/0000-0001-7449-2157

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Multimedia Design
Kharkiv Academy of Art and Design
(Kharkiv, Ukraine) *golubeva242vg@gmail.com*

Alla MALININA,

orcid.org/0009-0002-9214-7378

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Multimedia Design
Kharkiv Academy of Art and Design
(Kharkiv, Ukraine) *alla10076718@gmail.com*

FRactal Graphics and Animation as a Means of Developing Creative Thinking in Multimedia Design Students

This article considers the pedagogical perspective of applying fractal graphics and application in the educational process of teaching students in Multimedia Design. The relevance of the research is determined by the need to solve

problems concerning the lack of effective tools for developing creative thinking in design students within a digital learning environment.

The objective of the study is to determine the pedagogical potential of fractal graphics and animation in developing the creative thinking of students majoring in Multimedia Design, and to develop methodological approaches to the use of fractal technologies in the educational process.

Fractal animation is widely used in multimedia design because it can generate striking, dynamic, and unique imagery. Fractals provide the designer with the opportunity to create abstract and realistic textures, forms, and animation effects applicable in a wide range of media formats – from advertising videos and interactive applications to virtual reality and artistic installations.

Fractals allow unlimited possibilities for visual variations, which stir up the creative imagination to discover unconventional methods of graphic creation. Working with fractal animation helps students better understand the interconnections between form, structure, and color – essential aspects in developing unique and expressive multimedia projects.

Knowledge of fractal animation allows students to create complex textures and effects that could be applied in game design, video production, and interactive or VR projects. This not only enhances the visual appeal of their works, but also gives them a distinctive and professional appearance.

The article presents the pedagogical potential of fractal graphics and animation, outlines methodological directions for their implementation in educational projects, and substantiates their role in developing visual culture and professional competencies among future specialists in multimedia design. The research results confirm the feasibility of integrating fractal technologies into the system of artistic and technical framing of students as an innovative way of developing creative thinking.

Key words: fractal graphics, fractal animation, multimedia design, creative thinking, digital art, visual culture, artistic and technical education, innovative learning technologies.

Постановка проблеми. Сучасні тенденції в галузі освіти та цифрового мистецтва потребують переосмислення підходів до підготовки фахівців у сфері мультимедійного дизайну. Традиційні методи навчання, орієнтовані переважно на опанування технічних навичок та програмних інструментів, найчастіше виявляються недостатніми для розвитку творчого потенціалу студентів. У результаті майбутні дизайнери демонструють високий рівень володіння технологіями, але відчують труднощі з генерацією оригінальних художніх ідей та пошуком нестандартних рішень візуальних завдань.

Однією з актуальних проблем сучасної педагогіки дизайну є необхідність формування креативного мислення – здатності до оригінального, гнучкого та системного осмислення художніх образів, а також створення інноваційного візуального контенту.

Фрактальна графіка та анімація, як особлива галузь комп'ютерного мистецтва, мають значний потенціал для розв'язання цього завдання.

Незважаючи на очевидні переваги використання фрактальної графіки та анімації в освітньому процесі, їхній педагогічний потенціал залишається недостатньо вивченим. У навчальних програмах з мультимедійного дизайну цей вид цифрової творчості представлений фрагментарно, без системного методичного забезпечення. Не розроблено конкретних підходів до застосування фрактальних візуальних засобів для формування креативного мислення, відсутні науково обґрунтовані методики включення фрактальних технологій до практичних занять із дизайну та анімації.

Вирішення цієї суперечності зумовлює необхідність наукового дослідження, спрямованого на виявлення педагогічних можливостей фрактальної графіки та анімації й обґрунтування шляхів їх застосування у навчанні студентів мультимедійного дизайну.

Аналіз досліджень. Зазначена тема викликає значний інтерес серед дизайнерів та науковців у контексті як технічних, так і культурних аспектів впливу фрактальної генерації та анімації на мультимедійний дизайн. Основна увага приділяється вивченню можливостей технологій фрактальної генерації для сучасного досвіду в мультимедійному дизайні, трансформації наративу та естетики мультимедійного простору, а також сучасному соціокультурному впливу.

Дослідники цього напрямку аналізують, як технології фрактальної графіки та анімації використовуються для створення нових форм у сучасному мультимедійному дизайні та освітніх програмах. Одним з напрямів дослідження є аналіз психологічного впливу 3D-фрактальної генерації та анімації на сучасного глядача. Наукові дослідження намагаються розглянути, як занурення у фрактальні світи змінює емоційне сприйняття людини. Важливим напрямом є дослідження 3D-фрактальної генерації в контексті сучасної кіноіндустрії, дизайну одягу, реклами та мультимедійного дизайну.

Бенуа Мандельброт – засновник фрактальної геометрії та автор книги «Фрактальна геометрія природи», хоча не створював анімацію, проте його роботи заклали математичні засади фракталів. Він запровадив поняття «самоподібності» і показав,

як фрактали можуть використовуватись для моделювання складних природних форм. Ці ідеї стали фундаментом для візуалізації фракталів та їхньої анімації (Mandelbrot, Benoit B. 2014).

Фізик Кеннет Ліббрехт написав серію статей та книг про фрактальні структури, які можуть бути анімовані для моделювання природних форм. Він досліджує фрактальні структури, які зустрічаються в природі, такі як сніжинки та кристали, що надихає на створення анімації природних фракталів (Haggarty Holly, 2023).

Барнслі М. Ф., Девані Р. Л. та інші. – автори книги «Наука фрактальних зображень», присвятили свої дослідження комп'ютерній графіці фракталів. Вони пояснюють, як фрактали можна застосовувати для створення складних зображень та анімації, використовуючи алгоритми, такі як рекурсивний поділ та ітераційні системи (Barnsley M. F., Devaney R. L. and others. 1988).

Лорен Карпентер – один із засновників компанії Pixar, використовував фрактальні методи для створення візуальних ефектів в анімації, зокрема для моделювання ландшафтів. Він розробив фрактальні алгоритми, засновані на фрактальній геометрії, для створення реалістичних природних пейзажів, які можуть бути анімовані (Loren Carpenter, 1980).

Джон Маеда у книзі «Дизайн за номерами» досліджує комп'ютерні алгоритми створення візуальних зображень, включаючи фрактальні форми. Він описує, як фрактальна анімація може стати частиною візуальної мови дизайнера та використовуватися для створення унікальних ефектів у мультимедіа (John Maeda, 2001).

Пол Бурк у своїх численних статтях про фрактальну графіку в мультимедійному дизайні досліджує, як фрактальні патерни можуть застосовуватися в інтерактивних проєктах та дизайні інтерфейсів, що забезпечуює унікальний користувацький досвід та візуальне багатство (Paul Bourke, 2017).

Келлі Е. Роблес, Мішель Робертс та ін. в роботі «Естетика та психологічні ефекти фрактального дизайну» аналізують дуже поширені у природі фрактальні візерунки, що мають самоподібні, повторювані в різних масштабах компоненти. Автори доказують, що включення таких природних візерунків може вплинути на сприйняття створеного людиною дизайнерського середовища. (Kelly E. Robles, Michelle Roberts et al. 2021).

Ян Ван. Нін Чжан та ін. в публікації «Анімаційний дизайн з використанням моделювання віртуальної реальності та технології фрактального морфінгу» досліджують алгоритми фрактальної

ітерованої функціональної системи (IFS) для моделювання ефекту анімації рослин, що коливаються в природних умовах. Результати моделювання підтверджують ефективність запропонованого методу. (Yan Wang, Ning Zhang, and others 2022).

Цзін Тан у роботі «Дослідження візуального комунікаційного ефекту рекламного артдизайну на основі фрактальної геометрії» розглядає фрактальну геометрію, що ґрунтується на математичній геометрії, а також її застосування у комп'ютерних технологіях, пов'язаних з дизайном. Дослідник підкреслює сильну конкурентну перевагу використання фрактальної генерації у рекламному дизайні (Jing Tang 2025).

У своїх наукових дослідженнях автори звертають увагу на особливості програм для 3D-фрактальної генерації, необхідних для якісної реалізації фрактальної графіки та анімованого 3D-середовища. Дослідники часто акцентують увагу на технічних обмеженнях та непередбачуваності отриманого результату.

Українські дослідження фрактальної графіки часто базуються на зарубіжних джерелах або прикладах, оскільки власна база проєктів і досліджень ще перебуває на стадії формування.

Мета дослідження – визначити педагогічний потенціал фрактальної графіки та анімації у розвитку креативного мислення студентів, які навчаються за напрямом «Мультимедійний дизайн», а також розробити методичні підходи щодо використання фрактальних технологій в освітньому процесі.

Виклад основного матеріалу. Сучасна освіта у сфері мультимедійного дизайну вимагає від студентів не лише оволодіння професійними програмними інструментами, а й розвитку креативного мислення, здатного забезпечувати створення оригінальних, естетично виразних та технологічно досконалих проєктів. В умовах стрімкого розвитку цифрових технологій особливої актуальності набуває використання інноваційних візуальних засобів, серед яких значне місце займає фрактальна графіка та заснована на ній фрактальна анімація.

Фрактальна графіка є напрямом комп'ютерного моделювання, заснованим на математичних алгоритмах, що створюють складні самоподібні структури. Такі форми, за своєю природою близькі до об'єктів живої та неживої природи, дозволяють студентам усвідомити закономірності побудови візуального простору та розширити уявлення про взаємозв'язок мистецтва і науки.

Фрактальний світ – дивовижний, величезний та різноманітний. Фрактали зачаровують, підкорюють, проте завжди непередбачувані.

Естетична привабливість та унікальність фрактальних зображень характеризуються складністю структури та оригінальністю шаблонів, які неможливо отримати звичайними методами. Такі зображення створюють неповторний візуальний ефект, що запам'ятовується і вирізняється серед інших проєктів. Це робить фрактальне мистецтво популярним у графічному та мультимедійному дизайні.

У ході роботи та аналізу було виявлено кілька причин, чому фрактальна анімація стає популярною. Фрактальні форми мають абстрактний, але природний вигляд, що дозволяє художникам і дизайнерам працювати з геометрією, у якій простежуються форми рослин, морських істот чи природних ландшафтів. Це викликає асоціації з природою та концепцією нескінченності фантастичних світів.

Фрактальні анімації створюють ілюзію 3D-глибини, що додає інтерактивності та ефекту зачарування, особливо на великих екранах. Такі роботи, виконані із застосуванням фрактальної генерації, широко використовуються в цифрових інсталяціях та відеомапінгу.

Фрактальні анімації часто використовуються в рекламі, інтерактивному дизайні, музичних кліпах та кіноіндустрії, щоб привернути увагу глядача. Їх можна зустріти і в анімаціях логотипів, заставках та інтерфейсах мобільних додатків.

На основі зробленого аналізу для створення унікальних ефектів з використанням фрактальної анімації у роботі з студентами 3 курсу кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ застосовує такі прийоми та методи:

- Плавні зміни масштабу (Zoom Animation). Плавний зум у фрактальній анімації створює ефект подорожі вглиб структури, розкриваючи найдрібніші деталі. Для додавання динаміки можна використовувати параметри плавного масштабування з прискоренням та уповільненням.

- Модифікація параметрів кольору та освітлення. Колір відіграє важливу роль у фрактальній анімації. Змінюючи палітру та інтенсивність кольору, можна створити унікальні ефекти переходу між шарами чи рівнями фракталу. Наприклад, можна використовувати градієнти, які плавно переходять від одного кольору до іншого, або додати підсвічування для створення більш «живого» ефекту.

- Переміщення по фрактальній площині (Pan Animation). Замість того щоб просто наблизитися, можна переміщатися по площині фракталу, відкриваючи нові візерунки та структури, що повторюються. Це додає глибину і робить анімацію більш динамічною та захопливою.

- Класичні фрактали часто представлені у 2D, але 3D-формати, такі як Мандельбулб або Мандельбокс, дають можливість створювати тривимірні сцени. Додаючи обертання або зміни освітлення, можна досягти дивовижних ефектів об'єму та просторової глибини.

- Поєднання фракталів з іншими типами анімації. Фрактальні ефекти можна інтегрувати з анімацією частинок, шумом або іншими візуальними ефектами, щоб створити складніші візуальні сцени. Наприклад, додавши шари серпанку чи світла, можна зробити фрактали більш містичними або фантастичними.

- Музична синхронізація (Music Synchronization). Анімація фракталів, синхронізована з музикою, додає ритмічної динаміки. Зміни кольору, розміру та інтенсивності ефектів можуть відбуватися в такт музиці, створюючи захопливий візуальний досвід.

- Ітеративні зміни форми. В анімаціях можна поступово змінювати форму фракталу, маніпулюючи коефіцієнтами формули. Це може виглядати як трансформація або плавний перехід від однієї форми до іншої, створюючи ілюзію «живого» фракталу.

Для створення фрактальних анімацій студенти використовують програму Mandelbulb 3D – інструмент для створення тривимірних фракталів, що дозволяє генерувати деталізовані ландшафти та анімації, придатні для візуалізації у творчих та наукових проєктах. Blender та After Effects – програми, які дають можливість створювати як статичні, так і анімаційні фрактальні зображення для композитингу 3D-анімації.

Фрактальна анімація як міждисциплінарний інструмент відкриває перед студентами-дизайнерами нові перспективи розвитку навичок і регулювання взаємодії між різними галузями знань. Включення фрактальної анімації до освітнього процесу допомагає здобувачам освіти опанувати широкий спектр компетенцій, поєднуючи математику, програмування, візуальне мистецтво та філософію. Такий розвиток міждисциплінарних навичок робить фрактальну анімацію цінним елементом у підготовці майбутніх фахівців, здатних створювати інноваційні проєкти та адаптуватися до вимог сучасного світу.

У результаті аналізу інформації визначено, чому фрактальна анімація є важливим елементом навчального плану для дизайнерів мультимедіа.

Розвиток креативного мислення та навичок візуального аналізу. Фрактали створюють можливість для нескінченних візуальних варіацій, що стимулює креативність і дозволяє студентам знаходити нестандартні підходи до створення гра-

фіки. Робота з фрактальною анімацією допомагає краще розуміти взаємозв'язки між формою, структурою та кольором, що важливо для розробки унікальних і виразних мультимедійних проєктів.

Створення унікальних текстур та візуальних ефектів. Знання фрактальної анімації дозволяє студентам розробляти складні текстури та ефекти, які можна застосовувати у дизайні ігор, відеороликах, а також в інтерактивних і VR-проєктах.

Поглиблене розуміння природних форм та їх візуалізація. Розуміння фрактальних структур допомагає студентам відтворювати форми, схожі на природні об'єкти – дерева, хмари, гори. Це особливо корисно при моделюванні ландшафтів і створенні реалістичних сцен у 3D-графіці.

Розширення технічних можливостей у сучасних мультимедійних середовищах. Фрактальна анімація знаходить широке застосування у віртуальній та доповненій реальності. Освоєння цього інструмента дає студентам конкурентну перевагу, дозволяючи працювати з передовими технологіями та розвивати професійні компетенції.

Вивчення фрактальної анімації для студентів мультимедійного дизайну має практичну, креативну та технічну значущість. Воно допомагає розширити світогляд, стимулює інноваційний підхід до створення графіки, розвиває важливі для професії навички та готує майбутніх фахівців до успішної роботи у цифровому середовищі.

Створення багатопланових візуалізацій за допомогою фрактальної анімації дозволяє дизайнерам та художникам досягати глибини та динаміки при створенні складних композицій. Багатоплановість у таких візуалізаціях створює унікальний ефект тривимірності та просторовості. Процес створення багатопланових фрактальних візуалізацій потребує низки методів, включаючи використання різних алгоритмів, підбір кольорів і текстур, а також накладання анімаційних ефектів.

Дослідження показують, що спостереження за фрактальними структурами має заспокійливий вплив на глядача. Плавні, нескінченно повторювані патерни фрактальної анімації можуть використовуватися для створення зон відпочинку або релаксації в освітніх застосунках, що сприяє концентрації та зниженню стресу.

Анімація фракталів також активно використовується в інтерактивних інсталяціях та генеративному мистецтві. За допомогою алгоритмів фрактали можуть безперервно змінюватися залежно від дій спостерігачів або зовнішніх факторів (наприклад, звуку, світла чи руху), що створює унікальний видовищний досвід. Наприклад, фрактальні візерунки можуть бути візуалізовані під час заходів або виставок, стаючи частиною артінсталяцій.

Проведене дослідження дозволило визначити, що використання фрактальної графіки та анімації в освітньому процесі підготовки фахівців з мультимедійного дизайну має значний педагогічний та методичний потенціал.

Під час аналізу теоретичних джерел та практичного досвіду застосування фрактальної графіки у цифровому мистецтві з'ясовано, що робота з фрактальними структурами стимулює у тих, хто навчається, інтерес до дослідження закономірностей природних та штучних форм, сприяє розвитку просторової уяви та візуально-асоціативного мислення. Фрактальні зображення та анімації дозволяють студентам усвідомити взаємозв'язок між мистецтвом, математикою та програмуванням, що розширює їхнє уявлення про творчість як про процес взаємодії естетичних і наукових категорій.

Використання фрактальної графіки у навчальних проєктах сприяє формуванню інтегративного типу мислення, що є ключовим для фахівців із мультимедійного дизайну. Такий підхід забезпечує розвиток у студентів здатності до створення оригінальних візуальних концепцій, до експериментального пошуку художніх рішень, а також формує навички алгоритмічного та структурного мислення, необхідні для професійної діяльності дизайнера.

У педагогічному аспекті фрактальна графіка та анімація виступають як ефективний засіб активізації творчого потенціалу студентів, оскільки передбачають самостійний пошук, експериментування та аналіз результатів візуальних перетворень. Освітня цінність фрактальних технологій полягає в їхній універсальності та міждисциплінарному характері: вони поєднують естетичні, математичні та технологічні засади, що робить їх особливо актуальними в умовах сучасного цифрового освітнього середовища.

Висновки. Таким чином, фрактальна графіка та анімація можуть розглядатися як інноваційний засіб розвитку креативного мислення студентів, які навчаються за спеціальністю «Мультимедійний дизайн». Їхнє включення в навчальний процес сприяє підвищенню ефективності підготовки майбутніх дизайнерів, формуванню їхньої творчої самостійності, здатності до міждисциплінарного синтезу знань, а також професійної готовності до роботи в умовах постійно змінюваної цифрової культури.

Отримані результати дослідження підтверджують необхідність подальшої розробки методичних підходів та навчальних матеріалів, спрямованих на системне впровадження фрактальних технологій у освітній процес, а також проведення експериментальних і практикоорієнтованих досліджень, що дадуть змогу глибше розкрити їхній потенціал у розвитку художнього та інноваційного мислення студентів-дизайнерів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Barnsley M. F., Devaney R. L. and others. The Science of Fractal Images. New York: Springer-Verlag, 1988. 336 с. URL: https://archive.org/details/scienceoffractal0000unse_1987 (дата звернення: 16.10. 2025).
2. Bourke P. Visualising Volumetric Fractals. GSTF Journal on Computing (JoC). 2017.Vol. 5 №.2. P. 58-62. URL: <https://paulbourke.net/papers/joc2017/paper.pdf> (дата звернення: 16.10. 2025).
3. Haggarty H. Dr. Kenneth Libbrecht, Scientist and Artist. Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies. 2023. Vol.20 №.2-3. URL:https://www.academia.edu/143524805/Dr_Kenneth_Libbrecht_Scientist_and_Artist (дата звернення: 16.10. 2025).
4. Jing T. Research on Visual Communication Effect of Advertising Art Design Based on Fractal Geometry. Applied Mathematics and Nonlinear Sciences. 2025. Volume 10. URL:<https://amns.sciendo.com/article/10.2478/amns-2025-0360> (дата звернення: 16.10. 2025).
5. Kelly R., Michelle R. Aesthetics and Psychological Effects of Fractal Based Design. Psychology. Sec. Environmental Psychology. 2021. Volume 12. URL:<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2021.699962/full> (дата звернення: 15.10. 2025).
6. Loren C. Computer rendering of fractal curves and surfacesю. ACM SIGGRAPH Computer Graphics. 1980. Volume 14, № 5. URL: https://www.academia.edu/115125781/Computer_rendering_of_fractal_curves_and_surfaces (дата звернення: 16.10. 2025).
7. Maeda J. Design by Numbers. The MIT Press, 2001. 63с. URL: https://books.google.com.ua/books?id=cptXSf5kS_IC&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 14.10. 2025).
8. Mandelbrot, Benoit B. The fractal geometry of nature. San Francisco: WH Freeman, 2014. 504с. URL: <https://archive.org/details/fractalgeometry00beno> (дата звернення: 16.10. 2025).
9. Yan W., Ning Z., and others. Animation design using virtual reality modeling and fractal morphing technology. Special Issue on Dynamical Systems and Their Applications to Engineering, Economy and Health Sciences, Fractals. 2022. Vol. 30, №. 02. URL: <https://www.worldscientific.com/doi/abs/10.1142/S0218348X22401004?srsId=AfmBOoolv2v19jx7b3gUbZhdCosdPkyzDk68tS6C1B6NeOLNfDg28DGw> (дата звернення: 17.10. 2025).

REFERENCES

1. Barnsley M. F., Devaney R. L. and others. (1988) The Science of Fractal Images. New York: Springer-Verlag. 336 с. URL: https://archive.org/details/scienceoffractal0000unse_1987 (дата звернення: 16.10. 2025).
2. Bourke P. (2017) Visualising Volumetric Fractals. GSTF Journal on Computing (JoC). Vol.5 No.2. P. 58-62. URL: <https://paulbourke.net/papers/joc2017/paper.pdf> (дата звернення: 16.10. 2025).
3. Haggarty H. (2023) Dr. Kenneth Libbrecht, Scientist and Artist. Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies. Vol.20 №.2-3. URL: https://www.academia.edu/143524805/Dr_Kenneth_Libbrecht_Scientist_and_Artist (дата звернення: 16.10. 2025).
4. Jing T. (2025) Research on Visual Communication Effect of Advertising Art Design Based on Fractal Geometry. Applied Mathematics and Nonlinear Sciences. Volume 10. URL: <https://amns.sciendo.com/article/10.2478/amns-2025-0360> (дата звернення: 16.10. 2025).
5. Kelly R., Michelle R. (2021) Aesthetics and Psychological Effects of Fractal Based Design. Psychology. Sec. Environmental Psychology. Volume 12. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2021.699962/full> (дата звернення: 15.10. 2025).
6. Loren C. (1980) Computer rendering of fractal curves and surfacesю. ACM SIGGRAPH Computer Graphics. Volume 14, № 5. URL: https://www.academia.edu/115125781/Computer_rendering_of_fractal_curves_and_surfaces (дата звернення: 16.10. 2025).
7. Maeda J. (2001) Design by Numbers. The MIT Press. 63 с. URL: https://books.google.com.ua/books?id=cptXSf5kS_IC&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 14.10. 2025).
8. Mandelbrot, Benoit B. (2014) The fractal geometry of nature. San Francisco: WH Freeman. 504с. URL: <https://archive.org/details/fractalgeometry00beno> (дата звернення: 16.10. 2025).
9. Yan W., Ning Z., and others. (2022) Animation design using virtual reality modeling and fractal morphing technology. Special Issue on Dynamical Systems and Their Applications to Engineering, Economy and Health Sciences, Fractals. Vol. 30, №. 02. URL: <https://www.worldscientific.com/doi/abs/10.1142/S0218348X22401004?srsId=AfmBOoolv2v19jx7b3gUbZhdCosdPkyzDk68tS6C1B6NeOLNfDg28DGw> (дата звернення: 17.10. 2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Yevgenii MATSAPURA,

orcid.org/0009-0005-1380-9882

*Independent Art Researcher, Master's degree, Tattoo Artist
(Kyiv, Ukraine) Kapiton85@gmail.com*

DIGITAL MODELING OF TATTOO COMPOSITIONS AS A FIELD OF VISUAL DESIGN

The relevance of this topic is determined by the growing significance of tattoos as an object of contemporary visual art that integrates artistic language, pictorial techniques, and diverse art forms, creating broad opportunities for cultural communication, self-expression, and the formation of individual identity. A tattoo functions not only as a decorative element but also as a synthesis of painting, graphics, sculpture, design, and digital technologies, forming a specific type of bodily sculpture that conveys symbolic, cultural, and social codes through an artistically designed body.

The aim of this study is to conduct a comprehensive analysis of digital modeling in tattoo composition as a direction of visual design, as well as to examine the evolution of artistic approaches in tattooing, their visual means, and their role in contemporary cultural communication. Particular attention is given to tattoos as a means of artistic synthesis that integrates traditional and modern creative practices, enabling the design of innovative compositions adapted to individual aesthetic, symbolic, and cultural needs.

The research employs methods of digital modeling, artistic-aesthetic and semiotic analysis, historical-comparative approaches, content analysis of artistic artifacts, and interdisciplinary methods of studying visual culture and contemporary design. The findings indicate that digital technologies enhance the precision, detail, and artistic expressiveness of tattoo compositions, facilitate the creation of multilayered and symbolically rich projects, and allow for the effective combination of various styles, techniques, and materials.

The study demonstrates that, through digital modeling, tattooing attains the status of a powerful instrument of modern visual design, capable of influencing aesthetic, cultural, and social practices, shaping significant cultural meanings, and reflecting both individual and collective identities.

The conclusions emphasize that the integration of digital technologies into the tattoo creation process not only optimizes the artistic workflow but also expands the possibilities for experimentation, creativity, and the implementation of innovative approaches in contemporary art and design.

Key words: *artistic language, synthesis of arts, cultural communication, body sculpture, art evolution, innovative design, symbolism, contemporary art.*

Євгеній МАЦАПУРА,

orcid.org/0009-0005-1380-9882

*незалежний дослідник мистецького спрямування, магістр, тату-майстер
(Київ, Україна) Kapiton85@gmail.com*

ЦИФРОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ КОМПОЗИЦІЙ ТАТУ ЯК НАПРЯМ ВІЗУАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ

Актуальність теми зумовлена зростаючим значенням татуювань як об'єкта сучасного візуального мистецтва, що поєднує художню мову, образотворчі засоби та різноманітні форми мистецтв, формуючи широкі можливості для культурної комунікації, самовираження та становлення індивідуальної ідентичності. Татуювання слугує не лише декоративним елементом, а й синтезом живопису, графіки, скульптури, дизайну та цифрових технологій, утворюючи специфічний тип тілесної скульптури, який транслює символіку, культурні та соціальні коди через художньо оформлене тіло. Метою роботи є комплексний аналіз цифрового моделювання композицій татуювань як напряму візуального дизайну, а також дослідження еволюції художніх підходів у татуюванні, їхніх образотворчих засобів та ролі в сучасній культурній комунікації. Особливу увагу приділено вивченню татуювань як засобу синтезу мистецтв, що інтегрує традиційні та сучасні художні практики, уможливаючи проектування інноваційних композицій, адаптованих до індивідуальних естетичних, символічних і культурних вимог. У дослідженні застосовано методи цифрового моделювання, художньо-естетичного та семіотичного аналізу, історико-порівняльного підходу, контент-аналізу мистецьких артефактів, а також інтердисциплінарні методи дослідження візуальної культури та сучасного дизайну. Унаслідок проведеного дослідження встановлено, що цифрові технології уможливають підвищення точності, деталізації та художньої виразності композицій татуювань, створення багатопшарових і символічно насичених проєктів, ефективне поєднання різних стилів, технік і матеріалів. Дослідження демонструє, що татуювання завдяки цифровому моделюванню набуває статусу потужного інструменту сучасного візуального дизайну, здатного

впливати на естетичні, культурні та соціальні практики, формувати значущі культурні сенси та відобразити індивідуальні й колективні ідентичності.

У висновках підкреслено, що інтеграція цифрових технологій у процес створення татуювань не лише оптимізує творчий процес, а й розширює перспективи для художніх експериментів, розвитку креативності та впровадження інноваційних підходів у сучасному мистецтві та дизайні.

Ключові слова: художня мова, синтез мистецтв, культурна комунікація, тілесна скульптура, еволюція мистецтва, інноваційний дизайн, символіка, сучасне мистецтво.

Introduction. Tattooing today has acquired the status of an object of contemporary visual art that unites various forms of artistic self-expression and synthesizes painting, graphics, sculpture, design, and digital technologies. At the same time, tattoos have become an important means of cultural communication, a symbolic reflection of individual and collective identity, and a tool for conveying sociocultural codes.

Despite the growing popularity and significance of tattoos in the contemporary art space, there remains a lack of systematic analysis of the mechanisms through which tattooing, as a visual practice, influences the formation of cultural identity, integrates diverse artistic approaches, and fulfills the functions of artistic communication. Particularly relevant is the study of digital modeling in tattoo compositions, which opens new possibilities for designing complex, multilayered, and symbolically rich compositions, enhances precision and artistic expressiveness, and combines traditional and innovative methods of creating artistic objects on the human body.

The absence of a comprehensive analysis of digital technologies in tattoo design hinders the development of effective practices in the field of contemporary visual art and design, limiting the understanding of tattoos as a full-fledged artistic phenomenon and a medium of cultural communication. The relevance of this research lies in the need for a systematic study of digital modeling in tattoo composition as a tool for the development of innovative visual design, artistic synthesis, and the formation of new cultural meanings in contemporary art.

Literature Review. Modern academic discourse interprets tattooing as a complex, multidimensional phenomenon that unites artistic, cultural, psychological, and technological aspects. Scholars emphasize that in the 21st century, tattooing has transcended its earlier subcultural boundaries and has evolved into a recognized form of self-expression, artistic experimentation, and digital design.

Ukrainian researchers have contributed significantly to the understanding of tattooing within historical, cultural, and semiotic frameworks. For instance, I. Burchak, M. Vorobchuk, and A. Puz (2023) explore tattooing as an element of a society's artistic heritage, tracing its transformation from ancient ritualistic practices to modern visual culture. Similarly,

A. Sechko (2024) examines tattooing as a cultural phenomenon within creative industries, emphasizing its social function and symbolic meaning.

The aspect of corporeality and self-presentation in tattoo culture is addressed by N. Artiukhina (2023), who interprets body modification as a means of constructing individual identity in contemporary society. M. Zhyhailo (2022) extends this discussion by focusing on the role of tattoos in social media, where they serve as visual markers of self-expression. The study by H. Ulunova, N. Teslyk, and A. Sokruta (2024) further highlights the psychological features of tattooing, framing it as a balance between tradition and fashion that shapes aesthetic norms and perceptions of the body.

A distinct area of recent research involves the psychological impact of tattoos. V. Puhach (2024) investigates the therapeutic and rehabilitative potential of tattoos for clients with scars, interpreting them as a form of art therapy that helps restore a positive body image.

Finally, the theoretical foundations of tattooing within the field of graphic design are articulated by O. Krotovych and S. Podlevskyi (2025). Their study explores the etymology and conceptual framework of tattoo design, positioning it as an interdisciplinary synthesis of art, technology, and communication that reflects contemporary aesthetic and cultural transformations.

At present, tattooing is primarily examined within the context of aesthetics, anthropology, and cultural heritage. L. Sizer (2020) identifies tattooing as a form of visual art governed by its own ethical and aesthetic principles. P. Ghosh (2020) interprets tattooing as part of humanity's cultural heritage that preserves traditional codes and folkloric motifs of different peoples. In turn, V. Zhytnyi, N. Iftekhar, and E. Sombilon (2020) explore both the historical and contemporary significance of facial tattoos, emphasizing their role in shaping ethnic identity.

At the same time, current scientific trends reveal the rapid integration of digital and bioengineering technologies into tattoo design. The study by Xu, Matkowski, and Kong (2020) presents a system for digitally transforming portrait photographs into tattoo images by combining artistic and algorithmic methods. In the work of Piovarci, Chapiro, and Bickel

(2023), the *Skin-screen* framework for computer modeling of colored tattoos is introduced, offering new opportunities for precision tattoo design.

Technological advancements in 3D bioprinting and skin modeling also play a crucial role in contemporary research. Minjun Ahn et al. (2023) developed 3D models of human skin for the laboratory simulation of tattooing and healing processes, while Zhang et al. (2023) analyze the potential of 3D bioprinting for wound treatment and for studying the interaction between tattoo pigments and biological tissues.

An innovative aspect of modern tattoo design is demonstrated by N. Kuryliak (2023), who investigates the use of artificial intelligence in tattoo creation through a dual-machine configuration aimed at achieving realistic black and gray tones.

Thus, the analysis of the literature indicates that contemporary tattooing represents a synthesis of cultural tradition, artistic self-expression, and technological innovation. By integrating humanistic, psychological, and technical approaches, it has evolved into a unique art form of the 21st century that unites the human body, culture, and digital materiality.

Purpose of the Study. The purpose of this article is to analyze the specific features of digital modeling in tattoo compositions as a contemporary direction of visual design, to define its artistic, aesthetic, cultural, and communicative functions, and to identify the potential of tattooing as a form of artistic synthesis and self-expression within the context of digital culture development. The study aims to systematically examine the evolution of artistic approaches in tattoo art, the integration of digital technologies into the creative process, and the formation of new principles of visual language and compositional harmony in design.

Research Objectives:

- To outline the essence of tattooing as an object of contemporary visual art and its place within the system of artistic practices.
- To analyze the role of digital modeling in creating tattoo compositions, identifying its influence on artistic expressiveness, symbolism, and aesthetic parameters.
- To determine the distinctive features of tattooing as a synthetic art form and a medium of cultural communication that combines traditional and innovative forms of visual design.

Research findings. The art of tattooing is rapidly evolving, combining centuries of accumulated experience with cutting-edge technological innovations. One of the most notable trends in recent years has been the use of artificial intelligence (AI) technologies in the initial stage of creating sketches. This has significantly transformed the design process:

whereas previously an artist would spend hours on manual sketching, today, thanks to platforms such as MidJourney or DALL·E, preliminary compositional variations can be obtained within seconds (Kuryliak, 2023: 115). The use of AI not only accelerates the creative process but also enables the creation of visual concepts that transcend human imagination, forming a new direction: digital tattoo design. In today's digitalized cultural environment, tattooing is not merely a decorative mark or personal choice but a large-scale phenomenon in visual art and design. As Ukrainian researchers emphasize, tattooing is increasingly viewed as "a contemporary form of graphic art that combines aesthetics, technology, and bodily identity" (Krotevych, Podlevskyi, 2025: 303). The visual language of tattoos incorporates techniques from painting, graphics, design, and sculpture, all realized within bodily space. In this way, tattooing becomes a kind of biosculpture embedded in visual and sociocultural communication. As A. Sechko notes, tattooing in the contemporary context serves as a tool for self-expression, a carrier of social meanings, and a part of creative industries, rather than a marginal phenomenon (Sechko, 2024: 211). Similarly, N. Artiukhina emphasizes that bodily modifications today represent a form of personal self-presentation rather than social defiance (Artiukhina, 2023: 214). These ideas are consistent with the view of I. Burchak, M. Vorobchuk, and A. Puz, who consider tattooing an element of society's artistic heritage that transforms alongside cultural values (Burchak et al., 2023: 47).

In the context of technological changes, particular attention should be given to digital modeling of tattoo compositions, a process that combines digital sketches, 3D modeling, and AR/VR tools. Such technologies allow for adapting designs to the client's anatomical features, creating virtual tattoo try-ons on the body, and testing composition and colors before applying ink. As V. Puhach notes, the use of 3D visualization in tattoo practices has not only aesthetic but also psychological significance, helping clients with scars or burns to experience acceptance of their own bodies (Puhach, 2024: 148).

Contemporary research in the field of biodesign demonstrates that similar technologies are already being successfully applied in 3D modeling of human skin. Specifically, M. Ahn et al. developed a 3D model of human skin for experiments with visual modifications, which may serve as a foundation for new digital tattooing practices (Ahn et al., 2023: 80). Similarly, M. Zhang and colleagues investigate the possibility of using 3D bioprinting in modeling damaged skin for tattoo design planning and reconstructive procedures (Zhang et al., 2023: 5).

Furthermore, the integration of computer graphics and augmented reality enables the creation of interactive tattoos. For instance, research by M. Piovarci, A. Chapiro, and V. Bickel presented the Skin-Screen system, which allows for visualizing the color and placement of a tattoo on the body in real time through digital modeling (Piovarci et al., 2023: 7). H. Xu, W. Matkowski, and A. Kong also developed a photo-to-tattoo transform algorithm that automatically converts portrait photographs into tattoo sketches, taking into account skin texture (Xu et al., 2020: 24369).

Thus, digital modeling of tattoos functions not merely as a technical tool but as a new artistic paradigm that unites elements of art, biotechnology, and psychology. It transforms the process of creating tattoos into a comprehensive system where artistic vision, technological precision, and the client's emotional perception merge into a single act of creativity.

Having examined the artistic language of tattoos, key aspects of its evolution can be identified, as presented in Figure 1.

As shown in Figure 1, the artistic language of tattooing is a multidimensional phenomenon that combines communicative, aesthetic, visual, and technological aspects. Each of these components forms the unique structure of tattoo design, from its semantic content to the method of interaction with the body as a medium.

The communicative function defines tattooing as a means of self-expression and social identification; the synthesis of arts ensures the combination of various artistic forms, including graphics, painting, sculpture, and digital design; the visual medium reveals the technical potential of contemporary digital modeling for precise reproduction of composition, color, texture, and anatomical features.

As shown in Figure 1, the artistic language of tattooing is a multidimensional phenomenon that combines communicative, aesthetic, visual, and technological aspects. Each of these components forms the unique structure of tattoo design, from its semantic content to the method of interaction with the body as a medium.

The communicative function defines tattooing as a means of self-expression and social identification; the synthesis of arts ensures the combination of various artistic forms, including graphics, painting, sculpture, and digital design; the visual medium reveals the technical potential of contemporary digital modeling for precise reproduction of composition, color, texture, and anatomical features. The evolutionary approach, in turn, demonstrates the gradual transition from traditional hand tattooing to innovative practices that utilize 3D visualization, AR/VR modeling, and artificial intelligence algorithms as tools of artistic expression.

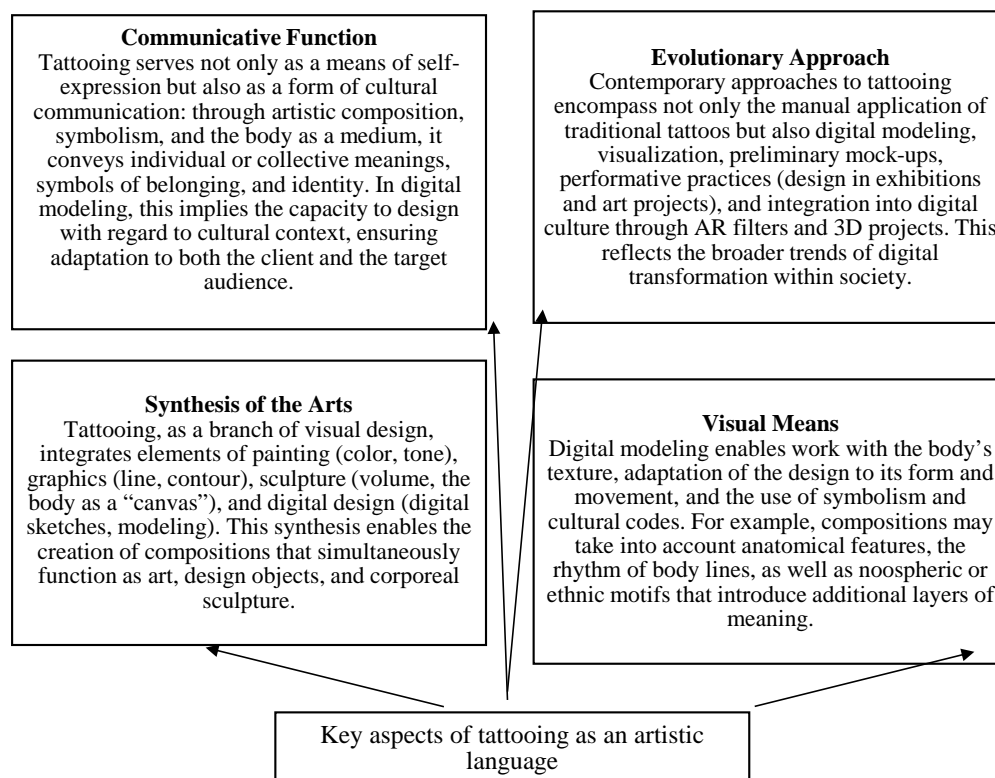


Fig. 1. Characteristics of Tattooing as an Artistic Language

Source: Author's elaboration

Table 1

Stages of Digital Modeling of Tattoo Compositions

Stage	Main Actions	Artistic / Communicative Aspects	Technological Tools
1. Concept	Defining the idea, symbolism, style, and placement	Artistic language, synthesis of the arts	Sketch, digital drawing
2. Digital Mock-up	Creating a 2D/3D model of the body or area and overlaying the composition	Adaptation to body shape, consideration of movement	3D modeling, AR scanning
3. Finalization	Developing the final design, verifying scale, composition, and symbolism	Artistic expressiveness, contextual coherence	Graphic editors, digital presentations
4. Application / Integration	Implementation on the body, possible documentation or exhibition	Tattoo as corporeal sculpture, communication medium	Tattoo machine, photo/video documentation

Source: authors' own elaboration.

Therefore, digital modeling of tattoo compositions not only expands the artistic toolkit of practitioners but also shapes a new paradigm of bodily art in which technological innovation, psychological sensitivity, and cultural identity converge.

At the same time, this process has not only an aesthetic but also a practical dimension. Digital modeling offers a number of advantages: increased precision and detail in design, reduced time during the design stage, the ability to preview the tattoo on the client's body using 3D models or augmented reality technologies, as well as adaptation to various styles, from minimalism to photorealism, graphics, or abstraction (Piovarci et al., 2023; Kuryliak, 2023).

However, alongside technical achievements, new questions arise: to what extent do digital technologies affect the perception of tattooing as art, whether its bodily and cultural context is preserved, and whether it is being transformed into a serialized design product devoid of uniqueness (Sechko, 2024; Burchak, Vorobchuk, Puz, 2023).

To illustrate the stages of such a process, it is appropriate to present a generalized table that systematizes the main stages of digital modeling of tattoo compositions, along with their key artistic, technical, and communicative characteristics (Table 1).

In summary, the sequence of stages in digital modeling of tattoo compositions (Table 1) reflects a systematic approach to combining artistic-aesthetic, communicative, and technological components in the process of creating tattoos. From the inception of the concept to the integration of the finished image into bodily space, a gradual transformation of the idea into digital form takes place, ensuring precision, individualization, and harmonious integration of the composition with human anatomical features. This approach establishes the foundation for a new direction in visual design, where creativity is combined with innovative technologies and personal communication through bodily imagery.

Thus, digital modeling of tattoo compositions emerges not merely as a technological process but as a new format of artistic thinking that unites aesthetics, technical precision, and cultural reflection. It expands the boundaries of contemporary design, opening possibilities for experimentation with form, context, and symbolism, as well as for deeper communication between the creator and the bearer of art, the human being.

Conclusions. This article examined the phenomenon of tattooing as an object of contemporary visual art and determined its place within the system of artistic practices. The analysis conducted demonstrated that the artistic language of tattoos is multidimensional, combining visual media, aesthetic principles, and communicative functions, which makes it a unique means of cultural expression.

Tattooing is considered a synthesis of arts that unites painting, graphics, sculpture, and digital technologies, enabling the creation of compositions of high artistic complexity. The evolution of artistic approaches in tattooing demonstrates a gradual transition from traditional techniques to contemporary digital modeling methods that ensure precision, individualization, and new possibilities for experimentation with form, color, and composition.

Visual media in tattoo art perform not only a decorative but also a symbolic function, transforming the body into a new type of bodily sculpture and a unique space for artistic self-expression. Furthermore, tattooing serves as an effective means of communication in contemporary culture, conveying individual, social, and cultural meanings.

Digital modeling of tattoo compositions opens new horizons for the development of visual design, providing high flexibility in composition planning, experimentation with artistic techniques, and integration of various artistic elements. Thus, tattooing as a direction in visual design confirms its relevance and potential as a contemporary artistic phenomenon that combines art traditions with innovative technologies.

BIBLIOGRAPHY

1. Артюхіна Н. В. Тілесні модифікації як засіб самопрезентації особистості. *Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку: матеріали 33-ої Міжнар. наук.-практ. конф.* (м. Паола, 07 червня 2023 р.). Паола. 2023. С. 212–217. URL: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/992c0f27-1770-424b-bcaa-4a6964d9decc/content> (дата звернення: 09.11.2025)
2. Бурчак І., Воробчук М., Пуз А. Татуювання як мистецька спадщина суспільства: історія та сучасність. *Теорія та практика дизайну*. 2023. № 3. С. 45–58. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.16>
3. Жигайло М. Специфіка тілесних ідентифікаційних практик у соціальних мережах: вітчизняний вимір. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 48–52. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262205>
4. Куриляк Н. Використання штучного інтелекту у дизайні татуювань: конфігурація з двома машинами для неперевершеного чорного та сірого реалізму. *Physical culture and sport: scientific perspective*. 2023. №4. С. 113–118. DOI: <https://doi.org/10.31891/pcs.2023.4.15>
5. Пугач В. Науковий аналіз впливу татуювань на психологічний стан клієнтів із шрами. *Молодий вчений*. 2024. № 7 (131). С. 145–150. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2024-7-131-44>
6. Сечко А. Татуювання: культурологічне значення. *Докса: зб. наук. пр. з філософії та філології*. 2024. № 1(41). С. 210–215. DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2024.1\(41\).316173](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2024.1(41).316173)
7. Улунова Г., Теслик Н., Сокрута А. Між традицією та модою: психологічні особливості татуювання. *Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства: матеріали десятої Всеукраїнської наукової конференції студентів, аспірантів, викладачів та співробітників* (Суми, 27–28 квітня 2023 р.). Суми. 2023. 333–337. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/fbbf8962-15f1-4892-b043-cc1cc79a1634/content#page=333> (дата звернення: 09.11.2025)
8. Ghosh P. Tattoo: A Cultural Heritage. *Antrocom Online Journal of Anthropology*. 2020. Vol. 16, no. 1. P. 295–304. URL: <https://www.antrocom.net/wp/wp-content/uploads/2024/05/ghosh-tattoo-cultural-heritage.pdf> (дата звернення: 09.11.2025)
9. Krotevych O., Podlevskiy S. Етимологія та понятійно-термінологічні аспекти татуювання як виду графічного дизайну. *Theory and practice of design*. 2025. №35. С. 301–309. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.31>
10. Mengde Zhang, Chao Zhang, Zhao Li, Xiaobing Fu, Sha Huang. Advances in 3D skin bioprinting for wound healing and disease modeling. *Oxford Academic. Regenerative Biomaterials*. 2023. Vol. 10. DOI: <https://doi.org/10.1093/rb/rbac105>
11. Minjun Ahn, Won-Woo Cho, Wonbin Park, Jae-Seong Lee, Min-Ju Choi, Qiqi Gao, Ge Gao, Dong-Woo Cho & Byoung Soo Kim. 3D biofabrication of diseased human skin models in vitro. *Biomaterials Research*. 2023. Vol. 27. DOI: [10.1186/s40824-023-00415-5](https://doi.org/10.1186/s40824-023-00415-5)
12. Piovarci M., Chapiro A., Bickel B. Skin-screen: A computational fabrication framework for color tattoos. *ACM Transactions on Graphics (TOG)*. 2023. № 42(4). P. 1–13. URL: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3592432> (дата звернення: 09.11.2025)
13. Sizer L. The Art of Tattoos. *The British Journal of Aesthetics*. 2020. Vol. 60. № 4. P. 419–433. DOI: <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayaa012>
14. Xu X., Matkowski W. M., Kong A. W. K. A portrait photo-to-tattoo transform based on digital tattooing. *Multimedia Tools and Applications*. 2020. № 79(33). Pp. 24367–24392. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11042-020-09101-3> (дата звернення: 09.11.2025)
15. Zhitny V., Iftekhar N., Sombilon E. History, Folklore, and Current Significance of Facial Tattooing. *Tattoo and Body Art – Commentary*. 2021. Vol. 237. no. 1. P. 79–81. DOI: <https://doi.org/10.1159/000505647>

REFERENCES

1. Artiukhina N.V. (2023) Tilesni modifikatsii yak zasib samoprezentatsii osobystosti [Bodily modifications as a means of self-presentation]. *Suchasni aspekty modernizatsii nauky: stan, problemy, tendentsii rozvytku: materialy 33-oi Mizhnar. nauk.-prakt. konf.* (Paola, 07 chervnia 2023 r.), 212–217. Retrieved from: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/992c0f27-1770-424b-bcaa-4a6964d9decc/content> [in Ukrainian]
2. Burchak I., Vorobchuk M., Puz A. (2023) Tatuuvannia yak mystetska spadshchyna suspilstva: istoriia ta suchasnist' [Tattooing as an artistic heritage of society: history and modernity]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 3, 45–58. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.16> [in Ukrainian]
3. Zhyhailo M. (2022) Spetsyfika tilesnykh identyfikatsiinykh praktyk u sotsialnykh merezhakh: vitchyzniani vymir [Specifics of bodily identification practices in social networks: the domestic dimension]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 2, 48–52. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262205> [in Ukrainian].
4. Kuryliak N. (2023) Vykorystannia shtuchnoho intelektu u dyzaini tatuuvan: konfihuratsiia z dvoma mashynamy dlia neperevershenoho chornoho ta siroho realizmu [Use of artificial intelligence in tattoo design: dual-machine configuration for unparalleled black and gray realism]. *Physical Culture and Sport: Scientific Perspective*, 4, 113–118. DOI: <https://doi.org/10.31891/pcs.2023.4.15> [in Ukrainian].
5. Puhach V. (2024) Naukovyi analiz vplyvu tatuuvan na psykhologichnyi stan kliientiv iz shramamy [Scientific analysis of the influence of tattoos on the psychological state of clients with scars]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist*, 7(131), 145–150. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2024-7-131-44> [in Ukrainian].
6. Sechko A. (2024) Tatuuvannia: kulturolohichne znachennia [Tattooing: cultural significance]. *Doksa: zbirnyk naukovykh prats z filosofii ta filolohii – Doksa: Collection of Scientific Papers in Philosophy and Philology*, 1(41), 210–215. DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2024.1\(41\).316173](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2024.1(41).316173) [in Ukrainian].

7. Ulunova H., Teslyk N., Sokruta A. (2023) Mizh tradytsiieiu ta modoiu: psykholohichni osoblyvosti tatuuvannia [Between tradition and fashion: psychological features of tattooing]. *Sotsialno-humanitarni aspekty rozvytku suchasnoho suspilstva – Socio-humanitarian aspects of the development of modern society: materials of the 10th All-Ukrainian Scientific Conference of Students, Postgraduates, Teachers and Staff* (Sumy, 27–28 April 2023), 333–337. Retrieved from: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/fbbf8962-15f1-4892-b043-cc1cc79a1634/content?page=333> [in Ukrainian].
8. Ghosh P. (2020) Tattoo: A cultural heritage. *Antrocom Online Journal of Anthropology*, 16(1), 295–304. Retrieved from: <https://www.antrocom.net/wp/wp-content/uploads/2024/05/ghosh-tattoo-cultural-heritage.pdf>.
9. Krotevych O., Podlevskiy S. (2025) Etymolohiia ta poniatiino-terminolohichni aspekty tatuuvannia yak vydu hrafichnoho dyzainu [Etymology and conceptual-terminological aspects of tattooing as a type of graphic design]. *Theory and Practice of Design*, 35, 301–309. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.31> [in Ukrainian].
10. Zhang M., Zhang C., Li Z., Fu X., Huang S. (2023) Advances in 3D skin bioprinting for wound healing and disease modeling. *Regenerative Biomaterials*, 10. DOI: <https://doi.org/10.1093/rb/rbac105>.
11. Ahn M., Cho W.-W., Park W., Lee J.-S., Choi M.-J., Gao Q., Gao G., Cho D.-W., Kim B.S. (2023) 3D biofabrication of diseased human skin models in vitro. *Biomaterials Research*, 27. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40824-023-00415-5>.
12. Piovarci M., Chapiro A., Bickel B. (2023) Skin-screen: A computational fabrication framework for color tattoos. *ACM Transactions on Graphics (TOG)*, 42(4), 1–13. Retrieved from: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3592432>.
13. Sizer L. (2020) The art of tattoos. *The British Journal of Aesthetics*, 60(4), 419–433. DOI: <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayaa012>.
14. Xu X., Matkowski W.M., Kong A.W.K. (2020) A portrait photo-to-tattoo transform based on digital tattooing. *Multimedia Tools and Applications*, 79(33), 24367–24392. Retrieved from: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11042-020-09101-3>.
15. Zhitny V., Iftekhar N., Sombilon E. (2021) History, folklore, and current significance of facial tattooing. *Tattoo and Body Art – Commentary*, 237(1), 79–81. DOI: <https://doi.org/10.1159/000505647>.

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.036

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-9>**Чжан МІНЬ,***orcid.org/0000-0002-9977-5353**аспірантка кафедри теорії та історії музики**Харківської державної академії культури**(Харків, Україна) 1185810164@qq.com*

ОПЕРА ШИ ГУАННАНЯ «СКОРБОТА ЗА ПОМЕРЛИМИ»: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОГО ВТІЛЕННЯ

Стаття присвячена дослідженню жанрових рис опери «Скорбота за померлими» відомого китайського композитора Ши Гуаннаня. Відзначається, що в лібрето опери, яке створене Хань Вей і Ван Цюань за однойменною повістю Лу Сюня, зберігаються, як представлені в ньому загальні події, так і окремі ключові текстові фрагменти цього літературного першоджерела, що вдало спрямовується авторами твору на максимально точну передачу характеристик головних героїв.

Зазначається, що окреслена в опері проблематика, яка концентрується на розкритті внутрішнього конфлікту головних героїв в обставинах глибоких соціальних проблем, позначилася й на посиленому психологізмі оперного сюжету в музичному його втіленні, що дозволяє класифікувати твір Ши Гуаннаня як лірико-філософську оперу. Наголошується, що в цій опері спостерігається вплив естетики веризму, що додає їй атрибутів так званої веристської опери.

Підкреслюється, що однією з наявних рис опери є відмова від розгорнутих і масштабних музичних сцен і великих номерів та концентрація на більш лаконічних побудовах, а також на частому залученні прози замість поезії, використанні монологів головного героя тощо, що наближає оперу Ши Гуаннаня до жанрового різновиду камерної опери. На цю користь відіграють й інші риси твору, зокрема посилений психологізм сюжетної лінії, невелика кількість учасників, компактність сценічного простору, лаконічність використання художніх засобів, що наближає її також й до жанру театральньо-драматичної вистави малої сцени.

Відзначається, що в жанровій системі опери «Скорбота за померлими» простежується використання принципу чергування музичних і вербальних компонентів, тобто поєднання декламованих речитативів з розмовними діалогами, наближеними до побутової розмовної мови (байхуа), що безперечно апелює до традиції такого жанрового різновиду сценічної творчості, як китайська народна опера.

Акцентується увага й на інших жанрових і стилєвих рисах опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими», серед яких – щирий мелодизм, широта і виразність тематичного викладу, прозорість гармонічної мови тощо. Підкреслюється, що не зважаючи на яскраво виражену ладову специфіку (пентатоніка), в музиці опери Ши Гуаннаня невідьно вбачається вплив видатних майстрів італійської опери межі XIX–XX століть, зокрема Д. Пучіні.

Узагальнюється (здійснений в цій статті) аналіз жанрових рис опери сформованим переліком зовнішньої атрибутики інших жанрів і жанрових різновидів, що органічно вплетені у жанрову систему цього великого сценічного твору, зокрема: літературна повість (Лу Сюнь «Скорбота за померлими»); веристська лірико-філософська опера; камерна опера перетину XIX–XX століть; китайська народна опера; китайська театральна драма малої сцени. Підкреслюється, що музична творчість відомого композитора Ши Гуаннаня складає доволі яскраву і важливу сторінку національної музичної культури Китаю другої половини XX століття.

Ключові слова: *музичне мистецтво Китаю, сучасна китайська опера, композиторська творчість, Ши Гуаннань, опера «Скорбота за померлими», жанр, стиль.*

Zhang MIN,*orcid.org/0000-0002-9977-5353**PhD student at the Department of Theory and History of Music**Kharkiv State Academy of Culture**(Kharkiv, Ukraine) 1185810164@qq.com*

SHI GUANNAN'S OPERA “MOURNING FOR THE DEAD”: FEATURES OF GENRE EMBODIMENT

The article is devoted to the study of genre features of the opera «Mourning for the Dead» by the famous Chinese composer Shi Guangnan. It is noted that the libretto of the opera, which was created by Han Wei and Wang Quan based on the novel of the same name by Lu Xun, preserves both the general events presented in it and the key textual turns of this literary primary source, which is directed by the authors of the work to the most accurate transmission of the characteristics of the main characters.

It is noted that the problematic outlined in the opera, which focuses on revealing the internal conflict of the main characters in the circumstances of deep social problems, also affected the heightened psychologism of its plot in its

musical embodiment, which allows to classify Shi Guangnan's opera as a lyrical-philosophical one. In addition, the opera is influenced by the aesthetics of verism and features of the so-called verism opera.

It is emphasized that one of the existing features of the opera is the rejection of elaborate and large-scale musical scenes and large numbers and concentration on more laconic constructions, as well as on the frequent use of prose instead of poetry, the use of monologues of the main character, which brings Shi Guangnan's opera closer to such a genre type of opera as chamber opera. Other features of the work play to this advantage, in particular, the heightened psychologism of the storyline, the small number of participants, the compactness of the stage space, the laconic use of artistic means, which also brings this opera closer to the genre of a theatrical-dramatic performance. It is noted that the genre system of the opera «Mourning for the Dead» uses the principle of alternating musical and verbal components, i.e. the combination of recited recitatives with spoken dialogues close to ordinary spoken language (baihua), which undoubtedly appeals to the traditions of such a genre type of stage creativity as Chinese folk opera.

Attention is also focused on other genre and stylistic features of Shi Guangnan's opera «Mourning for the Dead», including sincere melodism, breadth and expressiveness of musical presentation, transparency of harmonic language, etc. It is emphasized that, despite the pronounced scale specifics (pentatonic), the influence of Italian opera masters of the turn of the 19th and 20th centuries, in particular D. Puccini, can be seen in the music of Shi Guangnan's opera.

The analysis of the genre features of Shi Guangnan's opera «Mourning for the Dead» (carried out in this article) is summarized by a list of external attributes of other genres and genre varieties of opera art, which are organically woven into the genre system of this great stage work, in particular: literary novel (Lu Xun «Mourning for the Dead»); verist lyrical and philosophical opera; chamber opera at the turn of the 19th and 20th centuries; Chinese folk opera; small stage Chinese theater drama. It is emphasized that the musical work of the famous composer Shi Guangnan constitutes a rather bright and important page of the national musical culture of China in the second half of the 20th century.

Key words: musical art of China, modern Chinese opera, composer's work, Shi Guangnan, opera «Mourning for the Dead», genre, style.

Актуальність дослідження. Оперне мистецтво в сучасній музичній культурі Китайської народної республіки справедливо посідає вагоме місце. Адже за часи свого тривалого розвитку та переживши в ньому декілька трансформаційних стадій, воно увібрало в себе і глибинні національно-пісенні традиції китайського народу, і сталі форми академічної європейської опери тощо. Важливим часом жанрового розквіту китайської опери є остання чверть ХХ століття, оскільки «... саме в цей час в музичному мистецтві Китайської Народної Республіки з'являються перші значні досягнення, що були згодом широко визнані на світовому рівні. В оперному жанрі ці зрушення відбулися як через реалізацію найкращих шедеврів світового оперного мистецтва у провідних театрах країни, так і в створенні китайськими композиторами власних масштабних оперних проєктів, що являли собою гармонійний симбіоз високої художньої вартості і яскравої національної самобутності, та заснованих на жанрових засадах класичного музичного мистецтва» (Чжан Мінь, 2025: 138–139).

І саме такий симбіоз, тобто поєднання в одному творі яскравої національної самобутності та високої художньої цінності й актуалізує в сучасному музикознавстві здійснення наукових досліджень найкращих зразків оперного доробку сучасних китайських композиторів. В цьому аспекті цікавим поживним ґрунтом для таких досліджень постає музична творчість відомого китайського композитора Ши Гуаннаня, й особливо його опера «Скорбота за померлими», що написана в остан-

ній чверті ХХ століття та яка здобула всесвітнє визнання як яскравий зразок сьогоденної національної китайської опери.

Аналіз досліджень. Різноманітним аспектам вивчення китайської національної опери сучасне музикознавство приділяє чимало уваги. Так, серед відомих досліджень цієї царини музичного мистецтва, що були здійснені в останні роки, слід відзначити дисертації і статті китайських науковців, зокрема: Лі Мін «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» (Лі Мін, 2019); Чжан Юй «Жанрові типи китайської національної опери в творчості Інь Цін» (Чжан Юй, 2023); Чжан Цзунжуй «Національно-культурні традиції вокально-сценічного мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі Пекінської опери» (Чжан Цзунжуй, 2023); Дін Боюй «Жіночі персонажі в операх Китаю ХХ – початку ХХІ століть» (Дін Боюй, 2023); Є Сяньвей «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф» (Є Сяньвей, 2019) та ін.

Окремі наукові роботи, що присвячені постаті Ши Гуаннаня та його оперній творчості, були здійснені авторкою цієї статті. Серед цих робіт: «Постать Ши Гуаннаня в контексті музичної культури Китаю другої половини ХХ століття» (Чжан Мінь, 2022), «Напрями музичної творчості композитора Ши Гуаннаня» (Чжан Мінь, 2022), «Композитор Ши Гуаннань та його опера «Скорбота за померлими» в контексті музичного мистецтва Китаю останньої чверті ХХ століття» (Чжан Мінь, 2025).

Разом з тим, на сьогодні бракує спеціалізованих ґрунтовних наукових досліджень, присвячених,

як висвітленню цілісної музичної творчості відомого китайського композитора Ши Гуанная, так і вивченню створених цим композитором доробків, зокрема однієї з найцікавіших сучасних китайських опер, що віддзеркалює собою яскравий взірць високохудожнього й органічного поєднання музичних традицій національного китайського мелосу й академічних форм європейського оперного мистецтва, тобто опери «Скорбота за померлими».

Мета статті – дослідити і висвітлити основні жанрові риси й особливості опери «Скорбота за померлими» відомого китайського композитора Ши Гуанная.

Виклад основного матеріалу. Опера «Скорбота за померлими» створена Ши Гуаннанем у 1981 році та присвячена 100-річчю від дня народження видатного китайського літературознавця, письменника й публіциста Лу Сюня. Його однойменний літературний твір і був задіяний композитором в якості сюжетної основи для цієї опери. Музична діяльність Ши Гуанная попередніх двох десятиліть фокусувалася переважно на пісенній творчості та не торкалася великих розгорнутих жанрів. Таким чином, композитор, «... який тривалий час переважно працював у сфері народно-патріотичної і популярної пісні, створив монументальний сценічний твір, в якому яскраво переплелися і національні риси, і традиції сучасної класичної опери та який ознаменував собою новий виток розвитку оперного жанру в китайській музичній культурі останньої чверті XX століття» (Чжан Мін, 2025: 139).

В повісті «Скорбота за померлими» відомого китайського письменника Лу Сюня, літературний сюжет якої було покладено в оперу Ши Гуанная, розповідається про історію кохання двох молодих людей, один з яких – представник молодої генерації китайської інтелігенції, змушений в складній соціальній ситуації робити не простий моральний вибір. Лібрето опери «Скорбота за померлими» створили Хань Вей і Ван Цюань. Вони підійшли до написання цього лібрето дуже дбайливо, намагаючись максимально наблизити його до тексту Лу Сюня. В лібрето зберігаються як загальні події, так і окремі ключові текстові фрагменти з літературного першоджерела, що спрямовані на максимально точну характеристику головних героїв та їх вчинків.

Окреслена в опері проблематика, що концентрується на розкритті внутрішнього конфлікту головних героїв, їх роздумів в обставинах глибоких соціальних проблем, позначилася й на посиленому психологізмі музичного втілення оперного сюжету. В цьому плані оперу Ши Гуанная можна

класифікувати як лірико-філософську. Саме такі сюжетні риси опери, як любовні стосунки двох молодих людей, історія їхнього кохання, наближають її до жанрового різновиду європейської ліричної опери, розквіт якої припадає на XIX століття.

З іншого боку, в опері Ши Гуанная яскраво відчувається вплив естетики так званої веристської опери. Як відомо, веристська опера являє собою окремий напрямок розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття, що виник із літературного віршування та характеризується високою реалістичністю обраних для неї сюжетів. Основною рисою веристської опери є демонстрація людського життя таким яким воно є. Головними героями в ній зазвичай стають прості люди, а тому її сюжети здебільшого концентруються на висвітленні різних сфер життя цих звичайних людей, їх внутрішніх почуттів, якими часто стають кохання, пристрасть, ревності, й ін. (Веризм).

Ще однією рисою опери Ши Гуанная «Скорбота за померлими» є відмова від розгорнутих і масштабних музичних сцен, великих номерів (арій і хорів) та концентрація на більш коротких побудовах (невеликі арії й аріозо), на стислих сценах, що розгортаються більш динамічно, на частоту використанні прози замість поезії. Ці риси наближають оперу Ши Гуанная до типу так званої камерної опери, становлення якої відбувається в другій половині XIX та у XX століттях. Як відомо, в європейській музичній культурі останніх двох століть ціла плеяда видатних оперних митців створила свої оперні доробки саме в такому жанровому варіанті. Серед них – Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, П. Масканьї, Р. Штраус, Б. Барток, П. Хіндеміт, А. Шенберг, Ф. Пуленк й ін.

Риси камерної опери в «Скорботі за померлими» Ши Гуанная простежуються й в інших аспектах, зокрема – це сама ідея опери, що в тому числі базується й на висвітленні любовної лірики, теми закоханих, їх інтимних почуттів, а також – на посиленому психологізмі сюжетної лінії, залученні невеликої кількості учасників оперного дійства, компактності сценічного простору, лаконічності використаних художніх засобів. Всі ці риси, що чітко характеризують жанр камерної опери, також є яскраво властивими і для театрального-драматичного жанру так званої малої сцени, який знайшов свого активного розвитку в китайському театральному мистецтві в останні десятиліття XX століття (Ши Гуанная).

Також яскравою рисою, притаманною саме жанру камерної опери, в «Скорботі за померлими» Ши Гуанная виявляється використання монологів головного героя, що стають одночасно і його

розповіддю, і його спогадами. Адже, як відомо, саме монологічна проза (у тому числі, й із залученням листів, мемуарів, щоденників) часто використовувалася як сюжетна основа для багатьох камерних опер у XX столітті. Яскравим прикладом вдалого втілення монологічності в опері Ши Гуаннаня маже слугувати потужно-психологічний, насичений глибокого трагізму монолог Цзи Цзюня «Нещасливе життя» з останньої дії опери.

Як цікаву і важливу рису в системі жанрового наповнення опери «Скорбота за померлими» слід відзначити використання композитором принципу чергування музичних і вербальних компонентів у ході побудови оперної драматургії. Тобто, поєднання типових для оперного жанру декламованих речитативів з розмовними діалогами, наближеними до побутової розмовної мови (в китайській національній культурі – форма байхуа). З одного боку, це є прямою даниною Лу Сюню, його літературній творчості, яка принципово спиралася на стилістику байхуа. З іншого – такий стилістичний прояв безперечно апелює до традицій такого жанрового різновиду сценічної творчості, як народна опера, яка в китайській музичній культурі займає особливе місце.

Серед інших стильових рис в музиці опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» слід виділити її ширий мелодизм, широту і виразність тематичного викладу, прозорість гармонічної мови тощо. Не зважаючи на яскраво виражену ладову специфіку музичного викладу, яка, зрозуміло, будується на основі пентатоніки, в окресленому аспекті

в музиці Ши Гуаннаня невідомо вбачається вплив видатних майстрів італійської опери межі XIX–XX століть, зокрема Д. Пучіні.

Висновки. Отже, музична творчість відомого композитора Ши Гуаннаня складає доволі яскраву і важливу сторінку національної музичної культури Китаю другої половини XX століття. Творчість цього митця, яка насамперед відзначена появою на початку 1980-х років опери «Скорбота за померлими», ознаменувала собою справжнє народження нової китайської національної опери європейського зразка. Аналіз жанрових рис опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня, здійснений в цій статті, дозволив виявити особливості жанрової сфери цього великого сценічного твору. Ці особливості проявляються насамперед у наявності в його жанровій системі атрибутів цілої низки інших жанрів і жанрових різновидів оперного мистецтва, зокрема: літературна повість (Лу Сюнь «Скорбота за померлими»); веристська лірико-філософська опера; камерна опера перетину XIX–XX століть; китайська народна опера; китайська театральна драма малої сцени. Порушена в даній статті проблематика вимагає подальшого і більш ретельного дослідження всієї специфіки жанрової системи цієї опери, зокрема таких в ній проявів і аспектів, як стильова взаємодія елементів національно-пісенного мелосу Китаю і академічної оперної драматургії, кореляція ладових і структурних компонентів, традиційних для китайської народно-музичної пісенності із жанровими формами європейської класичної опери тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веризм. *Словopedia*: універсальний словник-енциклопедія. URL: <http://slovopedia.org.ua/29/53394/7620.html>
2. Дін Боюй. Жіночі персонажі в операх Китаю XX – початку XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* 2023. Вип. 68. Том 1. С. 71–77.
3. Є Сяньвей «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 14.00.03. Суми, 2019. 20 с.
4. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2019. 24 с.
5. Чжан Мінь. Композитор Ши Гуаннань та його опера «Скорбота за померлими» в контексті музичного мистецтва Китаю останньої чверті XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86. Том 2. С. 137–140.
6. Чжан Мінь. Постаць Ши Гуаннаня в контексті музичної культури Китаю другої половини XX століття. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф.* Харків, 2022. С. 365–366.
7. Чжан Мінь. Напрями музичної творчості композитора Ши Гуаннаня. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матер. міжнар. наук. конф.* Харків, 2022. С. 362–363.
8. Чжан Юй. Жанрові типи китайської національної опери в творчості Ін Цінь: дис. ... док. філософії: спец. 025 «Музичне мистецтво». Харків, 2023. 219 с.
9. Чжан Цзунжуй. Національно-культурні традиції вокально-сценічного мистецтва Китаю XX – початку XXI ст. на прикладі Пекінської опери: дис. ... док. філософії: спец. 025 «Музичне мистецтво». Суми, 2023. 207 с.
10. Ши Гуаннань. Опера «Скорбота за померлими». Клавир. 237 с.

REFERENCES

1. *Verysm* [Verysm]. *Slovopedia: universalnyi slovnyk-entsyklopediia*. URL: <http://slovopedia.org.ua/29/53394/7620.html> [in Ukrainian].
2. Ding Boyuy. (2023). *Zhinochi personazhi v operakh Kytaiu XX – pochatku XXI stolit* [Women's characters in the operas of China XX – early XXI centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* Vyp. 68. Tom 1. Pp. 71–77. [in Ukrainian].
3. Ye Xianwei. (2019). «*Metelyk*» *San Bo yak natsionalnyi kytaiskyi opernyi mif* [«Butterfly» because as a national Chinese opera myth]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.*: spets. 14.00.03. Sumy. 20 s. [in Ukrainian].
4. Lee Min. (2019). *Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen* [China and Europe's opera art in the context of relationships]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.*: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kharkiv. 24 s. [in Ukrainian].
5. Zhang Min. (2025). *Kompozytor Shy Huannan ta yoho opera «Skorbota za pomerlymy» v konteksti muzychnoho mystetstva Kytaiu ostannoï chverti KhKh stolittia* [Composer Shi Guangnan and his opera «Mourning for the Dead» in the context of Chinese musical art in the last quarter of the 20th century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 86. Tom 2. Pp. 137–140. [in Ukrainian].
6. Zhang Min. (2022). *Postat Shy Huannania v konteksti muzychnoi kultury Kytaiu druhoï polovyny XX stolittia* [The figure of Shi Guangnan in the context of Chinese musical culture of the second half of the 20th century]. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku: mater. mizhnar. nauk. konf.* Kharkiv. Pp. 365–366. [in Ukrainian].
7. Zhang Min. (2022). *Napriamy muzychnoi tvorchosti kompozytora Shy Huannania* [Directions of the musical creativity of the composer Shi Guangnan]. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia: mater. mizhnar. nauk. konf.* Kharkiv. Pp. 362–363. [in Ukrainian].
8. Zhang Yu. (2023). *Zhanrovi typy kytaiskoi natsionalnoi opery v tvorchosti In Tsin* [Genre types of Chinese national opera in Yin Qin work]: *dys. ... dok. filosofii: spets. 025 «Muzychne mystetstvo»*. Kharkiv. 219 s. [in Ukrainian].
9. Zhang Junzhu. (2023). *Natsionalno-kulturni tradytsii vokalno-stsenichnoho mystetstva Kytaiu XX – pochatku XXI st. na prykladi Pekinskoï opery* [National and cultural traditions of vocal-stage The art of China XX – early XXI centuries. on the example of the Beijing Opera]: *dys. ... dok. filosofii: spets. 025 «Muzychne mystetstvo»*. Sumy. 207 s. [in Ukrainian].
10. Shy Huannan. *Opera «Skorbota za pomerlymy»* [Opera «Mourning for the dead»] Klavir. 237 s. [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

Єва МОРОЗ,

orcid.org/0009-0003-0673-7871

студент II курсу магістратури факультету післядипломної освіти
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) eva2003moroz@gmail.com

ГЕЙМІФІКАЦІЯ В ДИЗАЙНІ НАВЧАЛЬНИХ ПЛАТФОРМ

У статті розглянуто проблему низької навчальної мотивації та зниження залученості здобувачів освіти, що особливо загострилася в умовах дистанційного навчання та цифровізації освітнього процесу. Традиційні методи навчання дедалі менше відповідають потребам покоління, яке звикло до інтерактивності, швидкого зворотного зв'язку та емоційно насичених форм діяльності, характерних для сучасного цифрового середовища. У цьому контексті гейміфікація – застосування ігрових механік у неігровому освітньому середовищі – постає перспективним інноваційним підходом, здатним підвищити внутрішню мотивацію, залученість та результативність учнів. Метою статті є всебічний аналіз сутності гейміфікації, теоретичних засад її застосування та практичних результатів впровадження в освітніх платформах і навчальних закладах.

У роботі здійснено огляд сучасного стану наукових досліджень у галузі гейміфікації, розглянуто ключові визначення поняття, відмінності між гейміфікацією та ігровим навчанням, а також проаналізовано теоретичні моделі, що пояснюють її ефективність, зокрема теорію самодетермінації та концепцію стану «поток». Окрему увагу приділено ігровим механікам (бали, значки, рівні, рейтинги, квести, сюжетні місії, командні завдання), що найчастіше інтегруються у навчальний процес і забезпечують емоційне залучення, відчуття прогресу та змістовний зворотний зв'язок.

Представлено аналіз практичних кейсів гейміфікації у світових і українських освітніх платформах, зокрема Duolingo, Kahoot!, Minecraft Education, Moodle та національній цифровій платформі «Мрія». Узагальнення результатів досліджень демонструє суттєве підвищення залученості студентів, зростання частоти і якості виконання навчальних завдань, покращення успішності та довготривалого засвоєння матеріалу за умов застосування якісно спроектованих гейміфікованих рішень. Водночас окреслено й потенційні ризики – надмірну залежність від зовнішніх винагород, можливість втрати інтересу при поверхневому дизайні, неоднакову ефективність для різних груп учнів, складність методичного та технічного впровадження.

Ключові слова: гейміфікація, освіта, мотивація студентів; ігрові механіки; навчальні онлайн-платформи; залученість учнів.

Eva MOROZ,

orcid.org/0009-0003-0673-7871

2nd year master's student at the Faculty of Postgraduate Education
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) eva2003moroz@gmail.com

GAMIFICATION IN EDUCATION AND LEARNING PLATFORMS

The article examines the problem of low learning motivation and reduced student engagement, which has become especially acute in the context of distance learning and digitalization of the educational process. Traditional teaching methods are increasingly failing to meet the needs of a generation accustomed to interactivity, rapid feedback, and emotionally charged forms of activity typical of the modern digital environment. In this context, gamification – the application of game mechanics in a non-game educational environment – appears as a promising innovative approach capable of increasing intrinsic motivation, engagement, and student performance. The aim of the article is to comprehensively analyze the essence of gamification, the theoretical foundations of its application, and the practical results of its implementation in educational platforms and educational institutions.

The paper reviews the current state of scientific research in the field of gamification, considers key definitions of the concept, the differences between gamification and game-based learning, and analyzes theoretical models that explain its effectiveness, in particular, the theory of self-determination and the concept of the “flow” state. Special attention is paid to game mechanics (scores, badges, levels, ratings, quests, story missions, team tasks), which are most often integrated into the learning process and provide emotional engagement, a sense of progress, and meaningful feedback.

An analysis of practical cases of gamification in global and Ukrainian educational platforms is presented, including Duolingo, Kahoot!, Minecraft Education, Moodle, and the national digital platform “Mriya”. The generalization of the research results demonstrates a significant increase in student engagement, an increase in the frequency and quality of completing educational tasks, improved success and long-term learning of the material when using high-quality gamified

solutions. At the same time, potential risks are outlined – excessive dependence on external rewards, the possibility of losing interest with superficial design, unequal effectiveness for different groups of students, and the complexity of methodological and technical implementation.

Key words: *gamification. education, student motivation; game mechanics; online learning platforms; student engagement.*

Постановка проблеми. Сучасна освіта зіштовхується з викликами підтримки мотивації та уваги здобувачів освіти. Традиційні методи навчання часто не враховують особливості покоління, що зростає в умовах широкого розповсюдження цифрових технологій і відеоігор. Учні, звиклі до інтерактивності та негайного зворотного зв'язку в цифровому середовищі, нерідко вважають навчальний процес нудним і рутинним. Проблема загострилася в умовах дистанційного навчання під час пандемії COVID-19, коли викладачі масово зіткнулися зі зниженням залученості студентів і труднощами утримання їх уваги. В цих умовах постала потреба у впровадженні інноваційних підходів, що здатні підвищити мотивацію і активність учнів. Одним із перспективних рішень, що набувають популярності в усьому світі, стала гейміфікація навчання (ігрофікація) – застосування ігрових елементів у неігровому освітньому контексті.

Гейміфікація покликана вирішити проблему низької внутрішньої мотивації учнів, надаючи навчальному процесу рис, властиві ігровій діяльності: змагальність, наочність прогресу, регулярні винагороди, свободу вибору, емоційну залученість. Мотивація давно визнана «ахіллесовою п'ятою» освіти, і саме тут ігрові підходи дають те, чого часто бракує традиційному навчанню – емоції, дух змагання, миттєвий відгук (Поліновський, 2025). Важливо підкреслити, що йдеться не про перетворення навчання на гру як таку, а про створення ігрового досвіду на навчальному матеріалі (Nicholson, 2015). Проблема дослідження полягає в тому, щоб визначити, наскільки ефективною є гейміфікація для розв'язання зазначених освітніх викликів, які механізми працюють найкраще та за яких умов, а також як її впровадити в навчальні платформи максимально результативно.

Аналіз досліджень. Поняття гейміфікації сформувалося на стику педагогіки, психології та дизайн-мислення. Вперше термін «gamification» почав активно вживатися близько 2010 року (Deterding et al., 2011). Класичне визначення описує гейміфікацію як «використання елементів дизайну ігор у неігрових контекстах» (Deterding et al., 2011), зокрема в освіті. У науковому просторі України поняття «гейміфікація» досліджували Арістова і Махович, які відзначають, що це багатогранне явище: і метод навчання, і технологія, і

форма організації освітньої діяльності (Арістова, Махович, 2024). Зокрема, узагальнюючи підходи українських педагогів, вони трактують гейміфікацію як впровадження ігрових принципів для досягнення реальних освітніх цілей, спосіб підвищити активність та професійну спрямованість студентів.

Зарубіжні дослідження також підтверджують ефективність гейміфікації у навчанні. Метааналізи показують, що використання ігрових елементів позитивно впливає на мотивацію, залученість і успішність студентів (Hamari et al., 2014; Seaborn, Fels, 2015). Наприклад, у огляді 2014 року Хамарі з колегами проаналізували десятки емпіричних робіт і дійшли висновку, що в більшості випадків гейміфікація призводила до зростання участі студентів у навчанні та покращення їхніх результатів (Hamari et al., 2014). Водночас вони зауважують, що вплив може залежати від контексту та дизайну: невдало спроектована гейміфікація інколи не дає ефекту або має короточасний характер (Hamari et al., 2014). Ніколсон (2015) критикує примітивні підходи на кшталт систем балів і бейджів без врахування глибших потреб учнів, наголошуючи на концепції «усвідомленої гейміфікації», яка повинна опиратися на внутрішню мотивацію і значущість завдань.

Вітчизняні науковці все активніше досліджують цю проблематику останніми роками. Зокрема, Волкова (2018) приділила увагу методичним засадам гейміфікації у вищій школі, описавши конкретні інтерактивні технології та сценарії впровадження. У роботах (Височан та ін., 2023) гейміфікація визначається як ефективний інструмент формування професійних компетентностей майбутніх педагогів, що підвищує рівень засвоєння матеріалу. Дослідження (Імерідзе та ін. 2020) показало, що елементи гри в освітньому середовищі ЗВО сприяють активізації пізнавальної діяльності студентів, однак потребують відповідного рівня технічного забезпечення та підготовки викладачів. На практичному рівні інтерес до гейміфікації зростає: освітні проекти й платформи все частіше інтегрують ігрові механіки. За повідомленнями мас-медіа, сотні українських шкіл ще до 2022 року використовували ігрові онлайн-інструменти (типу Kahoot!) у навчанні, а перехід на дистанційну освіту лише підсилив цей тренд.

Зарубіжний досвід також надає численні емпіричні дані про результативність гейміфікації. Так, в експерименті у Греції впровадження гейміфікованої платформи для навчання статистики підвищило успішність студентів майже на 89% порівняно з традиційним навчанням. Інше дослідження за участю 124 студентів бізнес-спеціальностей виявило, що близько 68% студентів вважають гейміфікований курс більш мотивуючим, ніж традиційний (Rampuria, 2024). Аналогічно, використання ігрових елементів у навчанні призводить до збільшення залученості: корпоративне навчання з елементами гри показало зростання участі слухачів на 60–65% (Breaking Travel News, 2019, цит. за Verma, 2023). Вражаючі результати отримані щодо виконання домашніх завдань: за даними одного дослідження, у групах з гейміфікованою системою заохочень показник виконання домашніх завдань склав 56%, тоді як у контрольній групі – лише 18,5% (Rampuria, 2024). Крім того, гейміфікація може суттєво покращувати запам'ятовування матеріалу: за даними Федерації американських науковців, студенти в середньому пам'ятають лише 10–20% інформації з лекції на слух, 30% – якщо є зображення, але до 90% – якщо активно діють і взаємодіють із завданням у ігровій формі (Federation of American Scientists, 2006, цит. за Rampuria, 2024). Таким чином, як свідчить аналіз літератури, гейміфікація має значний позитивний потенціал, проте її ефективність залежить від багатьох факторів – дизайну, контенту, аудиторії, мотивів учасників тощо.

Метою даної статті є комплексний аналіз ролі та ефективності гейміфікації в освіті та на навчальних платформах. Реалізація зазначеної мети дозволить зробити обґрунтовані висновки про доцільність і умови використання гейміфікації в освіті, а також доповнить науково-методичну базу для педагогів і розробників навчальних програм.

Виклад основного матеріалу. Гейміфікація в освіті означає використання ігрових елементів і підходів у навчальному середовищі, яке саме по собі не є грою. Важливо розрізняти гейміфікацію та ігрове навчання. У випадку гейміфікації ми беремо окремі механіки, притаманні іграм (нагороди, бали, рівні, конкуренція тощо), і інтегруємо їх у традиційні навчальні завдання або платформу.

Основні елементи гейміфікації, які знайшли застосування в освіті, включають:

- Система балів. За виконання тих чи інших завдань студент отримує бали. Вони забезпечують миттєвий зворотний зв'язок і відчуття прогресу.
- Значки та нагороди. Відзнаки за досягнення певних результатів.

- Рівні та прогрес-бар. Навчальний матеріал структурується по рівнях, як у грі; учень «прокачується» від простого до складного.

- Таблиці лідерів. Ранжування учасників за набраними балами чи іншими показниками.

- Квести, місії, сюжет. Оформлення навчальних завдань як сюжетних викликів чи історій.

- Обмеження часу, таймери. Введення часових рамок або зворотного відліку може додати азарту і тренувати швидкість мислення (наприклад, вікторина на час).

- Командні змагання і співпраця. Гейміфіковані активності можуть передбачати роботу в групах, змагання між командами, що розвиває соціальні навички і додає мотивації підтримувати свою команду.

Ці елементи часто позначають аббревіатурою PBL (points, badges, leaderboards – бали, значки, таблиці лідерів), але сучасна гейміфікація не обмежується лише ними. Дослідники підкреслюють, що перебільшена ставка на зовнішні винагороди може мати зворотний ефект: студенти концентруються лише на очках, а не на знаннях (Nicholson, 2015). Тому необхідно поєднувати зовнішню мотивацію (бали, призи) з підтримкою внутрішньої мотивації – цікавістю до самого предмету, почуттям компетентності, автономності і співпричетності (Deci, Ryan, 2000; Lee, Hammer, 2011). У контексті гейміфікації добре зарекомендували себе підходи, що спираються на теорію самодетермінації: забезпечення відчуття компетентності (через посильні виклики і зворотний зв'язок), автономії (через вибір завдань або шляхів проходження курсу) та соціальної взаємодії (співпраця або змагання) – все це сприяє глибшій залученості учнів (Lee, Hammer, 2011). Добре спроектована гра або гейміфікована активність постійно тримає учня на межі його можливостей, поступово підвищуючи рівень виклику. В освіті цього досягають адаптивними системами або наданням учням свободи обирати рівень складності завдань. Як зазначає Ляшенко (2017), коли учні можуть самостійно обирати завдання відповідно до свого рівня, це допомагає їм увійти в стан потоку і підвищує мотивацію.

Ігрові елементи роблять навчання менш примусовим і більш добровільним – учні починають займатися додатково, «граючи» у навчання. За результатами опитування в одному з американських університетів, 67,7% студентів зазначили, що курс з елементами гри був для них більш мотивуючим, ніж традиційний (Rampuria, 2024). Гейміфікація додає навчальному процесу емоційного забарвлення: радість від досягнення нового рівня,

азарт змагання за першість у рейтингу, цікавість до наступного “квесту” – усе це підтримує внутрішню мотивацію вчитися.

Зростання залученості та активності учнів. Гейміфіковані курси демонструють значно вищі показники участі. Практичні кейси свідчать, що інтеграція системи винагород та досягнень здатна збільшити активність користувачів платформи на 60% і більше (Polinovskyi, 2025). Учні охочіше виконують завдання, менше ухиляються від контрольних заходів. Наприклад, після запровадження гейміфікації на освітньому сайті Online Travel Training було зафіксовано в середньому 65% зростання користувацької активності та триразове збільшення частоти виконання навчальних модулів (Nikita Verma, 2023). Подібно, у експерименті з гейміфікованим навчанням програмуванню студенти виконували на 10% більше завдань і на 57% швидше, ніж група без гейміфікації. Залученість означає, що учні більше взаємодіють із навчальним матеріалом, а отже, вищою є ефективність навчання.

Так, у згаданому грецькому дослідженні з курсом статистики студентські результати підвищилися майже на 34,8% у середньому, а розрив з традиційним навчанням склав 89% на користь гейміфікації. Інше дослідження показало, що 95% студентів-медиків відчували себе більш залученими під час гейміфікованого заняття, а 74% визнали, що така форма навчання ефективніша за звичайні лекції (Lamprououlos & Sidirououlos, 2024, цит. за Axon Park, 2023). Гейміфікація також асоціюється з кращою довготривалою пам'яттю – за рахунок активного застосування знань у псевдоігрових ситуаціях студенти краще їх запам'ятовують. Як зазначалося, активне «навчання через дію» дозволяє запам'ятати до 90% інформації, тоді як пасивне слухання – лише близько 20% (Federation of American Scientists, 2006).

Наприклад, популярна гра Minecraft Education Edition використовується для навчання в школах різних країн, де учні, співпрацюючи, виконують завдання з математики чи історії у спільному ігровому світі. Це розвиває не лише знання з предмету, а й уміння планувати, розподіляти ролі, креативно мислити.

Елементи гри забезпечують учням швидкий відгук: набір балів або втрата «життя» миттєво сигналізують про правильність чи помилковість дій. Це сприяє кращому засвоєнню, бо учень одразу бачить наслідки і може виправитися.

Гейміфікація надає викладачу інструмент для підтримання дисципліни ненав'язливо (через бажання учнів заробити винагороду замість пря-

мих вимог), спрощує моніторинг – електронні системи автоматично збирають дані про активність і результати. Вона добре вписується в концепцію змішаного і дистанційного навчання, роблячи онлайн-уроки більш інтерактивними. Не дивно, що глобальний ринок EdTech рішуче рухається у бік впровадження ігрових рішень: обсяг світового ринку навчання на основі ігор (game-based learning) у 2023 році оцінювався приблизно в \$16 млрд і прогнозується понад \$60 млрд до 2030 року.

Одним із найвідоміших прикладів гейміфікації в освіті є платформа Duolingo для вивчення іноземних мов. Її розробники свідомо перетворили процес навчання мови на гру: користувачі отримують очки за правильні відповіді, проходять короткі рівні-уроки, підтримують «стріки» (серії днів безперервного навчання), змагаються в рейтингах із друзями. Як зауважує Поліновський (2025), у Duolingo гейміфікація – центральний елемент продукту, що «тримає користувачів на гачку, заохочуючи повертатися щодня». Є система віртуальної валюти, за яку можна придбати бонуси, персонажів тощо, а також різноманітні бейджі за досягнення (наприклад, за пройдені рівні або безпомилкове виконання уроків). Такий підхід довів свою ефективність: станом на 2024 рік Duolingo нараховував понад 500 мільйонів зареєстрованих користувачів по всьому світу (SignHouse, 2024).

У багатьох школах і університетах світу (включно з Україною) стали популярними сервіси на кшталт Kahoot!, Quizizz, Mentimeter для проведення інтерактивних вікторин і опитувань у реальному часі. Принцип Kahoot!: вчитель проєктує на екран питання тесту, учні відповідають зі своїх пристроїв, заробляючи бали за швидкість і правильність, після кожного питання виводиться таблиця лідерів. Аналоги Kahoot (наприклад, українська розробка Classtime) також пропонують подібні механіки і використовуються в освітній практиці.

В 2024–2025 роках в Україні відбувся запуск масштабної освітньої цифрової екосистеми «Мрія», у якій гейміфікація стала одним з ключових компонентів. Ця платформа, ініційована Міністерством цифрової трансформації та МОН, покликана об'єднати учнів, вчителів і батьків у єдиному онлайн-середовищі. Школярі отримують так звані «мрійки» – бали за виконання навчальних завдань, які можна обміняти на реальні бонуси: квитки в кіно, доступ до VR-квестів, сертифікати на курси тощо. Додатково впроваджується система рівнів і бонусів: у 2025 році планується запуск рівнів прогресу і балів за перегляд

освітніх відео. За словами віцепрем'єр-міністра Михайла Федорова, «Мрія – це геймченджер для освіти: єдина цифрова точка входу для школи... продукт, який робить навчання цікавішим» (Федоров, 2025). На момент запуску платформи до неї підключено 150 шкіл, у процесі підключення – ще понад 1000, а протягом 2025 року планується охопити 2000 закладів по всій країні. Інтеграція гейміфікації на національному рівні свідчить про визнання державою її потенціалу.

Багато платформ підвищення кваліфікації дорослих (Coursera, EdX, LinkedIn Learning) також використовують елементи гейміфікації – прогрес-бари в курсах, сертифікати як значки до профілю, іноді рейтинги слухачів. В бізнес-середовищі гейміфікація навчання довела ефективність у збільшенні залученості працівників до тренінгів: згідно з опитуваннями, 83% працівників почуваються більш мотивованими під час гейміфікованого тренінгу, тоді як для негейміфікованого цей показник лише 28% (TalentLMS, 2019, цит. за Axon Park, 2023).

Хоча переваги гейміфікації значні, варто критично оцінити і потенційні недоліки та ризики цього підходу. Якщо гейміфікація реалізована неграмотно, учні можуть більше фокусуватися на зборі балів чи змаганні, ніж на реальному розумінні матеріалу. Є ризик, що «виграти гру» стане для них важливішим, ніж навчитися. Тому педагогу потрібно чітко продумати, як ігрові цілі пов'язані з навчальними цілями, аби вони працювали в одному напрямку. Як зазначають дослідники, поверхнева гейміфікація (тобто додавання балів за будь-що без змістовного підґрунтя) може швидко набриднути і не принести користі (Nicholson, 2015; Seaborn, Fels, 2015). Постійна конкуренція або необхідність підтримувати щоденний стрик може викликати стрес у деяких учнів. Крім того, новизна гейміфікації з часом зникає – те, що спочатку захоплювало, може стати рутинним.

Попри ці застереження, більшість дослідників сходяться на думці, що при ретельному проекту-

ванні гейміфікація не має критичних недоліків, які б переважили її користь (Aristova, Makhovych, 2024; Namari et al., 2014). Навпаки, її виклики стимулюють педагогів краще розуміти своїх учнів і урізноманітнювати викладання. Наприклад, щоб подолати проблему конкуренції, часто комбінують кооперативну гейміфікацію – коли учні накопичують спільні бали всім класом проти абстрактної мети, а не конкурують одне з одним.

Висновки. Гейміфікація сьогодні постає як один з найбільш перспективних напрямів модернізації освітнього процесу. Проаналізовано численні кейси та дослідження: від шкільних вікторин і університетських експериментів до глобальних платформ на кшталт Duolingo чи національної системи «Мрія». У переважній більшості випадків гейміфікація продемонструвала позитивний вплив – від збільшення активності студентів на заняттях та виконання домашніх завдань, до покращення академічних результатів і глибшого засвоєння матеріалу. Здобутки українських дослідників узгоджуються із зарубіжними висновками про те, що ігрові механіки здатні «перезавантажити» освітню взаємодію, перевести учнів із пасивної позиції слухачів у активну позицію «гравців», які зацікавлено досягають навчальних цілей. Важливо враховувати індивідуальні особливості учнів: комбінувати елементи змагання із співпрацею, давати можливість проявити себе різним типам особистостей. Також потрібно вирішувати організаційні питання – підготовки вчителів, технічного забезпечення, методичного супроводу.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що гейміфікація в освіті та на навчальних платформах має великий потенціал, який вже підтверджений першими успіхами і дослідженнями. Вона сприяє формуванню внутрішньої мотивації учнів, перетворює навчання на більш інтерактивний та персоналізований процес, підсилює емоційне залучення, що веде до кращих навчальних результатів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістова Н. О., Махович І. А. Гейміфікація як засіб підвищення мотивації навчання студентів комп'ютерних спеціальностей. *Світ дидактики: дидактика в сучасному світі* : зб. матеріалів II Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., 22–23 листоп. 2022 р. Київ : Видавництво Людмила, 2023. С. 201–204.
2. Арістова Н. О., Махович І. А. Розуміння змісту і сутності поняття «гейміфікація» у науковому педагогічному просторі України. *Наукові інновації та передові технології*. 2024. № 8(36). С. 1058–1070.
3. Волкова Н. П. *Інтерактивні технології навчання у вищій школі* : навч.-метод. посіб. Дніпро : Ун-т ім. Альфреда Нобеля, 2018. С. 162–206.
4. Височан Л. М., Бохонько Є. О., Гончарова І. П. Гейміфікація як ефективний інструмент навчання для майбутніх педагогів. *Інноваційна педагогіка*. 2023. Вип. 58, т. 1. С. 52–55.
5. Namari J., Koivisto J., Sarsa H. Does gamification work? – A literature review of empirical studies on gamification. *Proceedings of the 47th Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS)*. IEEE, 2014. P. 3025–3034. DOI: 10.1109/HICSS.2014.377. URL: <https://ieeexplore.ieee.org/document/6758978> (дата звернення: 15.11.2025).
6. Rampuria S. Crafting Engaging Learning Experiences Through App Design. *Entrepreneur India* : веб-сайт. URL: (встав точний URL зі сторінки) (дата звернення: 15.11.2025).

7. В Україні запрацювала освітня платформа «Мрія»: ШІ, гейміфікація і внутрішня валюта. *ProIT* : веб-сайт. URL: <https://proit.ua/v-ukrayini-zapratsiuvala-osvitnia-platforma-mriia-shi-ghieimifikatsiia-ta-vnutrishnia-valiuta> (дата звернення: 15.11.2025).
8. Захарова О. В. Підвищення якості послуг вищої освіти за допомогою гейміфікації. *Наукові праці Кіровоградського нац. техн. ун-ту. Економічні науки*. 2017. Вип. 32. С. 113–122.
9. Імерідзе М., Биков І., Величко Д. Використання гейміфікації в освітньому середовищі закладів вищої освіти. *Молодь і ринок*. 2020. № 2(181). С. 81–85.
10. Козич І. В. Впровадження технології гейміфікації в освітній процес закладу вищої освіти в умовах дистанційного навчання. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2025. № 1. DOI: 10.26661/2786-5622-2025-1-18.
11. Поліновський В. 10 світових трендів в EdTech, які скоро прийдуть в Україну. *dev.ua* : веб-сайт. URL: <https://dev.ua/blogs/posts/edtech>(дата звернення: 15.11.2025).
12. Юнакова К. Українські науковці дослідили ефективність гейміфікації у вищій освіті. *Наука 314* : веб-сайт. URL: <https://sci314.com/news/ukrainski-naukovtsi-doslidyly-efektyvnist-heimifikatsii-u-vyshchii-osviti> (дата звернення: 15.11.2025).

REFERENCES

1. Aristova N., Makhovych I. (2023). Heimifikatsiia yak zasib pidvyshchennia motivatsii navchannia studentiv kompiuternykh spetsialnosti. [Gamification as a means of increasing the motivation of computer science students] *Svit dydaktyky: dydaktyka v suchasnomu sviti: zbirnyk materialiv II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii (22–23 lystopada 2022 r., Kyiv)*. Kyiv: Liudmyla Publishing House. pp. 201–204. [in Ukrainian].
2. Aristova N., Makhovych I. (2024). Rozuminnia zmistu i sutnosti poniattia “heimifikatsiia” u naukovomu pedahohichnomu prostori Ukrainy. [Understanding the content and essence of the concept “gamification” in the scientific pedagogical space of Ukraine] *Naukovi innovatsii ta peredovi tekhnolohii*, 8(36), 1058–1070. [in Ukrainian].
3. Volkova N. (2018). Informatsiino-komunikatsiini tekhnolohii. Heimifikatsiia. Interaktyvni tekhnolohii navchannia u vyshchii shkoli: navchalno-metodychnyi posibnyk. [Information and communication technologies. Gamification. Interactive learning technologies in higher education: textbook] Dnipro: Alfred Nobel University. pp. 162–206. [in Ukrainian].
4. Vysochan L., Bohonko Ye., Honcharova I. (2023). Heimifikatsiia yak efektyvnyi instrument navchannia dlia maibutnykh pedahohiv. [Gamification as an effective learning tool for future teachers] *Innovatsiina pedahohika*, 58(1), 52–55. [in Ukrainian].
5. Hamari J., Koivisto J., Sarsa H. (2014). Does gamification work? – A literature review of empirical studies on gamification. *Proceedings of the 47th Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS)*. IEEE. pp. 3025–3034. [in English].
6. Rampuria S. (2024). Crafting Engaging Learning Experiences Through App Design. *Entrepreneur India*, January 11. [in English].
7. V Ukraini zapratsiuvala osvitnia platforma “Mriia”: ShI, heimifikatsiia i vnutrishnia valiuta. [The educational platform “Mriia” launched in Ukraine: AI, gamification, and internal currency] *ProIT*, April 10, 2025. Available at: <https://proit.ua/v-ukrayini-zapratsiuvala-osvitnia-platforma-mriia-shi-ghieimifikatsiia-ta-vnutrishnia-valiuta>. [in Ukrainian].
8. Zakharova O. (2017). Pidvyshchennia yakosti posluh vyshchoi osvity za dopomohoiu heimifikatsii. [Improving the quality of higher education services through gamification] *Naukovi pratsi Kirovohradskoho natsionalnoho tekhnichnoho universytetu. Ekonomichni nauky*, 32, 113–122. [in Ukrainian].
9. Imeridze M., Bykov I., Velychko D. (2020). Vykorystannia heimifikatsii v osvitnomu seredovyschii zakladiv vyshchoi osvity. [Use of gamification in the educational environment of higher education institutions] *Molod i rynek*, 2(181), 81–85. [in Ukrainian].
10. Kozych I. (2025). Vprovadzhenia tekhnolohii heimifikatsii v osvitnii protses zakladu vyshchoi osvity v umovakh dystantsiinoho navchannia. [Implementation of gamification technology in the educational process of a higher education institution under distance learning] *Pedahohichni nauky: teoriia ta praktyka*, 1(2025). DOI: 10.26661/2786-5622-2025-1-18. [in Ukrainian].
11. Polinovskiy V. (2025). 10 svitovykh trendiv v EdTech, yaki skoro pryidut v Ukrainu. [Ten global EdTech trends that will soon come to Ukraine] *dev.ua*, September 18. Available at: <https://dev.ua/blogs/posts/edtech>. [in Ukrainian].
12. Yunakova K. (2025). Ukrainski naukovtsi doslidyly efektyvnist heimifikatsii u vyshchii osviti. [Ukrainian researchers studied the effectiveness of gamification in higher education] *Nauka 314*, June 4. Available at: <https://sci314.com/news/ukrainski-naukovtsi-doslidyly-efektyvnist-heimifikatsii-u-vyshchii-osviti> [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

Вікторія МУЛКОХАЙНЕН,

orcid.org/0000-0002-3455-6942

*доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри дизайну, реклами та ІТ*

*Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) viktoriya0308@ukr.net*

Іулітта ГОНЧАРЕНКО,

orcid.org/0009-0003-2097-1605

студентка ІІ курсу магістратури факультету дизайну і реклами

*Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) honcharenko@ukr.net*

Євген ПАВЛЕНКО,

orcid.org/0009-0001-7440-6084

студент ІІ курсу факультету дизайну і реклами

*Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) u_pavlenko@gmail.com*

ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ДИЗАЙН-ПРОЄКТ: КОНЦЕПЦІЯ, ФУНКЦІЇ, ЖАНРОВА АДАПТИВНІСТЬ

Мета статті. *Визначити трансформативні особливості жанру ілюстрації в сучасному культурно-мистецькому контексті і відповідні художньо-функціональні риси, що характеризують його як повноцінний дизайн-проект. Методологія дослідження.* У ході дослідження застосовано мистецтвознавчий аналіз, а також порівняльний, типологічний, класифікаційний та художньо-композиційний методи. **Наукова новизна.** У статті вперше запропоновано розглядати ілюстрацію як дизайн-проект, розробка якого відповідає етапам типового проєктного алгоритму і передбачає прогнозований результат, на відміну від класичного творчого процесу, спрямованого, перш за все, на експеримент. Такий підхід спричинив необхідність проаналізувати відповідні жанрові характеристики, специфіку сучасної ілюстрації та оновити існуючу класифікацію для відображення актуальних на сьогодні адаптивних трансформацій усередині жанру. **Висновки.** Результати дослідження дозволили констатувати розширення функцій сучасної ілюстрації, що наразі включають описово-розповідну, навчально-інформативну, рекламно-агітаційну, комунікативну, репортажну, застережну, художньо-естетичну, декоративну та комерційну функції і впливають на внутрішньожанрову класифікацію. Відтак, доцільно виокремити художню, книжкову, рекламну, соціальну, промислову, декоративну, комунікативну, комерційну та інформаційну ілюстрації. Відповідно до вищезазначеного формується доволі конкретний проєктний алгоритм, що передбачає низку послідовних етапів, які забезпечують розробку ілюстрації як комплексного мультифункціонального дизайн-продукту: 1. «очищення» авторського генератора креативу; 2. робота з референсами, аналогами, зразками; 3. тематично-змістове дослідження; 4. формування концепції; 5. художній експеримент (візуалізація); 6. тестування готового проєкту й аналіз відгуків цільової аудиторії.

Ключові слова: ілюстрація, дизайн-проект, жанр, алгоритм, графіка, візуал.

Viktoriiа MULKOKHAINEN,
 orcid.org/0000-0002-3455-6942

Doctor of Arts, Associate Professor;
 Head of the Department of Design, Advertising and IT
 Kyiv National University of Culture and Arts
 (Kyiv, Ukraine) viktoriya0308@ukr.net

Iulitta HONCHARENKO,
 orcid.org/0009-0003-2097-1605

2nd year master's student at the Faculty of Design and Advertising
 Kyiv National University of Culture and Art
 (Kyiv, Ukraine) honcharenko@ukr.net

Yevgen PAVLENKO,

orcid.org/0009-0001-7440-6084

2nd year student of the Faculty of Design and Advertising
 Kyiv National University of Culture and Arts
 (Kyiv, Ukraine) y_pavlenko@gmail.com

ILLUSTRATION AS A DESIGN PROJECT: CONCEPT, FUNCTIONS, GENRE ADAPTABILITY

Objective. To identify the transformative features of the illustration genre in the modern cultural and artistic context and the corresponding artistic and functional features that characterize it as a full-fledged design project. **Research Methodology.** The research used art historical analysis, as well as comparative, typological, classification, and artistic-compositional methods. **Scientific Novelty.** The article first proposes to consider illustration as a design project, the development of which corresponds to the stages of a typical design algorithm and provides a predictable result, in contrast to the classical creative process, aimed primarily at experimentation. This approach necessitated the analysis of the relevant genre characteristics, the specifics of modern illustration, and the updating of the existing classification to reflect the adaptive transformations within the genre that are relevant today. **Conclusions.** The results of the study allowed us to state the expansion of the functions of modern illustration, which currently include descriptive-narrative, educational-informative, advertising-agitation, communicative, reportage, warning, artistic-aesthetic, decorative and commercial functions and affect the intra-genre classification. Therefore, it is advisable to distinguish artistic, book, advertising, social, industrial, decorative, communicative, commercial and informational illustration. In accordance with the above, a rather specific design algorithm is formed, which provides for a number of sequential stages that ensure the development of illustration as a complex multifunctional design product: 1. "cleaning" the author's generator of creativity; 2. work with references, analogues, samples; 3. thematic and content research; 4. concept formation; 5. artistic experiment (visualization); 6. testing the finished project and analysis of the target audience's feedback.

Key words: illustration, design project, genre, algorithm, graphic, visual.

Постановка проблеми. Візуалізація сучасного графічного дизайну вимагає уваги до відповідних жанрових трансформацій, які демонструють адаптивний потенціал дизайн-проектів. Як відомо, дизайн-проект – це комплексний пакет документів, створений дизайнером у процесі розробки конкретного продукту, що у контексті графічного дизайну включає в себе бриф, скетчі, схеми, ілюстрації та інші дані, необхідні для якісної практичної реалізації побажань замовника. Тобто дизайн-проект є своєрідним путівником, алгоритмом, що унормовує та організовує авторський творчо-проектний ресурс, необхідний для якісного результату. Сучасна ілюстрація у цьому сенсі демонструє високий потенціал – як з позиції розширення жанрової функціональності, так і стосовно посилення власної концептуальної зміс-

товності. Тому наразі важливим є простежити перспективні зміни ілюстрації у нових культурно-мистецьких реаліях, що призвели до нестандартних явищ у сфері традиційного жанру.

Аналіз досліджень. Дослідження ілюстрації в українському науковому просторі стосуються переважно книжкової графіки, у тому числі коміксу. Відповідні питання розглядаються у наукових працях О. Лагутенко (Лагутенко, 2005), М. Токар (Токар, 2018), О. Мельник (Мельник, 2015), Є. Гули (Гула, 2021), В. Пітеніної (Пітеніна, 2021), Т. Копанського (Копанський, 2025) та інших дослідників. Натомість, широка жанрова проблематика ілюстрації наразі не знайшла достатнього висвітлення у науковому форматі і зводиться здебільшого до аналітичних дописів фахівців-практиків, котрі діляться власним досві-

дом і професійними секретами розвитку, – Т. Якунової (Якунова, 2023), Є. Гайдамаки (Гайдамака, 2023), В. Перекрест (Перекрест, 2023) та інших. Змістовними і показовими у зазначеному аспекті також є роботи закордонних ілюстраторів Дерек Бразела і Джо Девіс (Бразел, Девіс, 2018, 2019), Д. Зільбера (Зільбер, 2020) та ін., де представлено значну кількість зразків успішної художньої діяльності у галузі комерційних ілюстративних проєктів. Однак, швидка реакція української ілюстрації на світові тренди вимагає більшої уваги і потребує її ґрунтовного наукового осмислення у світлі нових реалій.

Мета статті. Визначити трансформативні особливості жанру ілюстрації в сучасному культурно-мистецькому контексті і відповідні художньо-функціональні риси, що характеризують його як повноцінний дизайн-проект.

Виклад основного матеріалу. Ілюстрація як один із найпрогресивніших та найчутливіших графічних жанрів у відповідь на динамічні соціокультурні зміни поступово набула нових характеристик, зорієнтувавши вектор свого розвитку на комерціалізацію та утилітарність і ставши у результаті одним із найуніверсальніших візуальних медіа (Олійник, 2022). «Ілюстрація розвивається у багатьох напрямках, не лише використовуючи дедалі ширші можливості, що їх надають новітні засоби масової інформації, а й долаючи бар'єри між мистецтвом і дизайном» (Бразелл, Девіс, 2018: 128). Сучасна ілюстрація дивує, вражає, інформує, застерігає, агітує, швидко змінюється і спонукає до змін, а ще – «заробляє» кошти на добрі справи, беручи участь у благодійних проєктах. Тому її мультифункціональність передбачає практичну орієнтованість творчого процесу, що саме по собі є ознакою дизайн-проекування. У зв'язку з цим чіткіше окреслився проєктний характер української ілюстрації та посилюється етап концептуалізації дизайн-проєкту. Тобто ілюстрація сьогодні впевнено підтримує формат дизайн-проєкту, демонструючи жанрову гнучкість, візуальну трансформативність, залежність від цільової аудиторії, мультифункціональність, вірусність, алгоритмічність та загальну динамічність, що полягає у красномовних реакціях на актуальні запити соціуму. Адже «творчість зазвичай чіпляє внутрішні конфлікти, комплекси, травми» (Перекрест, 2023: 90).

Зокрема, ілюстрація, як і будь-який інший дизайнерський продукт, – це результат роботи дизайнера з брифом і клієнтом (цільовою аудиторією). Носями яскравого і влучного візуального висловлювання при цьому можуть бути абсолютні

різні об'єкти – одяг, книги, пакування, веб- або вуличний простір тощо (рис. 1):



Рис. 1. (а, б, в). Приклади сучасного використання ілюстрації (фото В. Мулкохайнен)

Сучасні ілюстратори працюють не лише над розробкою конкретного образу чи сюжету, а створюють цілі графічні «світи» для відомих брендів та цифрових сервісів, знакові візуали для дизайнерської продукції, індивідуалізуючи її та підвищуючи цінність (Бразелл, Девіс, 2018). «Долаючи межі традиційних сфер застосування ілюстрації, сучасні практики перевіряють будівлі, оживлюють образи у цифрових додатках і анімації, заохочують глядачів не бути пасивними, а прямо долучатися і взаємодіяти, – і все це робиться з незмінною вигадливістю та стилем» (Бразелл, Девіс, 2018: 128). Музичні гурти залучають ілюстраторів для якісного візуального супроводу своєї музики, музеї мистецтв і дизайну прагнуть досягти взаємодії з відвідувачами через імерсивну ілюстрацію, індустрія моди вдається до ілюстративних експериментів з метою підвищення виразності й індивідуальності своїх проєктів, міське середовище воліє налаштувати ефективну візуальну комунікацію з пересічними громадянами через яскраву тривимірну суперграфіку тощо (Бразелл, Девіс, 2018). Відтак, виникає потреба у розширенні та оптимізації проєктного алгоритму задля забезпечення відповідності новим вимогам замовника і потребам цільової аудиторії.

У дієвих алгоритмах розробки ілюстрацій окремий етап стосується «очищення» власного генератора креативу художника від «вживаних» ідей та іншого творчого «непотребу» через при-

йом брейншторму, конструктивну критику і самокритику та прості графічні вправи, що дозволяють механічним способом досягти творчого розвантаження його уяви (Якунова, 2023). Інший етап, не менш важливий, має на меті роботу з референсами і взірцями (Перекрест, 2023), яка дозволяє використовувати як ефективний дизайн-прийом не лише візуальне цитування, а й авторську інтерпретацію. Крім того, важливими умовами формування актуального алгоритму успішного ілюстраційного проєкту є авторський тайм-менеджмент і юридичний бекграунд задля регулювання організаційних питань реалізації проєкту.

Також варто додати значущість загального переформатування жанру ілюстрації з офлайн на онлайн через низку загальновідомих обставин, що спричинило вихід ілюстрації на провідні позиції у просторах інтерфейсів соціальних мереж та інших вебресурсів. У вебпросторі ілюстрація часто стає компонентом дизайн-системи, отримуючи при цьому чіткий гайд візуального вирішення, але не втрачаючи першоджерельного жанрового потенціалу – захоплювати увагу, пояснювати, демонструвати (Каїта) (рис. 2):

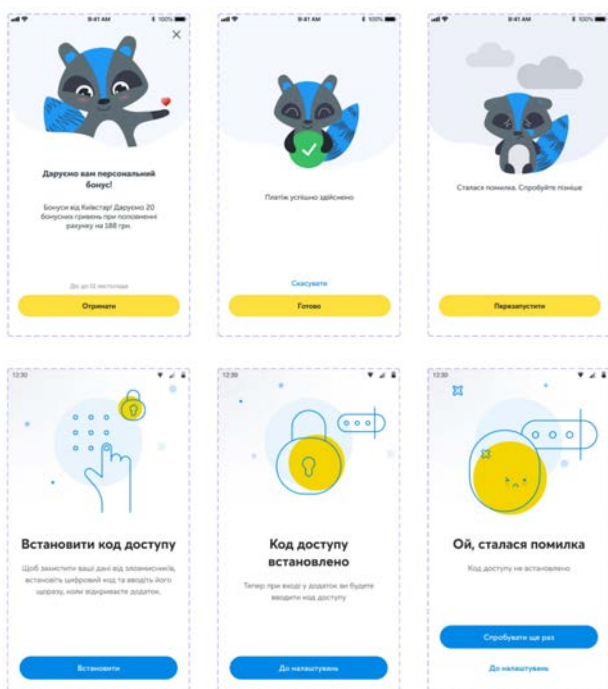


Рис. 2. (а, б). Використання ілюстрації у вебзастосунку Київстар [9]

Водночас, різні види ілюстрації сьогодні є дієвим інструментом створення контенту для комплексних дизайн-проєктів, що виконують масштабні соціально-комунікативні завдання – у тому числі, арт-терапевтичні, інформаційні тощо.

Цінним алгоритмічним етапом цього процесу є тематично-змістове дослідження, часто із залученням відповідних експертів, що допомагає ґрунтовно пропрацювати проблему, яка потребує влучної візуалізації (Велика сила й відповідальність ілюстратора. Pictoric, 2023). До прикладу, клуб ілюстраторів Pictoric реалізує масштабні соціально орієнтовані ілюстративні проєкти, розробка яких відбувається у форматі повноцінного завершеного дизайнерського циклу з деталізованою концепцією, брифом, технічним завданням і чітким алгоритмом у контексті сформованої творчої парадигми спільноти. Кожен з таких проєктів – не просто художній експеримент чи спосіб самоствердження авторського колективу, а ширший пошук шляхів вирішення гострих соціокультурних проблем через потужне візуальне повідомлення, що виводить ілюстрацію у даному випадку за іконографічні жанрові межі (рис. 3).



Рис. 3. (а, б, в). Ілюстративний проєкт клубу Pictoric [23]

Вищезазначені позиції алгоритму розробки ілюстрації вказують на її тяжіння до проєктної площини, коли відбувається зміщення колишнього творчого пріоритету з естетичного на проєктний. При цьому, на відміну від класичного творчого процесу, спрямованого, перш за все, на художній експеримент, що реалізується через низку пошукових варіантів на тлі домінування авторського бачення, сучасна дизайнерська практика ілюстрування передбачає прогнозований результат, зумовлений чітко сформульованим на початку роботи брифом.

Ілюстраторка і викладачка Варвара Перекрест, втім, відокремлює ілюстрацію від графічного дизайну, констатує при цьому її форматну внутрішньожанрову різницю (подвійність), адже існує діджитал-ілюстрація і фізично надрукована чи намальована, яка переведена в електронний формат ніби «штучно», з певною метою (Перекрест, 2023). Такий варіант, на її думку, позбавляє проєкт справжнього сприйняття оригінальної авторської ідеї, задуманої в офлайн у певному матеріальному та об'ємному вираженні, кольо-

рах і текстурах, адже ілюстрація – більш індивідуальна творча практика, у порівнянні з іншими дизайн-проектами. Хоча приклади відповідних творчих колаборацій на кшталт вже згаданого тут клубу Pictoric чи харківського творчого осередку AZA NIZI MAZA (рис. 4) доводять, що взаємодія у цьому сегменті можлива, і доволі успішна. У такому випадку команда працює не над спільним зображенням, а розподіляє між собою різні ролі дизайн-процесу.



Рис. 4. (а, б, в) Серія ілюстрацій «Втрачені казки» від харківської дитячої художньої студії AZA NIZI MAZA (фото В. Мулкохайнен)

Дитяча художня студія AZA NIZI MAZA, створена у Харкові 2012 року, об'єднала учасників віком від 5 до 18 років, у тому числі – з інклюзією. Цей творчий осередок створює колективні арт-проекти задля підсилення індивідуальних творчих можливостей дітей, що має свій терапевтичний ефект. Сучасні українські реалії актуалізують подібні мистецькі ініціативи, покликані полегшити розвиток юного покоління в умовах воєнного стану.

Запорукою створення ефектних ілюстративних проєктів В. Перекрест вважає авторську інтуїтивність художника, яка стоїть вище за будь-яку освіту. Щодо пошуку власного стилю ілюстратора молодими митцями художниця висловлюється доволі жорстко, називаючи цей процес у більшості випадків штучним і описуючи так його результат: «починає або тиснути, або стає нецікаво [авторський стиль – *автор.*], або з'являється конкуренція – тому що те, що можна зімітувати, може зімітувати хтось інший» (Перекрест, 2023: 89). Зокрема, В. Перекрест заперечує цілеспрямований пошук української ілюстрації і штучне насадження «українськості», адже «це – повільний процес, який може тривати і кілька років, і кілька десятків» (Перекрест, 2023: 89).

Окрім іншого, сучасна ілюстрація є потужним соціально відповідальним інструментом візуальної комунікації, популяризуючи соціально-полі-

тичні проблеми. «Соціально активний ілюстратор, по-перше, гостріше відчуває сучасність, а по-друге, популяризує якісну візуальну культуру серед колег з інших сфер та серед випадкових глядачів» (Велика сила й відповідальність ілюстратора. Pictoric, 2023: 163). І це цілком логічно, оскільки агітаційність ілюстрації як одна зі специфічних жанрових ознак, відкрита й апробована в реальних умовах досить давно (Мулкохайнен, 2024), беззаперечна.

Концептуально це може виражатися по-різному: від емоційних стікерпаків для електронних месенджерів до масштабних вражаючих муралів у міському середовищі. Наприклад, графічна дизайнерка та ілюстраторка Іра Гетьман у межах власного проєкту STREET VOICE опрацьовує вуличні репліки невідомих стріт-артистів у концепції своєї плакатної серії, утворюючи у такий спосіб своєрідну колаборацію з народом (Велика сила й відповідальність ілюстратора. Pictoric, 2023: 189). Крім того, реалізація ілюстративного проєкту стає можливою в абсолютно незвичних форматах, завдяки розвитку інтерактивного та імерсивного проєктування, адже відповідні інноваційні технології дозволяють створювати перформативну ілюстрацію, коли картинка формується з реальної дійсності за участі живих учасників художньої композиції, або мультимедійну ілюстрацію, яка доповнює реальність через спеціальний вебзастосунок (Мулкохайнен, 2024).

Формат коміксу (малюпису), манги чи графічного роману своєрідно розкриває потенціал ілюстрації, акцентуючи її здатність послідовно пояснювати сюжет (Копанський, 2025). Пріоритетом такої жанрової інтерпретації є змістова логіка, стилістична єдність всіх елементів сторітеллінгу, емоційність персонажів і сюжетів, композиційна виразність ілюстративних панелей. Адже візуальний контент видання цього типу має «промовляти» до читача без слів, через графічні образи й структурну динаміку проєкту.

Цікавою інновацією у видавничому аспекті є серійна розробка ілюстрацій для дитячих біографічних книжок, що нині активно набувають популярності за кордоном і створюють незвичні проєктні завдання для українських ілюстраторів, котрі працюють із закордонними замовниками (Мулкохайнен, 2024). Тому незабаром появу цього різновиду книжкової продукції слід очікувати і в Україні. Сюжетом таких творів є реальні події з життя дитини, якій присвячується цілий проєкт, щоб зафіксувати певні етапи її дорослішання на кшталт сімейного фотоальбому, але у форматі артбоку. Завданням дизайнера-ілюстратора у такому

разі, окрім стандартних позицій, є досягнення фотографічної схожості головного персонажа з дитиною, про яку візуалізується розповідь.

Отже, на основі проведеного аналізу проявів сучасної ілюстрації у художньо-проектній площині, можна констатувати розвиток жанрових новоутворень, які розмивають межі між проектною і суто творчою діяльністю, поєднуючи прогресивні пошукові рішення дизайну з мистецькою парадигмою.

Висновки. У підсумку варто зауважити розширення функцій сучасної ілюстрації, що наразі включають описово-розповідну, навчально-інформативну, рекламно-агітаційну, комунікативну, репортажну, застережну, художньо-естетичну, декоративну та комерційну функції і вплива-

ють на внутрішньожанрову класифікацію. Відтак, доцільно виокремити художню, книжкову, рекламну, соціальну, промислову, декоративну, комунікативну, комерційну та інформаційну ілюстрації. Відповідно до вищезазначеного формується доволі конкретний проектний алгоритм, що передбачає низку послідовних етапів, які забезпечують розробку ілюстрації як комплексного мультифункціонального дизайн-продукту:

1. «очищення» авторського генератора креативу;
2. робота з референсами, аналогами, зразками;
3. тематично-змістове дослідження;
4. формування концепції;
5. художній експеримент (візуалізація);
6. тестування готового проекту й аналіз відгуків цільової аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар Л. Illustration in Ukraine: Ілюстрація в Україні. Київ: CP Publishing, 2021. 208 с.
2. Бразелл Д., Девіс Д. Як зрозуміти ілюстрацію / пер. з англ. Київ: ArtHuss, 2019. 175 с.
3. Бразелл Д., Девіс Д. Як стати успішним ілюстратором / пер. з англ. Л. Базь, Т. Кривовяз. Київ: ArtHuss, 2018. 208 с.
4. Велика сила й відповідальність ілюстратора. Pictoric. *Telegraf. Magazin: Український дизайн*. 2023. № 1. С. 162–181.
5. Гайдамака Є. Вміння, яке рятує від критики. *Telegraf. Magazin: Український дизайн*. 2023. № 1. С. 66–69.
6. Гула Є. Мистецтво коміксу та графіті – сучасний світогляд у графічному дизайні. *Art and Design*. 2021. № 1. С. 55–61. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.5>.
7. Данкан Р., Сміт М., Левіц П. Сила коміксів. Історія, форма й культура / пер. з англ. Д. Скорбатиюка. Київ: ArtHuss, 2020. 512 с.
8. Зільбер Д. Розмова про ілюстрацію в піжамах та з філіжанкою кави. Київ: ArtHuss, 2020. 256 с.
9. Kaіta O. Ілюстрація в дизайн-системі. 8 грудня 2023 року. URL: <https://medium.com/@kaіta.olesya/%D1%96%D0%BB%D1%8E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%B2-%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD-%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D1%96-e503101696cc> (дата звернення: 18.11.2025).
10. Кінович М. Активізм та ілюстрація. *Telegraf. Magazin: Український дизайн*. 2023. № 1. С. 182–186.
11. Копанський Т. Творчість Серджіо Топпі в контексті формування європейської школи коміксу 1970–2020-х років: дис. ... д-ра філософії: 023 – Образотворче мистецтво. НАОМА. Київ, 2025. 324 с.
12. Лагутенко О. А. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття. Стилiстичні особливості художньої мови. Київ: Політехніка, 2005. 121 с.
13. Майстерня «Аграфка»: Найважливіше – вилувати «ключі», які відкривають двері для візуальних комунікацій. *Український журнал*. 2014. № 4. С. 52–55. URL: <https://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/1355/> (дата звернення: 20.07.2025).
14. Мельник О. Комп'ютерна графіка у сучасній книжковій ілюстрації: проблеми техніки та стилю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2015. № 1 (33). С. 157–161.
15. Мулкохайнен В.А. Дизайн книги у контексті української проектної культури 1950-х – 2020-х років: дис. ... докт. мистецтвознав.: 17.00.07 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київський національний університет технологій та дизайну. Київ, 2024. 581 с.
16. Олійник В. Українська ілюстрація: сучасні інтерпретації класичних форм. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжсезивський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2022. №55, Том 3. С. 46–51. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-7>.
17. Перекрест В. Про освіту в світі ілюстрації та дизайну. *Telegraf. Magazin: Український дизайн*. 2023. № 1. С. 80–91.
18. Пітеніна В. Стилiстичні особливості ілюстрування книжки для дітей в Україні першої третини ХХ століття: дис. ... д-ра філософії: 023 – Образотворче мистецтво. НАОМА. Київ, 2021. 269 с.
19. Романенко Ю. Не соромно запитати: чим займається комерційний ілюстратор. SKVOT MAG. 15.09.2020. URL: <https://skvot.io/uk/blog/ne-stydno-sprosit-chem-zanimaetsya-kommercheskiy-illyustrator>
20. Токар М. І. Образи героїв української дитячої літератури в книжковій ілюстрації другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 25 с.
21. Якунова Т. Хороший, поганий, нікчемний. *Telegraf. Magazin: Український дизайн*. 2023. № 1. С. 74–79.
22. 50 сучасних українських ілюстраторів. Platfor.ma. URL: <https://platfor.ma/specials/illustrators/> (дата звернення: 12.09.2025).
23. Pictoric. URL: <https://www.facebook.com/share/174Vdfc8NT/> (дата звернення: 30.09.2025).

REFERENCES

1. Bondar L. (2021) *Illustration in Ukraine: Iliustratsiia v Ukraini*. [Illustration in Ukraine] Kyiv: CP Publishing. 208 s.
2. Brazell D., Devis D. (2019) *Yak zrozumity iliustratsiiu* [How to understand an illustration] / per. z anhli. Kyiv: ArtHuss. 175 s. [in Ukrainian].
3. Brazell D., Devis D. (2018) *Yak staty uspishnym iliustratorom* [How to become a successful illustrator] / per. z anhli. L. Baz, T. Kryvoviaz. Kyiv: ArtHuss. 208 s. [in Ukrainian].
4. Velyka syla y vidpovidalnist iliustratora. [The great power and responsibility of an illustrator] *Pictoric. Telegraf. Magazin: Ukrainskyi dyzain*. 2023, 1. 162–181. [in Ukrainian].
5. Haidamaka Ye. (2023) *Vminnia, yake riatiue vid krytyky*. [A skill that saves you from criticism] *Telegraf. Magazin: Ukrainskyi dyzain*, 1. 66–69. [in Ukrainian].
6. Hula Ye. (2021) *Mystetstvo komiksu ta hrafiti – suchasnyi svitohliad u hrafichnomu dyzaini*. [Comic book and graffiti art – a modern worldview in graphic design] *Art and Design*, 1. 55–61. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.5>. [in Ukrainian].
7. Dankan R., Smit M., Levits P. (2020) *Syla komiksiv. Istoriia, forma y kultura* [The Power of Comics: History, Form, and Culture] / per. z anhli. D. Skorbatyuka. Kyiv: ArtHuss. 512 s. [in Ukrainian].
8. Zilber D. (2020) *Rozmova pro iliustratsiiu v pizhami ta z filizhankoiu kavy*. [Talking about an illustration in pajamas and with a cup of coffee] Kyiv: ArtHuss. 256 s. [in Ukrainian].
9. Kaita O. (2023) *Iliustratsiia v dyzain-systemi*. [Illustration in the design system] URL: <https://medium.com/@kaita.ole.sya/%D1%96%D0%BB%D1%8E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%B2-%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD-%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D1%96-e503101696cc> [in Ukrainian].
10. Kinovych M. (2023) *Aktyvizm ta iliustratsiia*. [Activism and illustration] *Telegraf. Magazin: Ukrainskyi dyzain*, 1. 182–186. [in Ukrainian].
11. Kopanskyi T. (2025) *Tvorchist Serdzhio Toppi v konteksti formuvannia yevropeiskoi shkoly komiksu 1970–2020-kh rokiv* [Sergio Toppi's work in the context of the formation of the European school of comics in the 1970s–2020s]: *dys. ... d-ra. filosofii: 023 – Obrazotvorche mystetstvo*. NAOMA. Kyiv. 324 s. [in Ukrainian].
12. Lahutenko O. A. (2005) *Ukrainska knyzhkova obkladynka pershoi tretyny XX stolittia. Stylistychni osoblyvosti khudozhnoi movy*. [Ukrainian book cover of the first third of the 20th century. Stylistic features of artistic language] Kyiv: Politekhnik. 121 s. [in Ukrainian].
13. Maisternia «Agrafka»: Naivazhlyvishe – vylovyty «kliuchi», yaki vidkryvaiut dveri dlia vizualnykh komunikatsii. [Agrafka Workshop: The most important thing is to find the “keys” that open the door to visual communications] *Ukrainskyi zhurnal*. 2014, 4. 52–55. URL: <https://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/1355/> [in Ukrainian].
14. Melnyk O. (2015) *Kompiuterna hrafika u suchasni knyzhkovii iliustratsii: problemy tekhniky ta stylu*. [Computer graphics in modern book illustration: problems of technique and style] *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Ser. Mystetstvoznavstvo*. 1 (33). 157–161. [in Ukrainian].
15. Mulkokhainen V.A. (2024) *Dyzain knyhy u konteksti ukrainskoi proiektnoi kultury 1950-kh – 2020-kh rokiv* [Book design in the context of Ukrainian design culture from the 1950s to the 2020s]: *dys. ... dokt. mystetstvoznav.: 17.00.07 / Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyivskyi natsionalnyi universytet tekhnolohii ta dyzainu*. Kyiv. 581 s. [in Ukrainian].
16. Oliinyk V. (2022) *Ukrainska iliustratsiia: suchasni interpretatsii klasychnykh form*. [Ukrainian Illustration: Modern Interpretations of Classical Forms] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. 55 (3). 46–51. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-7>. [in Ukrainian].
17. Perekrest V. (2023) *Pro osvitu v sviti iliustratsii ta dyzainu*. [About education in the world of illustration and design] *Telegraf. Magazin: Ukrainskyi dyzain*. 1. 80–91. [in Ukrainian].
18. Pitenina V. (2021) *Stylistychni osoblyvosti iliustruvannia knyzhky dlia ditei v Ukraini pershoi tretyny XX stolittia* [Stylistic features of illustrating children's books in Ukraine in the first third of the 20th century]: *dys. ... d-ra. filosofii: 023 – Obrazotvorche mystetstvo*. NAOMA. Kyiv. 269 s. [in Ukrainian].
19. Romanenko Yu. (2020) *Ne soromno zapytaty: chym zaimaietsia komertsiinyi iliustrator*. [It's not shameful to ask: what does a commercial illustrator do?] *SKVOT MAG*. URL: <https://skvot.io/uk/blog/ne-styдно-sprosit-chem-zanimaetsya-kommercheskiy-illyustrator> [in Ukrainian].
20. Tokar M. I. (2018) *Obrazy heroiv ukrainskoi dytiachoi literatury v knyzhkovii iliustratsii druhoi polovyny XX –pochatku XXI stolittia* [Images of heroes of Ukrainian children's literature in book illustrations of the second half of the 20th – early 21st centuries]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav.: 17.00.05 / Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv*. Lviv. 25 s. [in Ukrainian].
21. Yakunova T. (2023) *Khoroshyi, pohanyi, nikchemnyi*. [Good, bad, worthless] *Telegraf. Magazin: Ukrainskyi dyzain*. 1. 74–79. [in Ukrainian].
22. *50 suchasnykh ukrainskykh iliustratoriv*. [50 contemporary Ukrainian illustrators] *Platfor.ma*. URL: <https://platfor.ma/specials/illustrators/> [in Ukrainian].
23. *Pictoric*. <https://www.facebook.com/share/174Vdfc8NT/> [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 761.1:75.052]:726:27-523.42:27-36(477.87)Св.Параскева "17"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-12>

Андрій НЕСТЕРЕНКО,
orcid.org/0000-0001-9318-6622

доктор філософії,
викладач кафедри рисунку
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) nesterenko.andrey2018@gmail.com

ВПЛИВ ГРАВЮРИ НА НАСТІННЕ МАЛЯРСТВО XVIII СТ. В ЦЕРКВІ СЯТОЇ ПАРАСКЕВИ В С. ОЛЕКСАНДРІВКА НА ЗАКАРПАТТІ

У статті розглянуто вплив гравюр (ксилографій) німецького художника Альбрехта Дюрера із серії «Апокаліпсис», створеної у кінці XV ст., на настінне малювання XVIII ст. в дерев'яній церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка Хустського району Закарпатської області. Зазначено, що серія, яка складалася із п'ятнадцяти гравюр, вперше візуалізувала сцени до «Одкровення Івана Богослова», ставши настільки популярною, що зробила її автора знаменитим на увесь світ, а його твори – взірцями для копіювання. У XVIII ст. малярі, розписуючи стіни церков, часто брали за основу сюжети із гравюр.

Попри погану збереженість стінопису встановлено, що в іконографічній програмі розписів в церкві Святої Параскеви яскраво проявляються західноєвропейські тенденції, відчувається вплив нового стилізового напрямку бароко. Проаналізовано сцену «Вершники Апокаліпсису», зображену у бабинці храму, та сюжети «Сім запалених свічок», «Іоанн ковтає книгу», «Жінка, зодягнена в сонце», змальовані на стелі у наві. Проведено порівняння із ксилографіями «Чотири вершники апокаліпсису», «Відіння Іоанна про сім світильників», «Святий Іоанн ковтає книгу» і «Жінка, зодягнена в сонце та семиголовий дракон» із серії «Апокаліпсис» відомого майстра-гравера Альбрехта Дюрера.

Засвідчено, що іконографічні сюжети в настінному малюванні в церкві подібні гравюрам Дюрера за композиційними структурними елементами, а художні образи мають аналогічне символічне та ідейне навантаження. Проте, аналіз сюжетів показав самотніть та особливості розвитку монументального малярства цього періоду в регіоні. Досліджувані сюжети в церкві Святої Параскеви виконані під впливом народного мистецтва, уявлення населення про духовний світ. На відміну від деталізованих образів Альбрехта Дюрера в іконографічних композиціях в настінному малюванні вони по найвсому спрощені. Церковне монументальне малярство XVIII ст. на Закарпатті активно застосовувало у живописі західноєвропейські тенденції, зберігаючи при цьому свою самотніть і народність.

Ключові слова: настінне малярство XVIII ст., церква Святої Параскеви, Закарпаття, гравюри Альбрехта Дюрера, «Одкровення Іоанна Богослова», «Апокаліпсис».

Andrii NESTERENKO,
orcid.org/0000-0001-9318-6622

Doctor of Philosophy (Ph.D),
Lecturer at the Department of Drawing
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) nesterenko.andrey2018@gmail.com

THE INFLUENCE OF ENGRAVING ON THE 17TH-CENTURY WALL PAINTING IN THE CHURCH OF SAINT PARASKEVA IN THE VILLAGE OF OLEKSANDRIVKA IN TRANSCARPATHIA

The article examines the influence of engravings (woodcuts) by the German artist Albrecht Dürer from the series "Apocalypse", created at the end of the 15th century, on the wall painting of the 18th century in the wooden church of St. Paraskeva in the village of Oleksandrivka, Khust district, Transcarpathian region. It is noted that the series, which consisted of fifteen engravings, first visualized scenes from the "Revelation of John the Theologian", becoming so popular that it made its author famous throughout the world, and his works – models for copying. Painters often based their work on engravings when painting church walls in the 18th century.

Despite the poor preservation of the mural, it was established that the iconographic program of the paintings in the Church of St. Paraskeva clearly shows Western European trends, and the influence of the new Baroque style is felt. The scene "Horsemen of the Apocalypse", depicted in the church's nave, and the plots "Seven Lighted Candles", "John Swallows the Book", "Woman Clothed with the Sun", depicted on the ceiling in the nave, were analyzed. A comparison was made with the woodcuts "Four Horsemen of the Apocalypse", "John's Vision of the Seven Lamps", "Saint John

Swallows the Book" and "Woman Clothed with the Sun and the Seven-Headed Dragon" from the series "Apocalypse" by the famous master engraver Albrecht Dürer.

It has been shown that the iconographic plots in the church's wall paintings are similar to Dürer's engravings in terms of compositional structural elements, and the artistic images have a similar symbolic and ideological load. However, the analysis of the plots showed the originality and peculiarities of the development of monumental painting of this period in the region. The studied plots in the Church of St. Paraskeva were made under the influence of folk art, the population's ideas about the spiritual world. Unlike the detailed images of Albrecht Dürer in the iconographic compositions in the wall paintings, they are naively simplified. Church monumental painting of the 18th century in Transcarpathia actively applied Western European trends in painting, while preserving its originality and national character.

Key words: 18th century wall painting, Church of St. Paraskeva, Transcarpathia, engravings by Albrecht Dürer, "Revelation of John the Theologian", "Apocalypse".

Постановка проблеми. Стародавній настінний живопис в дерев'яних храмах на Закарпатті – надзвичайно цікаве та самобутнє явище в мистецтві України. Найбагатшим на сюжети та образи серед збережених є малювання XVIII ст. в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка Хустського району. Тут вже добре помітні нові барокові віяння, які поєдналися в іконографічних композиціях з ренесансними ознаками та народним мистецтвом. Розписи в церкві Святої Параскеви відображають стилістичні зміни, які відбувалися у монументальному живописі цього періоду як на Закарпатті, так і на всій території Західної України. Важливу роль у цю історичну добу в створенні стінописів виконували гравюри, які часто ставали взірцями при малюванні іконографічних композицій в храмах. Процес копіювання церковними художниками сюжетів з гравюр не був звичайним механічним перемальовуванням образів на стіну: церковні малярі цього періоду не просто відтворювали зразки з елементами певного стильового напрямку (візантійського, ренесансу, бароко тощо), а узгоджували із народним сприйняттям духовне ідеологічне навантаження, квінтесенцію змісту гравюри. Вплив гравюри на настінне малярство XVIII ст. добре простежується в розписах церкви Святої Параскеви в с. Олександрівка на Закарпатті. Однак, відомості про цей зв'язок дуже узагальнені та скупі.

Аналіз досліджень. В мистецтвознавчій науці темавплив гравюрина настінне малярство XVIII ст. на Закарпатті не висвітлена. Чимало науковців проводило дослідження гравюри в Україні. Серед них можна відмітити Г. Н. Логвина (Логвин, 1990), Д. В. Антоновича (Антонович, 1993), Маслової С. І. (Маслова, 1924), В. Ю. Січинського (Січинський, 1937), Я. П. Запаса (Запаско, 2006), Д. В. Степовика (Степовик, 1982), О. Д. Шпак (Шпак, 2006), О. Юрчишин-Сміт (Yurchyshyn-Smith, 2001) та інших. Розвиток гравюри в Україні, за Д. В. Антоновичем, відбувався в епоху ренесансу. Першою українською гравюрою вчений вважав гравюру в першій друкованій книзі «Апостол», виданій у

1574 р., а видатною подією – появу в Києві в 1627 р. гравюр як самостійних творів у вигляді вільних аркушів (Антонович, 1993: 350–352). Український мистецтвознавець Я. П. Запаско стверджував, що репродукційна гравюра у Європі з'явилася на межі XV–XVI ст., а в Україні її появи сприяв у 30-х р. XVI ст. львівський майстер Єсько, який друкував великі паперові аркуші із зображенням святих (Запаско, 2006). Про вплив ілюстрованої літератури на церковне настінне малярство XVIII ст. на Закарпатті можна знайти деякі відомості у М. В. Приймича (Приймич, 2017а: 58). Коротко про вплив гравюри на розписи в церкві Святої Параскеви в Олександрівці писав В. Залозецький (Залозецький, 1925: 133).

Метою дослідження є вивчення впливу гравюри на настінне малярство XVIII ст. в церкві Святої Параскеви в Олександрівці на Закарпатті; введення до наукового обігу нової інформації, отриманої завдяки порівнянню розписів церкви Святої Параскеви в Олександрівці з гравюрами (ксилографіями) німецького живописця та гравера із серії «Апокаліпсис» Альбрехта Дюрера для глибшого розуміння тих мистецьких процесів, які відбувалися в мистецтві цього періоду в Закарпатському регіоні.

Виклад основного матеріалу. «Гравюра (франц. gravure, від graver – вирізати, висікати) – вид графіки, у якому зображення є друкованим відбитком на папері чи подібному до нього матеріалі з дошки (форми), на якій попередньо вирізьблено малюнок; друкований відбиток, отриманий шляхом відтворення авторського кліше» (Запаско, 2006). Поширення гравюри в українському церковному мистецтві у XVII столітті відбувалося завдяки певним чинникам. У Європі в XV столітті німець Йоганн Гутенберг зробив геніальний винахід – друкарський верстат з рухомими літерами, а в Україні у Львові у другій половині XVI століття з'явилася відома друкарня Івана Федоровича. Саме виникнення друкарства посприяло розповсюдженню гравюри, яка у церковному мистецтві використовувалася як ілюстративний та інформа-

тивний наочний матеріал, нерідко використовуючись церковними малярами за зразки у настінних розписах. Гравюри у XVII столітті друкувалися в книгах, релігійних молитовниках, трактатах тощо.

Вплив гравюри можна простежити в іконографічній програмі настінних розписів в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка Хустського району на Закарпатті, яка датується XV ст. (Пам'ятки архітектури й містобудування України, 2000: 114). Напис над дверима бабинця свідчить про їх виконання у 1779 р. Стефаном Малярем (Теребельським) (Митці України: Енциклопедичний довідник, 1992: 555). Дослідники засвідчують, що він вже володів професійними навичками, однак, його малювання ще доволі примітивне і тяжіє до народності (Жолтовський, 1988: 111). Обстеження стилістики виконання настінних розписів в Святій Параскеві показує, що стінопис в церкві виконував не тільки Стефан Маляр, проте авторство інших художників на сьогодні не встановлено. Суть малювання таких церковних живописців – у вираженні художнього світогляду, пов'язаного з народним мистецтвом (Жолтовський, 1988: 117).

В церкві Святої Параскеви в бабинці над дівами «нерозумними» змалювано чотирьох вершників Апокаліпсису. Ідейне навантаження цих образів бере початок із «Одкровення святого Іоанна Богослова (Апокаліпсис)» (Біблія. Одкровення святого Іоанна Богослова (Апокаліпсис)) – одного із найдавніших християнських творів. Відому візуальну інтерпретацією образів чотирьох вершників Апокаліпсису зробив німецький художник-гравер Альбрехт Дюрер (1471–1528). У XV ст. (біля 1498) він створив серію «Апокаліпсис» із п'ятнадцяти ксилографій, яка ілюструвала «Одкровення Іоанна Богослова». Ксилографії – це гравюри на дереві, які створювалися найдавнішою технікою високого друку, а Альбрехт Дюрер зміг обернути цю техніку у високе мистецтво. Серія «Апокаліпсис» стала новаторською для доби Відродження та викликала численні копіювання гравюр прославленого художника.

«Чотири вершники апокаліпсису» – найвідоміший твір із серії «Апокаліпсис» Альбрехта Дюрера, що ілюструє 6 Главу «Одкровення Іоанна Богослова». Ідейний зміст гравюри мав символічне значення. Вершники виступали символами загарбання, голоду, війни та смерті, символізуючи швидке насування на людство кінця світу. Образи Апокаліпсису «в епоху панування релігійного світогляду широко оволодівали уявою мас. Вони були популярними в часи Селянської війни 1524–1525 рр. в Німеччині» (Жолтовський,

1983: 27). Хоча кожний вершник Апокаліпсису мав певне значення, у точному їх тлумаченні теологи розходяться і сьогодні. Найбільше розбіжностей виникає у визначенні першого вершника. За думкою М. Приймича, попереду зображено Завойовника, або, чуму (Приймич, 2017b: 50). Роберт Хейден Маунс вважає першого вершника на білому коні Ісусом Христом (Mounce, 1997: 140). Грегори Кімбол Біл допускає, що цей вершник може бути сатанинською силою, яка оманом хоче перемогти (Beale, 1999: 375–379). У XIX столітті з'явилася версія Вільяма Франкліна Грема, що перший вершник є антихристом (Graham, 1985: 273). Другий вершник на червоному коні асоціюється із великою війною, третій – з голодом, четвертий – зі смертю чи епідеміями (Приймич, 2017b: 50–51; Morris, 1987: 100–105). Порівнюючи збережені образи вершників Апокаліпсису в бабинці церкви Святої Параскеви та ксилографію «Чотири вершники апокаліпсису» Альбрехта Дюрера, можна побачити, що церковний маляр в Олександрівці передав атрибути, які зображені на гравюрі: у другого вершника зображено меч у правій руці, а третій вершник тримає терези. Образ першого вершника зберігся погано, тому провести аналогію складно. В останнього (четвертого) вершника в стінописі можна побачити довгі пальці та пазури, що свідчить про народний вплив на малювання. Помітно, що образи вершників Апокаліпсису у німецького художника створені надзвичайно деталізовано та драматично, а в стінописі в церкві Святої Параскеви вони надто спрощені та онароднені. Тому, можна допустити вплив на іконографію сюжету в настінному малюванні ксилографії Дюрера, проте, живопис в церкві виконаний у своєрідній манері. Можна побачити, що автор передає колір коней (другий – рудий, третій – вороний), як описано в «Одкровенні Іоанна Богослова». Образи вершників виконані за народним уявленням, так, як вони сприймалися населенням. Маляр намагався передати динаміку руху, застосовуючи діагональний рух. Фігури вершників пропорційно завеликі до розміру коней та здаються важкими і кременезими.

Вплив ксилографій Альбрехта Дюрера на настінне малювання XVIII ст. в церкві Святої Параскеви простежується в інших композиційних сценах. У наві на південній стороні стелі змалювано сюжети «Сім запалених свічок» та «Іоанн ковтає книгу». Гравюри «Видіння Іоанна про сім світильників» та «Святий Іоанн ковтає книгу» є в серії робіт німецького художника. На жаль, композиція «Іоанн ковтає книгу» в церкві практично зруйнована, проте В. Залозецький на початку

XX ст. порівнює її з «Апокаліпсисом» німецького живописця Дюрера (1471–1528) і акцентує на аналогічність зображення (Залозецький, 1925: 133). На гравюрі Альбрехта Дюрера, що ілюструє 10 Главу «Одкровення», ангел пропонує Іоанну Богослову з'їсти сувій, що є символічним моментом прийняття божественного послання: «І взяв я книжку з руки Ангела, і з'їв її. і вона в устах моїх була солодка, як мед; коли ж з'їв її, то гірко стало в моєму утробі. І сказав він до мене: Тобі треба знову пророкувати про народи та племена, і язика та царі багатьох» (Біблія. Одкровення Іоанна Богослова).

Із сцени «Сім запалених свічок» на стелі в церкві простежуються свічники, що розміщені у ряду, та погано збережений образ Христа, з уст якого виходить меч. Можна побачити подібність елементів композиції в церкві в Олександрівці із гравюрою «Видіння Іоанна про сім світильників» Альбрехта Дюрера, що ілюструє 1 Главу «Одкровення», де сім світильників символізують сім церков Апокаліпсису або сім Вселенських соборів, що відіграли надзвичайно вагомий роль у формуванні християнської доктрини. Наразі у більш-менш задовільному стані в настінному малюванні збереглися декоровані червоно-цегляного кольору свічники. На гравюрі Альбрехта Дюрера вони витончені, дуже орнаментовані та різноманітні. Маляр в Олександрівці змалював свічники однаковими. Загалом, в розписах склепіння простежуються барокові ознаки, а сцени зображені «незвичайно фантастично» (Залозецький, 1925: 133). Малювання у склепінні багате на іконографічні сюжети. Йому характерна червоно-коричнева, жовто-золотиста та синьо-зелена кольорова гама.

На стелі наві можна побачити жіночу постать, яка стоїть на місяці, а навколо її голови сяйво із зірками. В серії «Апокаліпсис» Альбрехта Дюрера є гравюра «Жінка, зодягнена в сонце та семиголовий дракон», що ілюструє 12 Главу «Одкровення». Ідейне навантаження цього сюжету – перемога добра над злом. Значимою є символіка образу Жінки, зодягненої в сонце. Великий семиголовий

червоний дракон чекає на народження немовля, щоб його з'їсти.

Жінка народжує і втікає до пустелі, а між драконом та архангелом Михаїлом з його ангелами у небі відбувається битва, що закінчується перемогою над драконом. Голос з небес благовістить про владу Христа та Царство Боже. Альбрехт Дюрер детально інтерпретує образи. Приміром, дракона він зображує з головами різних тварин. У настінному малюванні в церкві Святої Параскеви не простежується образ дракона. Через значну руйнацію живопису можна побачити тільки обрис жіночої постаті та сяйво із зірками біля її голови. Інші елементи композиції не простежуються. Жінка асоціюється із християнською церквою, яка зазнала протягом свого становлення та існування багато переслідувань, а дванадцять зірок у сяйві біля голови Жінки є символом вчення дванадцяти апостолів, завдяки яким була заснована церква.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можна констатувати, що в сюжетах «Вершники Апокаліпсису» у бабинці, «Сім запалених свічок», «Іоанн ковтає книгу» та «Жінка, зодягнена в сонце» на стелі у наві в настінному малюванні XVIII ст. в церкві Святої Параскеви в селі Олександрівка на Закарпатті помітний вплив на композиційну будову іконографічних сцен гравюр (ксилографій) «Чотири вершники апокаліпсису», «Видіння Іоанна про сім світильників», «Святий Іоанн ковтає книгу» і «Жінка, зодягнена в сонце та семиголовий дракон» із серії «Апокаліпсис» німецького живописця та гравера Альбрехта Дюрера, активне застосування нових західноєвропейських тенденцій. Проте, виконане дослідження показує, що сюжети в стінописі не були сліпо копіювані церковними художниками, а перероблені ними за власними уявленнями, що свідчить про народність живопису цього періоду в регіоні. Таким чином, церковне настінне малярство у XVIII ст. на Закарпатті розвивалося під впливом західноєвропейських нових тенденцій, зокрема гравюр, залишаючись при цьому самобутнім та оригінальним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія. Одкровення святого Іоана Богослова (Апокаліпсис) URL: <http://hram.in.ua/biblioteka/bibliia/190-book190/2196-title2656> (дата звернення: 05.09.2025).
2. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. 159 с.
3. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наук. думка, 1983. 179 с.
4. Залозецький В. Малярство Закарпатської України (XIV–XIX). *Стара Україна*. 1925. VII–X. С. 131–139.
5. Запаско Я. П. Гравюра. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-26799> (дата звернення: 01.10.2025).
6. Логвин Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII століть. Київ: Дніпро, 1990. 407 с.
7. Маслов С. І. Друкарство на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Держ. Трест «Київ-Друк», 2-га друкарня, 1924. 39 с.

8. Митці України: Енциклопедичний довідник. / упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1992. 848 с.
9. Пам'ятки архітектури й містобудування України: довідник Державного реєстру національного культурного надбання / за ред. А. П. Мардера, В. В. Вечерського. Київ, 2000. С. 45–327.
10. Приймич М. В. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та вплив західноєвропейського мистецтва. Ужгород: Карпати, 2017. 508 с.
11. Приймич М. Церковний живопис Закарпаття: станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до першої половини XX ст.: історико-мистецтвознавчі нариси. Ужгород: Карпати, 2017. 246 с.
12. Січинський В. Історія українського граверства XVI–XVIII ст. Львів: Друкарня НТШ, 1937. 72 с.
13. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVII ст.: Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 332 с.
14. Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби; перед. сл. М. Антоновича. Київ: Либідь, 1993. 592 с.
15. Шпак О. Д. Українська народна гравюра XVII–XIX століть. Львів: ІН НАН України, 2006. 224 с.
16. Apocalipsis || cū figuris || [von Albrecht Dürer] URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/361375/1?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=2b7eef6229ba85ff2b6ec7ffb9f4c277 (дата звернення: 01.10.2025).
17. Beale G. K. The Book of Revelation (New International Greek Testament Commentary (NIGTC)). Michigan: Eerdmans, 1999. 1245 p.
18. Graham B. Approaching hoofbeats: the four horsemen of the Apocalypse. New York: Avon, 1985. 273 p.
19. Morris, L. The Book of Revelation: an introduction and commentary. Leicester: Inter-Varsity Press, 1987. 256 p.
20. Mounce, R. H. The Book of Revelation. Michigan: Eerdmans, 1997. 475 p.
21. Yurchyshyn-Smith O. Dated Ukrainian prints of the seventeenth century, "Print Quarterly", vol. XVIII, London 2001, no. 2, p. 190–200.

REFERENCES

1. Bibliia. Odkrovennia sviatoho Ioana Bohoslova (Apokalipsis). [Bible. Revelation of Saint John the Theologian (Apocalypse)]. URL: <http://hram.in.ua/biblioteka/bibliia/190-book190/2196-title2656> (last accessed: 05.09.2025). [in Ukrainian].
2. Zholtovskiy P. M. (1988). Monumentalni zhyvopys na Ukraini XVII–XVIII st. [Monumental painting in Ukraine of the 17th–18th centuries]. Kyiv: Naukova dumka. Kyiv: Scientific opinion. 159. [in Ukrainian].
3. Zholtovskiy P. M. (1983). Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI–XVIII st. [Artistic life in Ukraine in the 16th–18th centuries]. Kyiv: Naukova dumka. Kyiv: Scientific opinion. 179. [in Ukrainian].
4. Zalozetskiy V. (1925). Maliarstvo Zakarpatskoi Ukrainy (XIV–XIX). [Painting of Transcarpathia Ukraine (14th–19th)]. *Stara Ukraina. Old Ukraine*. Lviv. VII–X. 131–139. [in Ukrainian].
5. Zapasko Ya. P. (2006). Hraviura. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Elektronnyi resurs]. [Engraving. Encyclopedia of Modern Ukraine [Electronic resource]]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL: <https://esu.com.ua/article-26799> (last accessed: 01.10.2025). [in Ukrainian].
6. Lohvyn H. N. (1990). Z hlybyn. Hraviury ukrainskykh starodrukiv XVI–XVIII stolit. [From the depths. Engravings of Ukrainian early printed books of the 16th–18th centuries]. Kyiv: Dnipro. 407. [in Ukrainian].
7. Maslov S. I. (1924). Drukarstvo na Ukraini v XVI–XVIII st. [Printing in Ukraine in the 16th–18th centuries]. Kyiv: Derzh. Trest «Kyiv-Druk», 2-ha drukarnia. Kyiv: State Trust "Kyiv-Druk", 2nd printing house. 39. [in Ukrainian].
8. Kudrytskyi A. V. (Ed.). (1992). Myttsi Ukrainy: Entsyklopedychnyi dovidnyk. [Artists of Ukraine: Encyclopedic reference book]. Kyiv: «Ukrainska entsyklopediia» imeni M. P. Bazhana. Kyiv: "Ukrainian Encyclopedia" named after M. P. Bazhan. 848. [in Ukrainian].
9. Mardera A. P. & Vecherskiy V. V. (Ed.). (2000). Pamiatky arkhitektury y mistobuduvannia Ukrainy: dovidnyk Derzhavnoho reiestru natsionalnoho kulturnoho nadbannia. [Monuments of architecture and urban planning of Ukraine: directory of the State Register of National Cultural Heritage]. Kyiv. 45–327. [in Ukrainian].
10. Pryimych M. V. (2017). Tserkovne profesiine maliarstvo Zakarpattia druhoi polovyny XVIII – pershoi polovyny XX st.: narodna tradytsiia, vizantiiska kanonichnist ta vplyv zakhidnoevropeiskoho mystetstva. [Church professional painting of Transcarpathia in the second half of the 18th – first half of the 20th centuries: folk tradition, Byzantine canonicity and the influence of Western European art]. Uzhhorod: Karpaty. Uzhhorod: Carpathians. 508. [in Ukrainian].
11. Pryimych M. (2017). Tserkovnyi zhyvopys Zakarpattia: stankovi ta monumentalni zhyvopys istorychnoho Zakarpattia do pershoi polovyny XX st.: istoryko-mystetstvoznavchi narysy. [Church painting of Transcarpathia: easel and monumental painting of historical Transcarpathia until the first half of the 20th century: historical and art-historical essays] Uzhhorod: Karpaty. Uzhhorod: Carpathians. 246. [in Ukrainian].
12. Sichynskiy V. (1937). Istorii ukrainskoho hraverstva XVI–XVIII st. [History of Ukrainian engraving of the 16th–18th centuries]. Lviv: Drukarnia NTSH. Lviv: Printing House of the Shevchenko Scientific Society. 72. [in Ukrainian].
13. Stepovyk D. V. (1982). Ukrainska hrafika XVI–XVII st.: Evoliutsiia obraznoi systemy. [Ukrainian graphics of the 16th–17th centuries: Evolution of the figurative system]. Kyiv: Naukova dumka. Kyiv: Scientific opinion. 332. [in Ukrainian].
14. Dmytro Antonovych. (Ed.). (1993). Ukrainska kultura: leksi. [Ukrainian culture: lectures]. Kyiv: Lybid. 592. [in Ukrainian].

15. Shpak O. D. (2006). *Ukrainska narodna hraviura XVII–XIX stolit.* [Ukrainian folk engraving of the 17th–19th centuries]. Lviv: IN NAN Ukrainy. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. 224. [in Ukrainian].
16. *Apocalipsis || cū figuris || [von Albrecht Dürer]. [Apocalipsis || cū figuris || [by Albrecht Dürer]]*. URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/361375/1?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=2b7eef6229ba85ff2b6ec7ffb9f4c277 (last accessed: 01.10.2025). [in German].
17. Beale, G. K. (1999). *The Book of Revelation (New International Greek Testament Commentary (NIGTC))*. Michigan: Eerdmans. 1245.
18. Graham, B. (1985). *Approaching hoofbeats: the four horsemen of the Apocalypse*. New York: Avon. 273.
19. Morris, L. (1987). *The Book of Revelation: an introduction and commentary*. Leicester: Inter-Varsity Press. 256.
20. Mounce, R. H. (1997). *The Book of Revelation*. Michigan: Eerdmans. 475.
21. Yurchyshyn-Smith O. (2001). Dated Ukrainian prints of the seventeenth century, "*Print Quarterly*". vol. XVIII, London. no. 2. 190–200.

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 785.75:780.616.432]:78.071.1Зарембський]
 (477+438):78.072(477)](045)
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-13>

Тетяна ОМЕЛЬЧЕНКО,

orcid.org/0000-0001-6058-8414

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
 доцентка на посаді професора кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
 Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
 (Київ, Україна) *taira57x@gmail.com*

НОВАТОРСТВО ЮЛІУША ЗАРЕМБСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ ФОРТЕПІАННОГО КВІНТЕТУ ОР. 34)

Висвітлено історію створення і виконання визначного твору талановитого польсько-українського піаніста і композитора другої половини XIX століття, ушлявлено учня Ференца Ліста Юліуша Зарембського (1854–1885) Квінтету для фортепіано, двох скрипок і віолончелі ор. 34, який на сьогодні залишається маловідомим в Україні як серед музикознавців, так і серед виконавців. Один з найвидатніших творів Зарембського – Квінтет для фортепіано, двох скрипок, альту та віолончелі, ор. 34 – став останнім твором композитора, який прожив надзвичайно коротке життя (31 рік).

Уперше в українському музикознавстві дається докладний аналіз форми і образно-інтонаційного складу Фортепіанного квінтету Ю. Зарембського. Підкреслюється і аналітично доводиться майстерність композитора у побудові форми Квінтету, глибока змістовність інтонаційного складу його музичної мови, виявляється і формулюється основна художньо-філософська ідея твору: боротьба життя зі смертю. Композитором не надавалася літературна програма твору, однак наявність чіткого драматургічного задуму демонструє художній прийом, властивий музичній мові композиторів-романтиків, – це комплекс провідних лейттем, які набувають складних жанрово-інтонаційних трансформацій в процесі розгортання музичного сюжету. Назви лейттем, виявлені в Квінтеті, належать автору статті. Центральним образом твору стає гротесковий образ невідворотного зла, який набуває масштабного і по-справжньому трагедійного розкриття у Скерцо і Фіналі. Наводяться паралельні змістовні аналогії з творами живопису і музики, зокрема, з «Танцями смерті» вчителя Ю. Зарембського Ф. Ліста. У процесі дослідження виявлені яскраві прояви новаторства Ю. Зарембського у побудові ансамблевої партитури Квінтету, де фактура фортепіано не порушує загального звукового балансу звучання ансамблю, в майстерності звукопису, що виявляється в колористичній ролі фортепіано в камерному ансамблі. Ці тенденції передбачили характерні особливості використання ударно-колористичної ролі фортепіано в оркестровці XX століття.

У списку літератури до статті надається бібліографія видань, присвячених життю і творчості Ю. Зарембського.

Ключові слова: *життя і творча діяльність Юліуша Зарембського, фортепіанний квінтет, історія створення і виконання квінтету, виконавський аналіз, ансамблева партитура, тембральні барви, комплекс лейттем.*

Tetyana OMELCHENKO,

orsid.org/0000-0001-6058-8414

Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor,
 Acting Professor at the Department of the General and Specialized Piano
 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
 (Kyiv, Ukraine) *taira57x@gmail.com*

INNOVATION OF JULIUSZ ZAREMBSKY (BASED ON THE MATERIAL OF THE PIANO QUINTET, OP. 34)

The history of the creation and performance of the outstanding work of the Polish-Ukrainian pianist and composer of the second half of the 19th century, the famous student of Franz Liszt Juliusz Zaremski (1854–1885) Quintet for Piano, Two Violins and Cello, Op. 34, which remains little known in Ukraine today, both among musicologists and performers, is highlighted. One of the most outstanding Zaremsky's works Quintet for piano, two violins, alto and cello, op. 34 became the last work of composer, who lived an extremely short life (31 years).

For the first time in Ukrainian musicology, a detailed analysis of the form and figurative-intonational structure of the Piano Quintet by Yu. Zaremski is given. The composer's skill in constructing the form of the Quintet, the deep content of the intonational structure of his musical language, is emphasized and analytically proven, and the main artistic and philosophical idea of the work is revealed and formulated: the struggle of life with death. The composer did not provide a literary program for the work, but the presence of a clear dramatic intention demonstrates an artistic technique inherent in the musical language of romantic composers – this is a complex of leading leitmotifs, which acquire complex genre and

intonation transformations in the process of unfolding the musical plot. The names of the leitmotifs found in the Quintet belong to the author of the article. The central image of the work becomes a grotesque image of inevitable evil, which acquires a large-scale and truly tragic disclosure in the Scherzo and Finale. Parallel substantive analogies with works of painting and music are given, in particular, with the "Dances of Death" by F. Liszt's teacher Yu. Zaremsky. In the process of research, bright manifestations of innovation by Yu. Zaremsky were revealed in the construction of the ensemble score of the Quintet, where the texture of the piano does not violate the overall sound balance of the ensemble's sound, in the mastery of sound recording, which is manifested in the coloristic role of the piano in the chamber ensemble. These trends predicted the characteristic features of the use of the percussion-coloristic role of the piano in the orchestration of the 20th century.

The list of references to the article includes a bibliography of publications dedicated to the life and work of Y. Zaremsky.

Key words: *life and creative activity of Juliusz Zaremski, piano quintet, history of creation and performance of the quintet, performance analysis, ensemble score, timbre colors, leittem complex.*

*Коханий брате Юльюше Зарембський,
Куди ти пориваєшся душею
На рвійних ритмах скрипок і смичків
Свого "Квінтету" в шаленіючій екстазі?
До рідного Житомира?
До скель – гранітних велетів
над Тетеревом бистрим?
Чи до людей, що десь із майбуття
Тебе із нетерпінням виглядають?..
В. Грабовський
«Юліуш Зарембський.
Квінтет соль мінор для фортепіано,
двох скрипок, альт та віолончелі»*

Постановка проблеми. Ці натхненні рядки сучасний український поет Валентин Грабовський присвятив фортепіанному квінтету свого земляка Юліуша Зарембського (1854–1885). Польський композитор і піаніст, уродженець Житомира, який прожив надзвичайно коротке життя (31 рік), встиг уславити себе як видатний віртуоз і самобутній композитор. Сучасники називали його генієм, талантом рідкісним і надзвичайним. Ось як характеризує творчу діяльність Ю. Зарембського українська вчена, дослідниця спадщини митця Кіра Іванівна Шамаєва: «Великий Ференц Ліст відніс твори Зарембського до «найвидатніших і найцінніших серед сучасної музичної літератури». Найвищу і найціннішу оцінку від короля піаністів отримав молодий музикант і як виконавець. Музична творчість і яскрава концертна діяльність в залах Європи свідчила про першорядну роль польського музиканта в європейській культурі після шопенівського періоду» (Шамаєва, 2005: 14–15). І далі: «Його творчість, цілковито пов'язана з фортепіанною музичною культурою, самобутня у своїй основі, продовжувала традиції Шопена і Ліста. Полонези, мазурки і, нарешті, квінтет – гідно репрезентують польську романтичну школу в європейській музичній культурі» (Шамаєва, 2008: 115).

Авторка цієї статті завдячує саме К. І. Шамаєвій знайомству з іменем Ю. Зарембського і, зокрема, з його Фортепіанним квінтетом оп.34, який **до**

недавня залишався невідомим сучасним українським слухачам і науковцям. Наслідком мого захоплення масштабом і оригінальністю музики квінтету стало його прем'єрне виконання в Києві 10 лютого 2022 року в Малій залі Національної музичної академії України¹ і **потреба висловити свої думки, спостереження як виконавиці цього видатного твору в даному дослідженні.**

Аналіз досліджень. У польському музикознавстві першим монографічним дослідженням творчості Ю. Зарембського, що містить аналітичні розвідки композиторської спадщини композитора, стала книжка талановитого польського дослідника Тадеуша Струмільло, яка вийшла у 1954 році і була перевидана 1985 року (Strumiłło, 1985).

На сьогодні провідним польським дослідником творчості Ю. Зарембського є Ришард Даніель Гольянек, професор з Познані, який присвятив декілька монографій Ю. Зарембському та створив каталог його творів. 12 листопада 2024 року у Житомирі відбулась презентація першої в українському музикознавстві збірки наукових статей «Юліуш Зарембський: відомий і невідомий» (Зарембський, 2024),

¹ Склад виконавців квінтету Ю. Зарембського на концерті 10 лютого 2022 року: Ніна Сіваченко (перша скрипка), Тетяна Андрієвська (друга скрипка), Олександр Павлов (альт), Наталя Яропуд (віолончель), Тетяна Омельченко (фортепіано). URL: <https://youtu.be/18TIKhNMMLk> (дата звернення 15.11.2025).

присвяченої 170-річного ювілею композитора, до якої, увійшло фундаментальне дослідження Р. Д. Гольянека польською мовою «Музика Юліуша Зарембського – стиль і експресія» (Golianek, 2024: 123–149). У роботах цих дослідників є згадки і деякі аналітичні узагальнення стосовно художніх якостей музичної мови Квінтету, на які ми будемо посилалися у даній роботі.

Метою даної публікації є перший у вітчизняному музикознавстві виконавський аналіз одного з ключових крупних камерно-інструментальних творів Ю. Зарембського – Квінтету для фортепіано, двох скрипок і віолончелі ор. 34, та виявлення новаторських рис в музичній мові цього твору, в особливостях трактовки композитором ролі фортепіано в камерно-ансамблевій партитурі. Кінцевою метою автора є намагання сформулювати історичне значення (місце) твору в історії камерно-ансамблевої музики.

Виклад основного матеріалу. Освіта і музична кар'єра Ю. Зарембського. Ю. Зарембський одержав фундаментальну музичну освіту у рідному Житомирі. Польська піаністка Люція Ручинська навчала, виховувала юного музиканта, підготувала його до вступу до Віденської консерваторії, заклала фундамент віртуозної майстерності, художньої зрілості свого вихованця. Ернест Несвадба, чех за походженням, давав йому уроки композиції і оркестровки.

Восени 1870 року Ю. Зарембський вступив до Віденської консерваторії, яку закінчив за два роки двома золотими медалями: з композиції і фортепіано та званням лауреата Віденської консерваторії. А з 1874 року він удосконалював свою піаністичну майстерність у Ференца Ліста в Римі, виступав концертами в Європі. В особі Ліста він знайшов не лише майстра, а й відданого опікуна й друга. Як зауважує К. І. Шамаєва, «блискуче володіння арсеналом всіх засобів фортепіанної техніки, яскрава образність, романтичне піднесення, активний емоційний тонус музики, характерні для виконавського мистецтва Зарембського, зближували його з лістівською школою» (Шамаєва, 2005: 1]. Великий Маєстро високо цінував піаністичний і композиторський талант Зарембського: «Ваші етюди є найбільш значними, чудовими і віртуозними, оскільки на ваших творах лежить відбиток самотності», – писав Ф. Ліст своєму учневі [там само]. З 1880 року 26-літній Юліуш Зарембський на запрошення Бельгійського короля Леопольда II зайняв посаду професора Королівської консерваторії у Брюсселі.

Музична спадщина композитора Юліуша Зарембського нараховує багато віртуозних форте-

піанних творів, в яких часто використовував польські теми та польські танцювальні форми. В різних дослідженнях вказані розбіжні дані про загальну кількість творів – від 30 до 70. Безліч музикантів в різних країнах включають твори Ю. Зарембського до свого репертуару.

Історія створення Фортепіанного Квінтету ор. 34 і його концертного життя. Квінтет виявився останнім твором Ю. Зарембського, його «лебединою піснею». Т. Струмільло наводить лаконічні рядки з листа Ю. Зарембського до сестри Марії від 8 березня 1885 року: «Шість тижнів тому я створив квінтет, який нарешті успішно завершив. Тепер нам просто потрібно привести все в порядок і переписати начисто. Довгий твір, щонайменше півгодини» (Strumiłło, 1985: 43]. І далі Т. Струмільло так коментує ці короткі відомості про історію створення квінтету: «Це єдина збережена донині інформація про створення найяскравішого твору нашого композитора. Навіть найпоетичніший біограф не зміг би вивести з цих простих слів жодну з легенд, які часто оточують великі твори мистецтва. Але, як це зазвичай буває, сама музика приваблює нас сильніше, ніж легенда [там само]».

Твір вперше прозвучав 30 квітня 1885 року в залі Брюссельської консерваторії на авторському концерті за півроку до передчасної смерті композитора, яка привела до забуття творчості митця на декілька десятиліть. Ю. Зарембський присвятив Квінтет ор. 34 своєму великому вчителю Ференцу Лісту: «Дорогому панові Фр. Лісту» – так звучить присвята на титульній сторінці твору. Квінтет був виданий лише через 45 років після смерті Ю. Зарембського.

Виконавський аналіз твору. Фортепіанний квінтет Ю. Зарембського ор. 34 складається з чотирьох частин: I частина – *Allegro (g-moll)*, II частина – *Adagio (B-dur)*, III частина – *Scherzo Presto (c-moll)*, IV частина – *Finale Presto (G-dur)* (Zarębski Juliusz. Kwintet).

Ю. Зарембський, не дивлячись на свій молодий вік, виявляє себе у цьому творі досвідченим майстром, художником з усталеними принципами і професійними переконаннями. Твір має чітку концепцію, систему лейттем, які вплітаються у послідовний і цілеспрямований драматургічний розвиток протягом всього циклу.

Особливою художньою майстерністю і ознаками новаторства відрізняється **трактовка Ю. Зарембським ансамблевої партитури квінтету, тобто співвідношень між функціями учасників ансамблю.** Зарембський прагне до відповідності музичного матеріалу і способу його

викладу природним властивостям струнних і фортепіано: кантіленна, наспівна музика доручається струнним, а функції ритмічну (у тому числі ударну), тембральну, динамічну, колористичну виконує фортепіано. Така концепція побудови партитури в теорії камерного ансамблю набула умовної назви «кожен по-своєму». Композитор майстерно вибудовує звуковий, динамічний баланс такого складного ансамблю, як квінтет. Будучи піаністом, він, однак, не надає егоїстичного пріоритету фортепіано: воно виступає як рівний серед рівних учасників ансамблю, який не пригнічує, не поглинає своїм звучанням струнних. Партитура завжди слухається ясно і прозоро навіть в епізодах *tutti*. Це велика майстерність і мудрість композитора. Більше того, фортепіано використовується Ю. Зарембським як джерело тембральних барв, що наближає його до концепції трактовки фортепіано в ансамблі і в оркестрі багатьох композиторів ХХ століття.

Перша частина квінтету (*Allegro*) написана в сонатній формі в тональності *g-moll*. Темні, згущені барви формуються з перших звуків тривожного фону пульсуючої тріольної фактури фортепіано в низькому регістрі, що формує глибоке живописне тло для широкої, наспівної, проникливої сумом і журбою **головної теми, яка проходить у струнних**. Починаючись елеґійно, тема стрімко розвивається через настійливі висхідні пунктирні репліки до яскравих кульмінаційних вершин, таким чином, акумулюючи в собі протилежні начала – ліричного переживання, тривожного передчуття і, водночас, спротиву, намагання боротися і протистояти. Головна тема стає провідним **лейтмотивом**, провідною тезою всього твору. У ній втілений стан душі головного героя, його сповідь. Назвемо її умовно «темою неспокою, тривожних передчуттів». Вона відіграє надалі важливе смислове значення в творі, стане інтонаційним витоком ряду тем, утворить інтонаційну арку з фіналом².



² Назви лейттем у цій роботі належать автору даного дослідження і відображають індивідуальне розуміння виконавця характеру музичних образів і їх драматургічного розвитку у творі.

У **сполучній у партії** фортепіано формуються ще два виразних тематичних елементи. Це переможні **фанфарні октавні унісоуни**:



І стрімкі висхідні пари інтервалів в пунктирному ритмі – назвемо через їх яскраву звукозображальність **лейтритмом грізної «скачки»**, які надалі матимуть тематичні зв'язки з різними епізодами протягом всього твору:



Побічна (Moderato, Es-dur) розпочинається дуєтом першої скрипки і фортепіано, втілюючи картину ідилії і щастя. На тріольному мотиві нижньої заколисуючої теми у поєднанні з «пряною» гармонією формується і розвивається весь розділ:



На органному пункті **Es-dur заключної теми** (12 т. після **(B)**) вибудовується чудовий колористичний епізод закінчення експозиції, картина умиротворення, поступового заспокоєння, розчинення в красі. Зарембський демонструє тут витончену майстерність звукопису: протиставлення віддалених тембрів фортепіанних басових квінт і прозорих звучань струнних, колористичні арпеджіато фортепіано – ніби плескіт хвиль.

Розробку (Animato (C)) починається зловісним низхідним хроматичним октавним ходом в басах фортепіано *pp*, що асоціюється зі старовинною бароковою риторичною формулою *passus dorusculus* (шлях скорботи). З сумом і болем звучить у скрипки головна партія в тональності *gis-moll*. Т. Струмилло так характеризує особливості розробки першої частини квінтету: «Композитор веде слухача крізь постійні конфлікти та напруги» (Strumil'lo, 1985: 45).

Головна партія в розробці розвивається інтонаційно і тонально (*gis-moll, Cis-dur, fis-moll*), втілюючи стан збентеженості, сум'яття і тривоги. Чимдалі тема все більше деформується, набуваючи ламаних обрисів, виконується *archi* коротким сухим штрихом, а каскади октав *martellato* у фортепіано, «літаврові» підтоптування октав в басах нагадують вихори якогось дикого зловісного танцю – Танцю смерті. Наростаючий від *pp* хроматичний хід *tutti* всього ансамблю, ніби моторошне завивання, приводить до кульмінаційної точки *ff* (E), де *головна тема* проводиться всім ансамблем в унісон укрупненими тривалостями – чвертями в *огрубленому, гротесково-озлобленому вигляді*:

Художній *прийом жанрового, образного переосмислення*, видозміни первісного вигляду теми на відмінний, протилежний за характером, який широко використовували у своїй творчості композитори-романтики Ліст, Берліоз, Шуберт, Шуман та ін., стане одним з ключових у квінтеті.

Експозиція завершається трагедійним за своїм характером епізодом (F) – дуєтом скрипки і віолончелі на фоні похоронного поступу акордів фортепіано. Тема звучить укрупненими тривалостями – чвертями, з видозміненим ритмічним рисунком – чверть з крапкою (ніби ридання), що надає вислову ще більшого напруження й драматизму. Ось як пише про трансформацію цієї теми Т. Струмільо: «Важко сказати, песимістична це змореність, чи фаталізм. У значно укрупнених довгих нотах ця мелодія втратила первісний динамізм і енергійні акценти. Вплив Вагнера тут помітний не лише в деталях композиційної техніки, а й у загальному гостро-песимістичному настрої» (Strumillo, 1985: 45):

У *repuzzi* (Tempo I, *allegro*) стисло проходять основні теми, але процес образних трансформацій продовжується і в цьому розділі. Так, *інтонації побічної ідилічної теми набувають гротесково-викривленого вигляду*:

У *Коді* в заключному монументальному октавному соло фортепіано в *Коді* головна тема трансформована в жорстку і войовничу:

Видатним майстром витончених гармонічних і тембральних барв демонструє себе Ю. Зарембський у *другій частині Квінкету*. Форма другої частини: вступ (7 тактів), тричастинний середній розділ і узагальнююча весь матеріал частини *Кода* (17 тактів).

Виразальні засоби вступного і заключного розділів вражають своїм лаконізмом і, водночас, витонченим відбором. Рівність і незмінність динамічного плану – *pp*, тональна невизначеність, своєрідна політональність протягом семи тактів вступного розділу і 17 тактів заключного, тембральна і динамічна вишуканість – все проникнуте загадковістю і чеканням. Звуковий ефект шелесту нічного лісу, подиху вітру (засурдинені повільні трелі почергово вступаючих струнних), який вдалося створити Юліушу Зарембському в крайніх розділах II частини квінкету, нагадує аналогічний тембральний прийом з симфонічного фрагменту «Шелест лісу» Р. Вагнера з опери «Зігфрід». Загадковість створюється з перших звуків вступу фортепіано: питальні тризвучні висхідні затактові (ямбічні) секстові ходи октав (ніби м'які тихі «кроки»), що перериваються паузами, створюють

остинатний «дихаючий» і, водночас, насторожуючий фон:



Ось як описує цей фрагмент Р. Гольянек: «У пошуках вишуканих колористичних якостей композитор часто поєднує різні елементи музичного твору – артикуляцію, динаміку та гармонію [виділення – Т. О.]. Фігуративна ритмічна фрагментація в характері трелі, поєднана з динамікою фортепіано, артикуляцією *con sordino* в струнних партіях та поступовим переходом до дедалі вищого регістру, стає способом досягнення ефекту бурмотіння у випадку другої частини фортепіанного квінтету. Зіткнення цього звуку з остинатним характером фортепіанної партії посилює ефект незвичайної аури, а оригінальне звукове оформлення, що виникає в результаті флажолетів скрипки у фінальній частині цього квінтету, також є привабливим» (Golianek, 2024: 135).

Починається основний розділ в тональності *B-dur* дуєтом скрипки і фортепіано. Тема скрипки побудована на інтонаціях побічної з I частини. В партії скрипки ремарка: *sul E molto espressivo, sempre sordini*. Струна *E* – найтонша скрипкова струна теплового, насиченого звучання, але в даному випадку засурдинена. Мабуть авторів хотілося передати цими тембральними засобами якусь особливу утаємниченість, теплоту висловлювання. Тема своєю розміреною метричністю, короткою мотивною будовою наближається до колискової. Але вже в першій фразі при повторному проведенні квінтова інтонація «омінюється» появою пониженого VI ступеня (гармонічний мажор) – внутрішні переживання, сумніви головного героя:;



В основному великому тричастинному розділі знову стикаються **дві основні тези – дві основні теми**

першої частини Квінтету: побічна як світле начало і головна – як тривожне передчуття і сумніви. Середні розділ основної частини (**B, Piu mosso**) – ідилічна картина, у змалюванні якої домінуючу роль відіграють колористичні барви верхнього регістру фортепіано:



Каскади коротких арпеджіо, складених з позаакордових звуків створюють тонкі гармонічні барви. Тут доречно процитувати влучне спостереження Р. Гольянека: «Найбільший внесок у створення звукових якостей у творах Заремського робить віртуозна фортепіанна техніка та пов'язані з нею методи диференціації звуку. Ряд колористичних ефектів є результатом використання складних звукових прогресій віртуозного походження» (Golianek, 2024: 132–133). У репризі розвиток приводить до ще більш потужного кульмінаційного проведення теми в (**D**), яка виконується в унісон всім квінтетом струнних. Масштабна акомпануюча фактура фортепіано укрупнена сплесками розхідних арпеджіо, які досягають діапазону чотирьох октав:



Ці монументальні арпеджовані побудови фортепіано нагадують змахи крил якогось великого птаха. Цей епізод, сповнений світлосийністю, просторовим об'ємом, широким диханням, безмежним життєлюбством, – один з найпрекрасніших епізодів квінтету.

Таким чином, в другій частині квінтету композитором ще раз продемонстрована витончена майстерність володіння барвами струнного ансамблю.

Образ дикої скачки, який виник в I частині квінтету набуває грандіозних монументальних

масштабів у III частині твору **Scherzo Presto (c-moll)**, переростаючи в танець темних сил, *Danse macabre*. Форма частини – рондо. Композитор не надав літературної програми своєму твору, але картинна виразність музичної мови, масштабність і трагедійність, якої набувають образи у Скерцо, наводять на широке коло культурологічних асоціацій з видатними шедеврами світового мистецтва, зокрема, з монументальною фрескою «Триумф смерті» в палаццо Склафани в Палермо³, зі знаменитою гравюрою Альбрехта Дюрера «Чотири вершника апокаліпсису»⁴ та ін.

У 1849 році Ф. Ліст створив «Танець смерті» (*Totentanz*) – симфонічну поему для фортепіано з оркестром на тему секвенції в католицькій месі *Dies irae* (лат. «День гніву»). Джерелом програми стали його враження від фрески «Триумф смерті» на цвинтарі Кампо-Санто в італійській Пізі та серія малюнків Ганса Гольбейна-молодшого «Образи смерті», виконаних у 1524–1526 роках. З цим грандіозним твором свого геніального метра Ю. Зарембський міг бути знайомим і міг сприйняти цю художню ідею.

Танець смерті є характерним алегоричним сюжетом європейської середньовічної культури, що символізує тлінність людського буття. Відповідно до середньовічних уявлень і легенд, персоніфікована Смерть веде до могили танцюючих представників усіх верств суспільства. Вважається, що драма і танці були на той час нерозривно пов'язані між собою, чим пояснюється походження назви *Danse macabre*, що традиційно перекладається як «Танець смерті», а точніше – «Жахливі танці»⁵. Композитор філософськи осмислював сутність буття, мабуть передчуваючи короткотривалість свого життя...

Рефрен. Розпочинається частина *piano* гостро ритмізованими остинатним фоном струнних – тривзвучним рикошетом смичків по пустих струнах, який справляє вражаючий ефект потойбічних шумів і шерехів (згадаймо тембральні ефекти в партіях струнних в «Фантастичній симфонії» Г. Берліозу). Тривзвучна ритмоінтонація рикошету походить з розробки I частини (D), де цей лейтритм вперше з'явився в партії фортепіано, викли-

кавши яскраву асоціацію з образом скачки. Ударний ефект рикошету квартету струнних в Скерцо (удару смичків по пустих струнах) створює моторошний ефект стукоту копит.



Тема викладена в партії фортепіано (перше проведення на *p*, друге – на *f*) октавами в двох-октавному діапазоні: вражаючий на початку теми октавний стрибок (кидок) на дециму з другої в третю октаву, чудернацький ламаний рисунок мелодичної лінії в пунктирному ритмі (лейтритмі скачки), переважання в інтонації тритонів (зм. 5 і зб. 4) – нагадують злі карикатурні гримаси демонічного танцю. З пустих квінт *c-g*, *g-d* рикошету струнних утворюється дисонуюча гармонічна вертикаль, що разом з нашаруванням тональності *f-moll* теми фортепіано створює напружений політональний гармонічний блок.

Ось як описує першу тему Скерцо Т. Струмилло: «Різким, ламаним ритмом, схожим на тупіт коня, що мчить на незвичайній швидкості, струнні інструменти починають третю частину – скерцо. Їх фігура, що постійно повторюється, є фоном для головної теми фортепіано, чие «скляне» звучання в цих високих тонах сильно контрастує з тьмяним колоритом інших інструментів» (Струмилло, 1985: 48).

Епізоди зловісного Скерцо – бруральні, гротескові танці, у створенні яких композитор майстерно користується різноманітними колористичними засобами виразності: це зловісно-насторожене *staccato* і *pizzicato* струнних, свистячі флажолети у першій скрипки, «сухий», «скляний» звук акордів фортепіано в третій октаві тощо. Використання тембру сольного фортепіано як тембральної барви буде властиво композиторам XX століття, і тут Ю. Зарембський передбачив нові напрямки оркестровки в симфонічній і камерній музиці майбутнього:



³ <https://vakin.livejournal.com/1173186.html> (дата звернення 17.11.2025).

⁴ Вершники є уособленням відомих біблійних образів. Перший – лучник – це Чума. Вершник, котрий заніс над головою меч, символізує Війну. Третій їхній супутник, Голод, тримає в руках ваги. Четвертий вершник – це Смерть.

⁵ Знаменита симфонічна поема К. Сен-Санса «*Danse macabre*» буде написана у 1874 році.

Рефрен-скачка знову повертає невідворотне безжальне зло і в Коді скерцо (останні 13 тактів) на динамічному наростанні від *p* до *ff*, обрушується, як лавина, змітаючи все на своєму шляху.

Драматургія **фінальної частини квінтету (Presto)** Ю. Зарембського потребує глибокого осмислення і аналізу. Форма фіналу сонатна. Незвичним є початок, інтродукція фіналу: розпочинає частину соло фортепіано, в партії якого на *ff*, як шквальний вихор, крізь п'ять октав проноситься **головна тема Скерцо**. Таким чином, формується зв'язок між частинами, але не тільки в цьому головний смисл цитування головної теми скерцо. Тут автором закладається важлива ідея фіналу і всього твору в цілому: **ця тема, як символ невідворотного зла**, стає для Ю. Зарембського точкою відліку наступних роздумів, дій і висновків. Висновки можуть бути тільки два: скоритися долі, чи вірити і боротися. Автор обирає в фіналі як підсумок всього твору друге: вектор спрямування драматургії фіналу від «темряви до світла». Фінал Квінтету Юліуша Зарембського – це картина важкої боротьби, змагання людини зі смертю. З'явившись на початку останньої частини квінтету своєрідним її прологом, могутньою констатацією фатальної сутті буття, тема скерцо зникає, вичерпується, виконавши свою роль своєрідного «відтіняючого контрасту».

Тризвучна ритмо-інтонація **головної теми (G-dur)** тісно пов'язана з лейтритмом скачки, який проникає до тематизму попередніх частин, а супровід, в який органічно вплетена ця ритмоінтонація, запозичений з теми першого епізоду Скерцо. Гармонічну вертикаль партитури пронизує напружений низхідний хроматичний тритоновий хід, що свідчить про внутрішній психологічний конфлікт між зовнішньою формою і внутрішнім змістом.



У розробці фіналу **яскраво демонструється протистояння двох образно-інтонаційних пластів, які уособлюють собою з одного боку струнні, а з іншого – фортепіано**. Фактура фортепіано тут набуває концертних масштабів: стрімкі гостро-ритмізовані зустрічні акордово-октавні стрибки на нону з п'ятиоктавного діапазону між партіями правої і лівої руки в тісне розташування, стрімкі низхідні вихороподібні унісонні пасажі в *Ges-dur*; у фрігійському

b-moll, що охоплюють всю клавіатуру, втілюють якийсь демонічний, фантастично-гротесковий образ. У струнних у цей час – короткі благальні репліки, тобто болісне сприйняття героєм ударів долі.

Важливим смисловим центром фіналу є початок репризи: повертається основна тональність першої частини *g-moll*, а з нею головна тема фіналу (танцювальна, але з лейтритмом скачки), на яку контрапунктом накладається головна тема першої частини – основна тема квінтету. Т. Струмилло так трактує це складне тематичне нашарування: «Цю останню, найважчу боротьбу з долею композитор веде майстерно» (Strumil'lo, 1985: 51):



Розвиток призводить на **новій трагедійній кульмінації**: світла, життєдайна побічна I частини, що в кінці II частини набула рис траурної ходи, уособлюючи тяжкі передчуття героя, втрату надії, розуміння невідворотності долі, знову з'являється у фіналі:



У кінці її проведення рух зупиняється ферматою на нестійкій гармонії, створюючи перед Кодою найнапруженішу драматургічну колізію всього циклу: яким буде кінцевий висновок твору? Як жити далі?..

І все-таки в Коді (*Allegro molto*) утверджується мажор – *G-dur*, одноіменний до тональності I частини. Тут композитор робить вирішальну спробу подолання важких передчуттів і дум: весь епізод побудований на стрімкому тріольному русі остинатної гармонії *G-dur*, розгортається все більш і більш масштабно динамічно і фактурно:



Заключні 21 такт фіналу – проведення головної теми квінтету в яскравому мажорному звучанні в укрупненому вигляді в унісон всіма інструментами ансамблю:

Висновки. Польсько-український композитор Ю. Зарембський – видатний послідовник традицій Ф. Шопена і Ф. Ліста в європейській музиці другої половини XIX століття. Вершиною творчості Ю. Зарембського вважається його Квінтет для фортепіано, двох скрипок і віолончелі ор. 34. – масштабний за задумом і майстерністю високохудожній твір. Композитор втілює у Квінтеті вічну художньо-філософську ідею боротьби життя зі смертю і розв’язує цю колізію оптимістично.

Яскрава образність і послідовність у розкритті головної ідеї твору досягається композитором через систему лейттем і їх жанрову трансформацію – прийом, властивий композиторам-романтикам (Ф. Ліст, Г. Берліоз, Р. Шуман, Й. Брамс та ін.). Композитор не надав ні літературної програми твору, ні будь-яких коментарів стосовно задуму твору. Назви лейттем, виявлені в Квінтеті, належать автору статті і були продиктовані виключною опуклістю музичних образів, втілених в цих темах, послідовністю драматургічного розвитку музичного сюжету протягом всього твору.

У процесі дослідження виявлені яскраві прояви новаторства Ю. Зарембського у наступних аспектах:

– у побудові ансамблевої партитури *Квінтету*: фортепіано виступає як рівний серед рівних учасників ансамблю, який не пригнічує, не поглинає своїм звучанням струнних, партитура слухається завжди ясно і прозоро, навіть в епізодах *tutti*;

– у майстерності звукопису: у пошуках вишуканих колористичних якостей композитор часто поєднує різні елементи музичного твору – артикуляцію, динаміку та гармонію (Гольянек). Фортепіано використовується Ю. Зарембським як джерело тембральних барв, часом саме його ударних якостей, що зближує пошуки Зарембського у цій царині з концепцією трактовки фортепіано в камерному ансамблі і в оркестрі багатьох композиторів XX – XXI століття.

Центральним образом твору стає гротесковий образ невідворотного зла, який набуває масштабного і по-справжньому трагедійного розкриття у Скерцо і Фіналі. Цей образ, втілений композитором в інтонаційно-ритмічному комплексі, що асоціюється зі скачкою, приводить до широких культурологічних аналогій з образами смерті, втілених в шедеврах світового живопису (А. Дюрер «Чотири вершника Апокаліпсису», фреска «Триумф смерті» в палаці Склафани в Палермо) і музики (Ф. Ліст «Танець смерті»).

Фортепіанний квінтет Ю. Зарембського – видатний художній твір, який і сьогодні справляє глибоке враження на слухача. Він мусить зайняти своє достойне місце в концертному репертуарі виконавців на ряду з такими видатними зразками цього жанру, як Квінтети Ф. Шуберта і Й. Брамса, Б. Лятошинського і В. Барвінського, стати джерелом нових музикознавчих досліджень. Твори Ю. Зарембського і, зокрема, його Квінтет ор. 34 можуть бути рекомендовані до вивчення у курсі теоретичних дисциплін середніх і вищих музичних навчальних закладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Юліуш Зарембський: відомий і невідомий [Juliusz Zarębski: known and unknown : збірник статей] [Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі ; редактори-упорядники І. Є. Копоть, Д. А. Шміло]. Житомир : Видавничий дім "Бук-Друк". 2024. 73 с. – Містить статтю польською мовою.
2. Шамаєва К. І. До біографії Юліуша Зарембського. Українсько-польські культурні взаємини XIX–XX ст. К. 2008. Вип. 2. С. 121–130.
3. Шамаєва К. І. Поляк з Житомира. Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час : з архівних джерел. Житомир: М. Косенко. 2005. С. 14–24.
4. Golianek Ryszard Daniel. Muzyka Juliusza Zarębskiego – styl i ekspresja. Юліуш Зарембський: відомий і невідомий. Збірник статей. Житомир : ТОВ «Видавничий дім "Бук-Друк"». 2024. С. 123–149.
5. Strumiłło Tadeusz. Zarębski. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. II wydania. Krakow. 1985. 73 str.
6. Zarębski Juliusz. Kwintet. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej Warszawa. 1931.

REFERENCES

1. Yuliush Zaremskyi: vidomyi i nevidomyi: zbirnyk statey [Juliusz Zarębski: known and unknown: collection of articles] (2024). Muzei Borysa Liatoshynskoho v Zhytomyri ; redaktory-uporiadnyky I. Ye. Kopot, D. A. Shmilo. Zhytomyr: Vydavnychiy dim “Buk-Druk”. 373 pp. [in Ukrainian. Contains an article in Polish].
2. Shamaieva K. I. (2008). Do biohrafii Yuliusha Zaremskoho [To the biography of Juliusz Zaremski]. *Ukrainsko-polski kulturni vzaiemyny XIX–XX st. K.* 2008. Issue 2. 121–130. [in Ukrainian].
3. Shamaieva K. I. (2005). Poliak z Zhytomyra [Pole from Zhytomyr]. Shamaieva K. I. Myttsi. *Osvita. Chas: z arkhivnykh dzherel.* Zhytomyr: M. Kosenko. 14–24. [in Ukrainian].
4. Golianek Ryszard Daniel. (2024). *Muzyka Juliusza Zarębskiego – styl i ekspresja.* [Music by Juliusz Zaremski – style and expression]. *Yuliush Zaremskyi: vidomyi i nevidomyi: zbirnyk statey .* Zhytomyr: Publishing house “Buk-Druk”. 123–149. [in Polish].
5. Strumiłło Tadeusz. (1985). *Zarębski.* [Zarebski]. *Polskie Wydawnictwo Muzyczne.* II wydania. Krakow. 73 p. [in Polish].
6. Zarębski Juliusz. (1931). *Kwintet.* [Quintet]. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. [in Polish].

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 378.02:372.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-14>**Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ,***orcid.org/0000-0001-7776-0516**кандидат педагогічних наук,**доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки**Одеської державної академії будівництва та архітектури**(Одеса, Україна) perepelytsiaokvl@odaba.edu.ua***Лариса МІХОВА,***orcid.org/0000-0002-3476-6616**старший викладач кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки**Одеської державної академії будівництва та архітектури**(Одеса, Україна) mihovalarisa47@odaba.edu.ua***Раїса КОРІНЬОК,***orcid.org/0000-0003-0270-3335**асистент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки,**Одеської державної академії будівництва та архітектури**(Одеса, Україна) rkorinyok@odaba.edu.ua*

ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В АРХІТЕКТУРНІЙ ГРАФІЦІ В УМОВАХ АВТОМАТИЗАЦІЇ

Дослідження спрямоване на аналіз протистояння між ручною та комп'ютерною графікою в архітектурному проєктуванні, зокрема їхнього впливу на творчий процес, швидкість розробки та якість архітектурних рішень. Метою дослідження було визначення оптимального балансу між традиційними та цифровими методами для збереження естетичної та функціональної якості архітектурних проєктів. У дослідженні використано аналітичний підхід, що включає порівняльний аналіз переваг та недоліків ручної та комп'ютерної графіки. Вивчено праці видатних архітекторів та теоретиків, таких як Ле Корбюзьє, Альдо Россі, Сантьяго Калатрава, Вільям Мітчелл та Дональд Шон. Також проаналізовано вплив параметричного дизайну та цифрових технологій на сучасну архітектурну практику. Використано методи візуалізації, експериментальні підходи та аналіз архітектурних проєктів, що демонструють інтеграцію традиційних і сучасних методів. Виявлено, що комп'ютерна графіка значно підвищує ефективність архітектурного проєктування, забезпечуючи точність, швидкість та можливість створення складних форм. Встановлено, що ручна графіка зберігає свою актуальність на етапі ескізного проєктування, забезпечуючи емоційну виразність та індивідуальний стиль архітектора. З'ясовано, що стандартизація цифрових процесів може обмежувати творчу свободу, тоді як ручна графіка дозволяє зберегти художню унікальність. Оцінено вплив цифрових технологій на формоутворення та виявлено, що параметричний дизайн відкриває нові можливості для архітектурної творчості. Охарактеризовано закономірності впливу штучного інтелекту та алгоритмів на творчий процес архітектора. Виявлено, що поєднання ручної графіки з цифровими інструментами дозволяє досягти гармонії між естетикою та функціональністю. Також встановлено, що збереження індивідуальності в умовах цифрової стандартизації є ключовим викликом для сучасних архітекторів. Результати дослідження можуть бути використані архітекторами, дизайнерами та викладачами архітектурних дисциплін для оптимізації творчого процесу.

Ключові слова: *ручна графіка, комп'ютерна графіка, параметричний дизайн, штучний інтелект, естетика, функціональність, творчий процес.*

Oksana PERPELYTSIA,

orcid.org/0000-0001-7776-0516

*Associate Professor at the Department of Drawing, Painting and Architectural Graphics
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture
(Odesa, Ukraine) perepelytsiaokvl@odaba.edu.ua*

Larysa MIKHOVA,

orcid.org/0000-0002-3476-6616

*Senior Lecturer at the the Department of Drawing, Painting and Architectural Graphics
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture
(Odesa, Ukraine) mihovalarisa47@odaba.edu.ua*

Raisa KORENYOK,

orcid.org/0000-0003-0270-3335

*Lecturer at the Department of Drawing, Painting and Architectural Graphics
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture
(Odesa, Ukraine) rkorinyok@odaba.edu.ua*

FORMATION OF INDIVIDUALITY IN ARCHITECTURAL GRAPHICS UNDER CONDITIONS OF AUTOMATION

The study aims to analyze the confrontation between manual and computer graphics in architectural design, particularly their impact on the creative process, development speed, and quality of architectural solutions. The objective of the study was to determine the optimal balance between traditional and digital methods to preserve the aesthetic and functional quality of architectural projects. An analytical approach was used in the study, including a comparative analysis of the advantages and disadvantages of manual and computer graphics. The works of prominent architects and theorists, such as Le Corbusier, Aldo Rossi, Santiago Calatrava, William Mitchell, and Donald Shawn, were examined. The impact of parametric design and digital technologies on modern architectural practice was also analyzed. Visualization methods, experimental approaches, and analysis of architectural projects demonstrating the integration of traditional and modern methods were applied. It was found that computer graphics significantly increase the efficiency of architectural design, providing accuracy, speed, and the ability to create complex forms. Hand-drawn graphics retain their relevance at the sketch design stage, offering emotional expressiveness and the individual style of the architect. It was also found that the standardization of digital processes can limit creative freedom, while hand-drawn graphics preserve artistic uniqueness. The impact of digital technologies on form creation was assessed, revealing that parametric design opens up new opportunities for architectural creativity. The patterns of influence from artificial intelligence and algorithms on the architect's creative process were characterized. A combination of hand-drawn graphics with digital tools was found to achieve harmony between aesthetics and functionality. It was also determined that maintaining individuality amidst the conditions of digital standardization represents a key challenge for modern architects. The study's findings can be utilized by architects, designers, and educators in architectural disciplines to enhance the creative process.

Key words: *hand-drawn graphics, computer graphics, parametric design, artificial intelligence, aesthetics, functionality, creative process.*

Постановка проблеми. Проблема збереження індивідуальності в архітектурній графіці в епоху цифрових технологій стає все більш актуальною. Протистояння між ручною працею та автоматизацією в архітектурі є не лише технічним питанням, а й соціокультурним феноменом. Поєднання традиційних методів із цифровими технологіями впливає на якість, швидкість виконання проєктів та творчий процес. Дослідження цього питання дозволило зрозуміти, як знайти баланс між двома підходами, зберігаючи культурну спадщину і водночас інтегруючи інновації. У сучасному світі масового виробництва архітектура ризикує втратити свою унікальність, перетворюючись на шаблонний продукт.

Аналіз досліджень. У ХХ столітті процес переосмислення графічної мови зазнав значного впливу завдяки творчості видатних майстрів архітектурної фантазії та графіки. Серед них варто відзначити таких митців, як Ле Корбюзьє, Френк Ллойд Райт та Заха Хадід. Їхні роботи стали основою для нових підходів у архітектурному проєктуванні та графічному дизайні.

Ле Корбюзьє, відомий своєю концепцією «машини для життя», вплинув на розвиток функціоналізму в архітектурі (Le Corbusier, 2014). Його роботи, такі як Вілла Савой у Франції, демонструють новаторський підхід до використання простору і матеріалів.

Френк Ллойд Райт, творець органічної архітектури, відзначився своїм унікальним стилем, що

об'єднує природу з будівельними конструкціями (Frank Lloyd, 1974). Його знаменитий «Дім над водоспадом» є прикладом гармонійного поєднання архітектури та природного середовища.

Заха Хадід, яка стала першою жінкою, що отримала Прітцкерівську премію, відзначилася своїм авангардним стилем та експериментами з формами і простором. Її роботи, такі як Центр водних видів спорту в Лондоні, демонструють новаторський підхід до архітектурного дизайну (Zaha Hadid., 2023). Ці митці працювали на межі архітектури, графічного дизайну та мистецтва, створюючи новаторські рішення для візуалізації ідей сучасності. Їхні підходи сприяли формуванню концептуального та художнього образу сучасної архітектури. Внесок цих майстрів у розвиток графічної мови є неоціненним, адже їхні ідеї та підходи стали фундаментом для багатьох сучасних напрямів у мистецтві та дизайні.

Метою даного дослідження є порівняння особливостей використання ручної та комп'ютерної графіки в архітектурному проектуванні. Аналіз включає розгляд переваг та недоліків кожного підходу, а також їхній вплив на творчий процес архітектора.

Результати та обговорення. Творчість видатних майстрів архітектурної фантазії та графіки ХХ століття, таких як С. Ноаковський, Я. Черніхов (Chernikhov Ya.), Ель Лисицький, В. Фаворський, П. Павлінов, В. Лебедев, А. Родченко, Н. Тирса, Г. Нарбут, А. Страхов, В. Єрмилов, А. Середа та І. Хотінок, значно вплинула на процес переосмислення графічної мови цього періоду. Їхня діяльність стала експериментальною платформою для пошуку нових форм вираження ідей та концепцій, що значно вплинуло на процес переосмислення графічної мови цього періоду.

У сучасному архітектурному середовищі конфлікт між ручною працею та автоматизацією став особливо відчутним. Це питання набуває важливості в контексті швидкого розвитку технологій, які змінюють традиційні підходи до проектування та будівництва. Вплив цифрових технологій на архітектуру не лише прискорює процеси, але й відкриває нові можливості для творчості та експериментів.

У процесі дослідження було зосереджено увагу на оцінці ролі комп'ютерного моделювання в архітектурному проектуванні, а також на вивченні естетичних характеристик традиційної ручної та цифрової графіки. Ручна архітектурна графіка залишається важливою складовою процесу проектування, зберігаючи свою естетичну та практичну цінність, попри розвиток цифрових технологій.

Комп'ютерне моделювання, безсумнівно, значно спрощує процес розробки проєктів, забезпечуючи точність, швидкість і можливість деталізованого аналізу. Проте традиційна графіка має унікальну художню виразність, яка часто втрачається у цифрових інструментах. Серед авторів, які досліджували питання взаємодії ручної та комп'ютерної графіки, можна виділити книги J. Richards (2013) та F.D.K. Ching (2015). В контексті увагу приділено на праці архітекторів та художників, які займалися збереженням і розвитком традиційних методів графіки. З появою штучного інтелекту почав активно розвиватися новий вид графіки – комп'ютерна графіка, яка стала невід'ємною частиною архітектурного проектування, забезпечуючи архітекторам та дизайнерам можливість візуалізувати ідеї з високою точністю та реалістичністю. Протягом 2015–2025 років комп'ютерна графіка стала широко застосовуватися як серед студентів архітектурних спеціальностей, так і в професійних проєктних майстернях.

Однак, незважаючи на її популярність, серед науковців і практиків досі немає єдиної думки щодо ролі комп'ютерної графіки в процесі проектування. Наприклад, архітектурний теоретик D. Schon (1983) наголошував на важливості рефлексивної практики, яка поєднує традиційні методи з новими технологіями. У свою чергу, W. J. Mitchell (1992) підкреслював значення цифрових інструментів у трансформації архітектурної практики. Використання комп'ютерних технологій значно підвищує ефективність проєктної діяльності, що й пояснює її популярність. Комп'ютерна графіка відзначається більшою продуктивністю, швидкістю та економічністю порівняно з ручною, що робить її зручнішим інструментом. Попри розвиток цифрових технологій, ручна графіка зберегла свою актуальність як інструмент художньої виразності. Її значення не зменшувалося, оскільки естетичні цінності, які вона репрезентувала, залишалися позачасовими та універсальними. Хоча комп'ютерні системи не володіють здатністю до усвідомленого сприйняття естетики в людському розумінні, вони демонстрували високу ефективність у виконанні складних творчих операцій.

Станом на 2025 рік всі архітектурні фірми та проєктні бюро перейшли на застосування комп'ютерної графіки, оскільки вона є незамінною в процесі робочого проектування. Комп'ютерні технології дозволили створювати точні, деталізовані креслення, які значно спрощують процес будівництва. Проте важливо розрізняти робочі креслення та ескізні проєкти. Робоче креслення має утилітарну мету – передати технічну інфор-

мацію. Ескізний проєкт, у свою чергу, виходить за рамки суто технічного завдання, адже він не лише передає інформацію, а й є витвором мистецтва. Згідно дослідження О. V. Perepelytsia (2020) ескізний проєкт втілює ідею, поєднуючи функціональність і естетику, та є відображенням творчого задуму архітектора. Ця думка також знаходить відображення у працях таких теоретиків і практиків архітектури, як W. J. Mitchell (1992), який у книзі досліджував вплив цифрових технологій на мистецтво та дизайн, а також С. Alexander *et al.* (1977), який наголошував на гармонії між функціональністю та естетикою у проєктуванні.

Архітектурний малюнок – це ключовий інструмент комунікації між архітектором і замовником, що дозволяє створити взаєморозуміння та закласти основу для подальшої співпраці. Архітектор виступає не лише як професіонал, але й як художник та психолог, здатний зрозуміти потреби замовника (Perepelytsia & Samoylova, 2024). У процесі спілкування обидві сторони прагнуть досягти єдиної візії, а ескізні замальовки, створені під час діалогу, допомагають сформувати впевненість у правильності прийнятих рішень. Замовник відчуває, що проєкт створюється з урахуванням його потреб і побажань, а не є стандартним рішенням. Водночас архітектор отримує ясність щодо завдання, незалежно від масштабу проєкту – чи то приватна резиденція, чи спортивний комплекс. Візуалізація, яка є наступним етапом після ескізів, може стати важливим інструментом для уточнення деталей проєкту та забезпечення плавного переходу до його реалізації.

Архітектори стикаються з вибором форми подачі ескізного проєкту залежно від конкретної ситуації, подачі технології та завдань. Наприклад, при проєктуванні Хрещатику 1944 року була використана ручна графіка з акварельним відмиванням, що дозволило передати атмосферу легкості та свободи (Рис. 1).

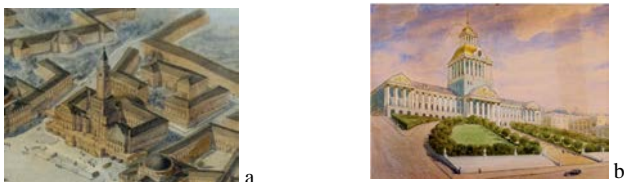


Рис. 1. Приклад ручної графіки. Київ

Примітки: а – Хрещатик. Фрагмент. Гельфрейх. б – Міська рада, проєкт 1944. Іван Собалєв.

Джерело: Antikvar (2019).

У випадку проєкту Хрещатику на Рисунку 2 була виконана комп'ютерна графіка, яка забезпечує точність і структурованість.



Рис. 2. Приклад комп'ютерної графіки. Візуалізація пішохідного Хрещатику від Міських проєктів. Ілля Варламов

Джерело: Mistosite (2016).

Якщо в процесі проєктування є поділ праці, де архітектор займається створенням концепції, а візуалізацію виконує окремий спеціаліст, то архітектурна графіка стає суто технічним аспектом. При цьому сучасна комп'ютерна графіка суттєво відрізняється від традиційної ручної. Вона сприяє абстрагуванню мислення, роблячи його більш логічним і системним. Серед відомих авторів, які досліджували вплив графіки на мислення, згадано L. Corbusier (1986), який активно використовував ескізи для концептуалізації ідей, та сучасних теоретиків, як-от P. Shumakher (2020) спробу охарактеризувати новітні явища в архітектурі крізь призму трансформації методів формоутворення, зумовленої впровадженням сучасних комп'ютерних технологій, а також обґрунтувати взаємозв'язок між цифровими інструментами та архітектурною виразністю.

З 2015 по 2025 роки постала епоха значних змін у формоутворенні в проєктній діяльності, що значною мірою пов'язано з розвитком цифрових технологій. Початок цьому процесу було покладено в 1973 році із появою першого персонального комп'ютера. Архітектори швидко оцінили переваги комп'ютеризації: комп'ютерна миша замінила традиційний олівець, а робота з кольором перейшла від акварельного відмивання до використання кольорних палітр у системах SMYK і RGB. 1980-х роках з'явилися перші спеціалізовані програми для архітекторів, такі як AutoCAD, ArchiCAD, Kompas, що надали можливість автоматизувати креслення. Згодом, із розвитком програм для 3D-візуалізації (3dStudioMax, Maya, 4dCinema), архітектори отримали інструменти для створення складних поверхонь і форм. Ці технології відкрили нові горизонти для архітектурної творчості

Серед авторів, які досліджували вплив цифрових технологій на архітектуру, було відзначено P. Schumacher (2010), який розвивав ідеї параметричного дизайну, та N. Leach (2009), який аналізував цифрову революцію в архітектурі. Цифрові інструменти відкрили нові можливості для архітектури та дизайну, дозволяючи реалізовувати

ідеї, які раніше здавалися неможливими. Перші приклади такого синтезу продемонстровано у роботах відомого архітектора Foster & Partners (n.d.). Зокрема, в його будівлі HSBC у Гонконзі використано інноваційний відбивач із дзеркал, який спрямовує сонячне світло в атріум. Цей проєкт за словами С. Jencks (2005) вимагав складних конструктивних розрахунків із застосуванням цифрового моделювання. Варто зазначити, що М. Фостер у сучасній архітектурній практиці інколи застосовує ручну графіку для представлення проєктів, що підтверджує її сталу цінність як інструменту художньої виразності та концептуального мислення. Інший приклад – знаменита будівля Swiss-Re в Лондоні, відома як «Огірок». Її аеродинамічна форма не тільки естетично приваблива, але й енергоефективна, що стало можливим завдяки використанню сучасних технологій.

Такі проєкти продемонстрували, як цифрові інструменти сприяють розвитку архітектури, дозволяючи втілювати новаторські ідеї. Станом на 2025 рік комп'ютерна графіка стала невід'ємною складовою архітектури високих технологій. Хороша ручна архітектурна графіка вирізняється умовною точністю, що не намагається відтворити фотографічність.

Цей підхід до графіки поділяють багато відомих архітекторів і художників. Наприклад, Л. Corbusier (1986) використовував ескізи як спосіб передачі ідей, які неможливо було висловити словами, А. Rossi (1982) вважав, що ручна графіка дозволяє краще зрозуміти суть архітектурного задуму, іспанський архітектор S. Calatrava часто звертався до ручних ескізів, щоб передати динаміку і рух своїх конструкцій. Ручна графіка залишилася важливим інструментом творчого процесу, що дозволило зберегти зв'язок між людиною та природою. Отже, ручна графіка завдяки своїй масштабності та безпосередньому зв'язку з людською творчістю є більш емоційно виразною, ніж комп'ютерна. Вона дозволяє людині безпосередньо взаємодіяти з матеріалом, відчувати його текстуру, лінії, штрихи, що надає роботи особливого емоційного забарвлення. Ручна графіка несе в собі відбиток душі автора, його настроїв та унікальність. Наприклад, роботи таких митців, як Альбрехт Дюрер чи Леонардо да Вінчі, демонструють, як ручна графіка може передавати найтонші нюанси людської думки й почуттів.

Проблема збереження індивідуальності в архітектурній графіці в епоху цифрових технологій є надзвичайно актуальною. Поширення комп'ютерних програм для проєктування, використання штучного інтелекту та алгоритмів створило нові можливості, але водночас поста-

вило під загрозу унікальність авторського стилю (Perepelytsia O. V., 2022). Архітектори все частіше стикаються з викликом: як зберегти свою творчу ідентичність у межах цифрового середовища, яке уніфікує процеси та результати. Архітектор і теоретик P. Schumacher (2010) обговорював питання, як цифрові інструменти змінюють підхід до проєктування та впливають на архітектурний стиль. У своїх працях архітектор наголошував на важливості збереження творчого потенціалу, навіть коли проєкти виконуються за допомогою алгоритмічних методів. Інший приклад – роботи Z. Hadid (2017), де використання цифрових технологій було нерозривно пов'язане з її унікальним авторським стилем. Її підхід демонстрував, як можна інтегрувати інноваційні інструменти, не втрачаючи індивідуальності. Крім того, сучасні дослідники, такі як М. Сагро (2017), аналізують вплив цифрових технологій на архітектурну практику. У книзі він розглядав, як нові технології змінюють процеси проєктування, але також акцентував на ризиках втрати авторської самобутності. Отже, у світі, де цифрові інструменти стають домінуючими в архітектурній графіці, важливо знаходити баланс між технологічними можливостями та творчою свободою. Збереження індивідуальності стає не лише професійним завданням, а й етичним викликом для кожного архітектора.

Дослідження в галузі архітектури, що включають використання штучного інтелекту, відкривають нові можливості для творчості у архітектурній графіці та проєктуванні зберігаючи важливість людського фактору. Було розглянуто основні аспекти, які привертають увагу науковців та практиків.

По-перше, штучний інтелект (ШІ) стає важливим інструментом у процесі створення архітектурних проєктів. Алгоритми машинного навчання здатні генерувати нові ідеї, стилі та навіть допомагати в оптимізації проєктів. Цей взаємозв'язок продемонструвало потенціал ШІ у творчих процесах, де він може допомагати людям у розробці складних проєктів з високою точністю та ефективністю.

Гейтіс, Л., Екер, А. та Бетдж, М. (2015) стверджували що у образотворчому мистецтві, особливо в живописі, люди опанували майстерність створювати унікальні візуальні враження шляхом створення складної взаємодії між змістом та стилем зображення. Досі алгоритмічна основа цього процесу невідома, і не існує штучної системи з подібними можливостями. Однак в інших ключових галузях візуального сприйняття, таких як розпізнавання об'єктів та облич, нещодавно клас біологічно натхненних моделей зору, які називаються глибокими нейронними мережами, продемон-

стрував близьку до людської продуктивність. Тут ми представляємо штучну систему, засновану на глибокій нейронній мережі, яка створює художні зображення високої перцептивної якості. Система використовує нейронні представлення для розділення та рекомбінації змісту та стилю довільних зображень, забезпечуючи нейронний алгоритм для створення художніх образів. Більше того, враховуючи вражаючу подібність між оптимізованими за продуктивністю штучними нейронними мережами та біологічним зором, наша робота пропонує шлях до алгоритмічного розуміння того, як люди створюють та сприймають художні образи.

Однак виникають етичні питання: чи зможе штучний інтелект замінити людську творчість, і як зберегти авторський почерк архітектора в умовах автоматизації?

По-друге, збереження індивідуальності в цифрових середовищах є важливим аспектом. Стандартні програмні продукти часто уніфікують підхід до створення проєктів, що може ставити під загрозу унікальність стилю архітектора. Дослідники працюють над техніками персоналізації цифрових проєктів, які дозволяють зберігати індивідуальний почерк автора навіть у стандартизованих середовищах.

По-третє, роль ручної графіки в епоху цифровізації залишається важливою частиною архітектурного процесу. Вона надає проєктам емоційності та виразності, які важко досягти виключно за допомогою комп'ютерних інструментів. Поєднання традиційних і цифрових технік стає ключем до створення гармонійних і оригінальних проєктів.

Нарешті, психологічні аспекти сприйняття також відіграють важливу роль. Дослідження показують, що проєкти, створені вручну, часто викликають у глядачів глибші емоційні реакції, ніж ті, що створені за допомогою комп'ютера. Це пов'язано з емоційним теплом і унікальністю ручної роботи. Однак цифрова графіка має свої переваги – вона більш детальна та точна. Важливо знайти баланс між цими двома підходами, щоб забезпечити позитивне сприйняття проєкту (Robert Marzullo., 2024).

Таким чином, сучасне архітектурне середовище активно інтегрує традиційні методи проєктування з цифровими технологіями, що ставить питання про баланс між ручною працею та автоматизацією. Ручна архітектурна графіка, попри розвиток комп'ютерних технологій, зберігає свою естетичну та практичну цінність завдяки унікальній художній виразності. Комп'ютерне моделювання спрощує процес розробки проєктів, підвищуючи точність і швидкість, але роль комп'ютерної графіки в проєктуванні залишається дискусійною. Традиційні

методи в поєднанні з новими технологіями можуть створювати гармонійні та оригінальні проєкти. Штучний інтелект відкриває нові можливості, але може загрожувати унікальності авторського стилю. Збереження людського фактора та індивідуальності в умовах автоматизації є не лише професійним завданням, а й етичним викликом для архітекторів.

Особливої ваги набувала міждисциплінарна співпраця між архітекторами, дизайнерами, програмістами, психологами та іншими фахівцями. Така взаємодія сприяла створенню комплексних рішень, орієнтованих на потреби користувачів та сучасні соціокультурні запити. Отже, перспективи розвитку архітектурної творчості у минулому визначалися здатністю інтегрувати традиційні засоби з інноваційними технологіями.

Висновки. Дослідження у сфері архітектурної графіки в епоху цифрових технологій виявило важливі аспекти, які характеризують взаємодію традиційних методів і сучасних технологій. Основні переваги ручної графіки полягають у її унікальній художній виразності, здатності відображати індивідуальність автора та емоційності. Водночас цифрова графіка забезпечує точність, швидкість, можливість деталізованого аналізу, а також економічність та продуктивність.

Відмінності між цими підходами полягають у збереженні зв'язку з людською творчістю та відчутті текстури у випадку ручної графіки, тоді як цифрова графіка використовує алгоритми та штучний інтелект, сприяючи абстрагуванню мислення та інтеграції з сучасними технологіями. У сучасному світі масового виробництва архітектура ризикує втратити свою унікальність, перетворюючись на шаблонний продукт. Тому дослідження питання збереження індивідуальності в архітектурній графіці є важливим для розуміння того, як зберегти культурну спадщину, інтегруючи інновації. Комп'ютерна графіка стала невід'ємною частиною архітектурного проєктування, забезпечуючи архітекторам можливість візуалізувати ідеї з високою точністю та реалістичністю. Однак важливо знайти баланс між традиційними методами і цифровими технологіями, щоб зберегти індивідуальність архітектурних рішень. Штучний інтелект відкриває нові можливості в архітектурній творчості, але ставить під загрозу унікальність авторського стилю. Збереження людського фактора та індивідуальності в умовах автоматизації є не лише професійним завданням, а й етичним викликом для архітекторів.

Отже, перспективи розвитку архітектурної творчості визначаються здатністю інтегрувати традиційні засоби з інноваційними технологіями, зберігаючи при цьому баланс між індивідуальністю, технологічністю та творчістю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будівля банку HSBC (Гонконг). *Wikipedia*: веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B4%D1%96%D0%B2%D0%BB%D1%8F_%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D1%83_HSBC_\(%D0%93%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B3\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B4%D1%96%D0%B2%D0%BB%D1%8F_%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D1%83_HSBC_(%D0%93%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B3)) (дата звернення: 14.11.2025).
2. Комп'ютерне моделювання систем та процесів. Методи обчислень. Частина 1: навч. посіб. / Р. Н. Кветний та ін. Вінниця: ВНТУ, 2013. 191 с.
3. Перепелиця О.В. Цифрова грамотність, як виклик для підвищення кваліфікації та перепідготовки фахівців. *Науково-технічна конференція професорсько-викладацького складу академії*: тези доп. 78-ї наук.-тех. конф., 19-20 травня 2022 р. Одеса: ОДАБА, 2022. С. 121.
4. Перепелиця О.В., Кучеренко К.П., Крутоголов А.Д. Архітектурна графіка як компонент архітектурного проектування. *Науково-технічна конференція професорсько-викладацького складу академії*: тези доп. 76-ї наук.-тех. конф., 21-22 травня 2020 р. Одеса: ОДАБА, 2020. С. 137-141.
5. Проектування Хрещатика як досвід і орієнтир для розвитку. *Антиквар* : веб-сайт. URL: <https://antikvar.ua/proektuvannya-hreshhatika-yak-dosvid-i-oriyentir-dlya-rozvitku/> (дата звернення: 14.11.2025).
6. Сент-Мері Екс 30. *Wikipedia*: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%9C%D0%B5%D1%80%D1%96_%D0%95%D0%BA%D1%81_30 (дата звернення: 14.11.2025).
7. A pattern language: Towns, buildings, construction / Alexander C. et al. Oxford, 1977. 1216 p.
8. Betsky A. The complete Zaha Hadid. London: Thames and Hudson Ltd, 2017. 320 p.
9. Carpo M. The second digital turn: Design beyond intelligence. Cambridge: The MIT Press, 2017. 240 p.
10. Ching F.D.K. Architectural graphics. 6th ed. Hoboken: Wiley, 2015. 272 p.
11. Corbusier L. Toward a New Architecture. New York: Dover Publications, 1986. 318 p.
12. Digital Art and Traditional Art – Pros and Cons. *Medium*: веб-сайт. URL: <https://medium.com/@ramstudioscomics/digital-art-and-traditional-art-pros-and-cons-96c76ccf2559> (дата звернення: 14.11.2025).
13. Gatis L., Ecker A., Betje M. A neural algorithm for artistic style. *Nature Communications*. 2015. URL: <https://hdl.handle.net/11858/00-001M-0000-002A-4422-D> (дата звернення 14.11.2025).
14. Iakov Chernikhov. *Monoskop*: веб-сайт. URL: https://monoskop.org/Iakov_Chernikhov (дата звернення: 14.11.2025).
15. Jencks C. The Iconic Building. New York: Rizzoli, 2005. 224 p.
16. Jodidio P. Zaha Hadid. Complete Works 1979 – Today. Cologne: Taschen, 2023. 492 p.
17. #KhreshchatyKNash. Should the traffic be blocked on the main street of the country. *Mistosite*: веб-сайт. URL: <https://mistosite.org.ua/en/articles/khreshchatyknash-chy-potribno-perekryvaty-ruk-na-holovni-vulytsi-krainy> (дата звернення: 14.11.2025).
18. Leach N. Digital Cities. *Architectural Design*. 2009. Vol. 79, № 4. DOI: 10.1002/ad.911.
19. Mitchell W.J. The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. Cambridge : The MIT Press, 1992. 283 p.
20. Perepelytsia O.V., Samoylova O.M. Evolution of architectural graphics in the historical context. *Scientific Problems of Architecture and Urban Planning*. 2024. № 2. P. 221-228. DOI: 10.31650/2786-7749-2024-2-221-228.
21. Projects. *Foster+Partners*: веб-сайт. URL: <https://www.fosterandpartners.com/projects> (дата звернення: 14.11.2025).
22. Richards J. Freehand Drawing and Discovery: Urban Sketching and Concept Drawing for Designers. Hoboken: Wiley, 2013. 288 p.
23. Rossi A. The Architecture of the City. Cambridge: The MIT Press, 1984. 202 p.
24. Schon D. The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. London: Routledge, 2017. 384 p.
25. Schumacher P. The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture. London: Wiley, 2011. 480 p.
26. Wright F.L. The Natural House. New York: Horizon Press, 1970. 224 p.

REFERENCES

1. Budivlia banku HSBC (Honkonh). [HSBC Building (Hong Kong)]. *Wikipedia*: webpage. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B4%D1%96%D0%B2%D0%BB%D1%8F_%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D1%83_HSBC_\(%D0%93%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B3\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B4%D1%96%D0%B2%D0%BB%D1%8F_%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D1%83_HSBC_(%D0%93%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B3)) (last accessed: 14.11.2025). [in Ukrainian].
2. Kvietnyi R.N., et al (2013) Kompiuterne modeliuвання system ta protsesiv. Metody obchyslen. [Computer modeling of systems and processes. Computational methods] Vinnytsia: VNTU. 191 p. [in Ukrainian].
3. Perepelytsia O.V. (2022) Tsyfrova hramotnist, yak vyklyk dlia pidvyshchennia kvalifikatsii ta perezidhotovky fakhivtsiv. [Digital literacy as a challenge for advanced training and retraining of specialists] *Naukovo-tekhnichna konferentsiia profesorsko-vykladatskoho skladu akademii*: tezy dop. 78-ii nauk.-tekh. konf. Odessa : ODABA, P. 121. [in Ukrainian].
4. Perepelytsia O.V., Kucherenko K.P., Krutoholov A.D. (2020) Arkhitekturna hrafika yak komponent arkhitekturnoho proektuvannya. [Architectural graphics as a component of architectural design] *Naukovo-tekhnichna konferentsiia profesorsko-vykladatskoho skladu akademii*: tezy dop. 76-ii nauk.-tekh. konf. Odessa: ODABA . P. 137-141. [in Ukrainian].
5. Proektuvannya Khreshchatyka yak dosvid i oriyentyr dlia rozvytku. [Designing Khreshchaty as an experience and a guideline for development]. *Antikvar*: webpage. URL: <https://antikvar.ua/proektuvannya-hreshhatika-yak-dosvid-i-oriyentir-dlya-rozvitku/> (last accessed: 14.11.2025). [in Ukrainian].
6. 30 St Mary Axe. *Wikipedia* : webpage. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%9C%D0%B5%D1%80%D1%96_%D0%95%D0%BA%D1%81_30 (last accessed: 14.11.2025). [in Ukrainian].

7. A pattern language: Towns, buildings, construction / Alexander C. et al. Oxford, 1977. 1216 p.
8. Betsky A. (2017) The complete Zaha Hadid. London: Thames and Hudson Ltd. 320 p.
9. Carpo M. (2017) The second digital turn: Design beyond intelligence. Cambridge: The MIT Press. 240 p.
10. Ching F.D.K. 2015. Architectural graphics. Hoboken: Wiley, 272 p.
11. Corbusier L. (1986) Toward a New Architecture. New York: Dover Publications. 318 p.
12. Digital Art and Traditional Art – Pros and Cons. *Medium*: webpage. URL: <https://medium.com/@ramstudioscomics/digital-art-and-traditional-art-pros-and-cons-96c76ccf2559> (last accessed: 14.11.2025).
13. Gatis L., Ecker A., Betje M. (2015) A neural algorithm for artistic style. *Nature Communications*. URL: <https://hdl.handle.net/11858/00-001M-0000-002A-4422-D> (last accessed: 14.11.2025).
14. Iakov Chernikhov. *Monoskop*: webpage. URL: https://monoskop.org/Iakov_Chernikhov (last accessed: 14.11.2025).
15. Jencks C. The Iconic Building. New York: Rizzoli, 2005. 224 p.
16. Jodidio P. Zaha Hadid. (2023) Complete Works 1979 – Today. Cologne: Taschen. 492 p.
17. #KhreshchatykNash. Should the traffic be blocked on the main street of the country. *Mistosite*: webpage. URL: <https://mistosite.org.ua/en/articles/khreshchatyknash-chy-potribno-perekryvaty-rukhn-na-holovnii-vulytsi-krainy> (last accessed: 14.11.2025).
18. Leach N. (2009) Digital Cities. *Architectural Design*. Vol. 79, № 4. DOI: 10.1002/ad.911.
19. Mitchell W.J. (1992) The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. Cambridge: The MIT Press. 283 p.
20. Perepelytsia O.V., Samoylova O.M. (2024) Evolution of architectural graphics in the historical context. *Scientific Problems of Architecture and Urban Planning*. № 2. P. 221-228. DOI: 10.31650/2786-7749-2024-2-221-228.
21. Projects. *Foster+Partners*: webpage. URL: <https://www.fosterandpartners.com/projects> (last accessed: 14.11.2025).
22. Richards J. (2013) Freehand Drawing and Discovery: Urban Sketching and Concept Drawing for Designers. Hoboken: Wiley. 288 p.
23. Rossi A. (1984) The Architecture of the City. Cambridge: The MIT Press, 202 p.
24. Schon D. (2017) The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. London: Routledge. 384 p.
25. Schumacher P. (2011) The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture. London: Wiley. 480 p.
26. Wright F.L. (1970) The Natural House. New York: Horizon Press. 224 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 745/749

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-15>**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) inna_petrova@kdidpamid.edu.ua***Валерія ПЕРЕРВА,***orcid.org/0009-0008-5247-3519**студентка II курсу магістратури факультету дизайну**Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна) 20gd1_pererva_v@kdidpamid.edu.ua***Олександр ГОЛІЗДРА,***orcid.org/0009-0002-8226-4335**аспірант кафедри графічного дизайну**Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна) HOLIZDRA_O@kdidpamid.edu.ua*

ТРАДИЦІЙНІ ОРНАМЕНТИ УКРАЇНИ ТА СВІТУ В СУЧАСНІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ АЙДЕНТИЦІ БРЕНДІВ

Статтю присвячено аналізу вітчизняного та закордонного досвіду використання традиційних орнаментів для проєктування візуальної айдентики брендів. Проаналізовано різні підходи до трактування понять «айдентика» та «фірмовий стиль», що дозволило визначити їхні спільні й відмінні риси, а також функціональне призначення. Окреслено основні складові айдентики, серед яких логотип, кольорова палітра, шрифти, гасло, фірмовий блок і гайдлайн. З'ясовано їхню роль у формуванні цілісного образу бренду. Встановлено, що ефективність корпоративної айдентики досягається завдяки гармонійному поєднанню всіх елементів, які у взаємодії забезпечують впізнаваність, диференціацію та позитивне позиціонування компанії в умовах ринку. Проаналізовано практику використання моделей трансформації орнаменту в сучасній графічній мові. У статті досліджується проблема відтворення традиційного орнаменту у візуально-образній мові графічного дизайну. У науковій розвідці вивчені практики таких дизайнерів, як Юрко Гуцуляк, Хулео Окабаяші, Ромен Мкртчян, Аманда Рейс, Валід Ельшишині та ін. Визначено, що основними стратегіями адаптації орнаментальних мотивів є стилізація, модульність, геометризація, оновлення колористики та інтеграція у цифрове середовище. При цьому важливою умовою їх активного використання є збереження культурного коду, що забезпечує автентичність та глибину візуального повідомлення. У ході аналізу вітчизняних і зарубіжних прикладів, простежено як традиційні орнаменти успішно інтегруються в айдентику, пакування та цифровий дизайн. Розглянуті скандинавські приклади, зокрема бренд TÄPPED, айдентики «Nordic Essence Eco» та «Bergqvist Bjoerkelund», а також шрифтові логотипи «NORD» і «RUNA Marketing 360», виявляють можливості трансформації орнаментальних і руничних принципів як у комбінованих знаках, так і в типографічних системах, де орнамент стає структурною основою формотворення. Підсумовано, що трансформація традиційного орнаменту в графічному дизайні XXI століття є багаторівневим процесом, що охоплює візуальну, концептуальну й технологічну площини. Традиційні мотиви, адаптовані до сучасного контексту, не лише зберігають свою культурну цінність, а й відкривають нові можливості для формування ідентичності, комунікації та креативного вираження в дизайні.

Ключові слова: орнамент, візуальна мова, айдентика, рекламна графіка, графічний дизайн.

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) inna_petrova@kdidpamid.edu.ua*

Valeriia PERERVA,

orcid.org/0009-0008-5247-3519

2nd year master's student at the Faculty of Design

*Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) 20gd1_pererva_v@kdidpamid.edu.ua*

Oleksandr HOLIZDRA,

orcid.org/0009-0002-8226-4335

postgraduate student of the Department of Graphic Design

*Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) HOLIZDRA_O@kdidpamid.edu.ua*

TRADITIONAL ORNAMENTS OF UKRAINE AND THE WORLD IN MODERN VISUAL IDENTITY OF BRANDS

The article is devoted to the analysis of domestic and foreign experience in using traditional ornaments for designing the visual identity of brands. Different approaches to interpreting the concepts of «identity» and «corporate style» are analyzed, which made it possible to determine their common and distinctive features, as well as functional purpose. The main components of identity are outlined, namely the logo, color palette, fonts, slogan, corporate block and guideline, and their role in forming a holistic brand image is clarified. It is established that the effectiveness of corporate identity is achieved through a harmonious combination of all elements that, in interaction, ensure recognition, differentiation and positive positioning of the company in the conditions of the modern market. The practice of using ornament transformation models in modern graphic language is analyzed. The article investigates the problem of reproducing traditional ornament in the visual and figurative language of graphic design. The research studies the practices of such designers as Yurko Gutsulyak, Juleo Okabayashi, Romain Mkrichyan, Amanda Reis, Valid Elshishini, etc. It was determined that the main strategies for adapting ornamental motifs are stylization, modularity, geometrization, color updating and integration into the digital environment. At the same time, an important condition for their active use is the preservation of the cultural code, which ensures the authenticity and depth of the visual message. In the course of the analysis of domestic and foreign examples, it was traced how traditional ornaments are successfully integrated into identity, packaging and digital design. The Scandinavian examples considered, in particular the TÄPPED brand, the identities “Nordic Essence Eco” and “Bergqvist Bjoerkelund”, as well as the font logos “NORD” and “RUNA Marketing 360”, reveal the possibilities of transforming ornamental and runic principles both in combined signs and in typographic systems, where the ornament becomes the structural basis of form formation. It is concluded that the transformation of traditional ornament in graphic design of the 21st century is a multi-level process that encompasses the visual, conceptual and technological planes. Traditional motives, being adapted to the modern context, not only retain their cultural value, but also open up new opportunities for the formation of identity, communication and creative expression in design.

Key words: ornament, visual language, identity, advertising graphics, graphic design.

Постановка проблеми. Айдентика сучасної компанії є невід’ємною складовою її комунікаційної та маркетингової стратегій, забезпечуючи впізнаваність бренду та формування його унікального образу на ринку. Поняття айдентики охоплює не лише візуальні, а й вербальні, стратегічні та комунікаційні компоненти. Вона слугує засобом диференціації компанії серед конкурентів, допомагає створювати емоційний зв’язок зі споживачем та формувати позитивний імідж, який відображає цінності, історію та характер організації. Історичний розвиток айдентики демонструє поступову еволюцію від знаків власності до комп-

лексних систем корпоративної ідентифікації, що дозволяють компаніям підтримувати стабільність та впізнаваність бренду в умовах глобального ринку. У сучасному дизайні зростає зацікавлення у використанні культурної спадщини як джерела візуальної мови. Особливої уваги набувають орнаментальні мотиви, які, трансформуючись, стають важливим засобом вираження в графічному мистецтві, підкреслюють національну ідентичність брендів.

Аналіз досліджень Становлення національних моделей дизайну та національного стилю в графічному дизайні досліджували В. Косів (Косів, 2003),

Ю. Легенький (Легенький, 2015), Є. Антонович (Антонович, 2015), А. Нога (Нога, 2024), С. Прищенко (Прищенко, 2012), І. Сиваш (Сиваш, 2019), Н. Удріс-Бородавка (Удріс-Бородавка, 2023) та ін. Так, Н. Удріс-Бородавка надала огляд реалізованих проєктів, охарактеризувала методи проєктування продукції з національною ідентичністю, семантику, до якої потрібно звертатися графічному дизайнеру, а також шляхи формування його світогляду та духу (Удріс-Бородавка, 2023). Однак питання використання традиційних орнаментів України та світу в сучасній візуальній айдентіці брендів залишається мало дослідженим і потребує доопрацювання.

Тому **метою статті** є вивчення проблеми трансформації традиційного орнаменту в контексті сучасної графічної мови та виявлення способів його адаптації у візуальній айдентіці.

Виклад основного матеріалу. У західній науковій та практичній літературі для позначення системи візуальної ідентифікації компанії використовується визначення «corporate identity», водночас в українському контексті більш сталим є словосполучення «фірмовий стиль». Порівняно новим у цій площині є поняття «айдентика», яке відображає сучасний підхід до створення візуальних та комунікативних систем (Литвинюк, 2013: 11). Термін «ідентичність» (від. англ. – identity) спочатку виник у психології та соціології для позначення унікальних характеристик особи, але згодом його почали застосовувати й до організацій. Це дало змогу розглядати компанію як унікальний, стабільний і впізнаваний об'єкт у сприйнятті аудиторії. Відповідно, корпоративна айдентика стала вираженням «особистості» організації, що відображає її цінності, характер і відмінності подібно до того, як індивідуальна ідентичність визначає особистість людини (Kelly-Holmes, 2016: 57). Поява поняття «corporate identity» у сучасному його значенні датується другою половиною ХХ століття, коли компанії почали усвідомлювати важливість єдиного стилю для формування іміджу та підтримки репутації. Ранні прояви айдентики в брендингу, логотипах, дизайні продукції та корпоративних комунікаціях забезпечували впізнаваність компанії та підкреслювали її статус. У підсумку айдентика стала фундаментальною складовою побудови бренду й управління репутацією, дозволяючи організації зберігати свою унікальність у довгостроковій перспективі. Оскільки в практичній та теоретичній літературі цей термін часто ототожнюють з поняттям «фірмовий стиль», є необхідність чіткого розмежування цих визначень у контексті формування цілісної системи візуальної ідентифікації бренду.

Фірмовий стиль – це спеціально створена для певної організації система, що складається з постійних елементів і реалізується через різні носії. Її основна функція – вирізняти продукцію компанії серед аналогічних товарів конкурентів та формувати позитивне враження у свідомості споживачів. Робоче визначення фірмового стилю – це сукупність візуальних і вербальних констант, яка забезпечує графічну та смислову цілісність товарів або послуг, їхню персоналізацію, ідентифікацію в межах певного ринкового сегменту. З огляду на літературні джерела, фірмовий стиль й айдентика – це різні визначення, адже фірмовий стиль є одним з елементів айдентики, орієнтований на візуальне впізнавання бренду, тоді як айдентика охоплює ширший спектр, включно фірмовий стиль, логотип, цінності та стратегічні цілі компанії (Литвинюк, 2013: 11).

Історичний розвиток айдентики демонструє її поступову еволюцію від первісних знаків власності та ремісничих клейм до сучасних комплексних систем корпоративної ідентифікації. Аналіз літератури та практичних прикладів засвідчує, що для ефективного функціонування айдентики важливим є чітке виокремлення її складових, а також визначення їхніх функцій. Такий системний підхід забезпечує цілісність та послідовність корпоративної айдентики, дозволяючи організаціям зберігати унікальність й адаптуватися до сучасних викликів, зокрема цифрових платформ і глобальної конкуренції.

У структурі корпоративної айдентики виокремлюють кілька ключових функцій, що визначають її роль у формуванні цілісного образу бренду. Передусім варто назвати відокремлювальну функцію, яка забезпечує чітке позиціонування компанії серед конкурентів шляхом створення унікальних візуальних та стилістичних характеристик. Наступною є ідентифікаційна функція, що полягає у формуванні сталого зв'язку між візуальними елементами бренду та компанією, завдяки чому споживач може безпомилково ототожнити товар або послугу з конкретним виробником. Важливою є також іміджева функція, спрямована на конструювання позитивного репутаційного поля організації. Вона впливає на сприйняття бренду цільовою аудиторією, адже візуальні ознаки корпоративного стилю нерідко асоціюються з рівнем якості, надійності та професіоналізму компанії (Пасько, Миколайчук, 2023: 66). Отже, функції айдентики можна трактувати як систему засобів, що забезпечують впізнаваність, диференціацію та позитивне позиціонування бренду на сучасному ринку. Для того, щоб кожна із цих функцій працювала та викону-

вала свою роль, необхідні систематизація, зв'язок та гармонійне поєднання всіх її констант. Основними складовими ідентичності є:

– *логотип*. Це фундаментальний елемент ідентичності, на якому заснований імідж усієї компанії. Логотип набув поширення у ХІХ столітті, коли підприємці почали активно застосовувати його для позначення своїх компаній у період зростання масового виробництва товарів, серед яких були продукти харчування, засоби гігієни та кондитерські вироби (Гальчинська, 2022: 151). За своїми виражальними засобами логотипи поділяються на три види: текстові, графічні та комбіновані. Текстовий логотип базується лише на шрифтовому рішенні без додаткової графіки. Він може бути представлений у вигляді повної назви компанії або у формі абревіатури, що складається з перших літер. Графічний логотип має на меті трансформацію назви або сутності бренду у візуальний образ. До цієї групи належать символи, знаки, абстрактні зображення, а також логотипи-персонажі, що репрезентують бренд через образи героїв. Комбінований логотип поєднує текстові та графічні елементи, утворюючи цілісну композицію. У цьому разі можливі як рівноправна інтеграція тексту й зображення, так і домінування одного з компонентів (Пасько, Миколайчук, 2023: 66);

– *колірна палітра*, яка містить чітко затверджені відтінки. Зазвичай компанії обмежуються використанням двох-трьох основних кольорів, які гармонійно поєднуються між собою та створюють цілісний візуальний образ. Усі складові візуального образу бренду мають бути виконані в її межах;

– *фірмові шрифти* – це обов'язковий елемент, що супроводжує усі текстові блоки та рекламну кампанію. Корпоративні шрифти застосовуються в усіх видах текстового наповнення, що стосуються безпосередньої демонстрації бренду (Ботвин, Пундик, Саламін, 2024: 169);

– *гасло* – це вислів, що влучно відтворює головну місію бренду, тим самим залучаючи споживача;

– *фірмовий блок* – це набір графічних елементів, створений на основі стилістики логотипу та колірної палітри компанії, що застосовується для оформлення носіїв. Серед основних таких блоків можна назвати ділову документацію, сувенірну продукцію, зовнішню та внутрішню рекламу;

– *гайдлайн* – документ, який містить комплексну інформацію щодо використання створеної ідентичності в цілому.

Слід наголосити, що всі елементи ідентичності тісно взаємопов'язані та утворюють цілісну сис-

тему. Їхня ефективність проявляється не окремо, а у взаємодії, адже кожен компонент посилює інший і формує єдиний візуально-комунікаційний образ бренду.

Як зауважує Н. Удріс-Бородавка, фірмові знаки є зразковою сферою застосування графічних форм, запозичених з об'єктів традиційної культури України й адаптованих до сучасних підходів (Удріс-Бородавка, 2023: 12). Дослідження українського й іноземного досвіду дозволяє виокремити кілька моделей трансформації орнаменту в сучасній графічній мові. Серед спеціальних підходів формотворення на основі етнокультурних традицій, які використовуються, І. Юрченко називає такі: орнаментальний; формотворення ансамблю сучасних дизайн-форм на основі етнокультурних традицій із збереженням пластичних або культурно-сміслових зв'язків між предметними формами; метод інтерпретації графеми окремого етноорнаментального мотиву; метод інтерпретації декількох орнаментальних мотивів; метод інтерпретації візуальних та технологічних властивостей декоративних технік; метод інтерпретації усної народної творчості (поезії, прози, фольклору) засобами типографіки або на основі засад предметного дизайну; евристичні методи, спрямовані на пошук взаємозв'язків етнодизайну з концепціями інших сучасних напрямів дизайну на підставі методів екстраполяції та моделювання та ін. (Юрченко). З метою проектування графічних об'єктів також можна використовувати метод наслідування форми, який застосовується для композиційного рішення, наприклад, розмітки розміщення основних елементів простору, обкладинки, друкованої рекламної продукції, банера для сайту. Також Н. Удріс-Бородавка виокремлює, як І. Юрченко, метод інтерпретації графеми окремого орнаментального мотиву. Суть цього методу зводиться до «синтезу окремих фрагментів і утворення на їхній основі нового графічного елемента з подальшим декоруванням ним проектною площиною, використання основи елемента для доповнень змістовними елементами» та «методу евристичного комбінування – перестановки елементів, що провокує зміни загальної композиції та отримання незвичних рішень» (Удріс-Бородавка, 2023: 104).

На сьогодні в Україні існує велика кількість візуальної ідентичності, реклами, оформлення книг, паковань, які були спроектовані на основі модифікації візуальності української традиційної орнаментики (Удріс-Бородавка, 2023: 8). Такі кейси у портфоліо мають агенція «Provid» (айдентика банку «Південний»), студія «Shkriblyak design»

(айдентика бренду «CHERNIKOVA»), «ODA design agency» («MEREZHKA»), «Banda Agency» («Eurovision Celebrate diversity»), GBS (айдентика торговельних марок «Clerom», «Карпатська сила»), «Gutsulyak.Studio» (візуальна айдентика бренду «Brun'ka»), «Saatchi&Saatchi» (ТМ «М'ясна лавка»), дизайн-студія «Бамбук» (айдентика ТМ «Зерновита»), «Arriba!» (айдентика «Єдині як ніколи») та ін.

Яскравим прикладом є проекти Юрка Гуцуляка, одного з провідних українських дизайнерів, чия творчість доводить, що традиційний орнамент може бути ефективно інтегрований в актуальну графічну мову. Візуальна концепція лінійки продуктів «Brun'ka» спирається на символи української народної творчості (Рис. 1), зокрема дерево життя (Рукотвори). Митець звертається до української традиційної вишивки, петриківського розпису, гуцульських мотивів тощо. Юрко Гуцуляк не лише популяризує національні образи та символи, а й показує, як їх можна стилізувати, зробити сучасними та конкурентоспроможними на світовому ринку.



Рис. 1. Гуцуляк Ю. Дизайн лінійки товарів бренду «Brun'ka». Україна. 2017 р. [11]

Слід зазначити, що тенденція до переосмислення традиційного орнаменту активно поширюється й за межами України. Це доводить фірмовий стиль фінського бренду «TAPPED», що спеціалізується на виробництві березового соку (Baird). Візуальний стиль підприємства базується на глибокій символіці, в основі якої – видозмінений традиційний елемент, що поєднує прості геометричні форми: трикутник, лінії, зигзаг і крапки (Рис. 2). Така композиція має структуру, притаманну скандинавським орнаментам, де кожен символ має сенс (дерево життя, вода, земля тощо). Візуальна айдентика компанії побудована на лаконічній, але символічно насиченій графічній мові, що відсилає до природного й етнокультурного контексту Фінляндії. Водночас логотип функціонує як модульний знак, що легко масштабується в цифровому середовищі, зберігаючи при цьому змістовне наповнення.



Рис. 2. Студія графічного дизайну «Horse». Айдентика скандинавського бренду «TAPPED». Велика Британія. 2015 р. [15]

Переосмислення скандинавської візуальної спадщини демонструє також айдентика бренду екологічного одягу «Nordic: Essence Eco», у центрі якої розташований комбінований логотип, побудований на основі стрічкових переплетень (Behance). Дизайнер відтворив характерну для доби вікінгів пластику орнаменту, де стрічкові лінії утворюють замкнену, симетричну й чітко структуровану фігуру. Логотип поєднує дві ключові складові: м'які заокруглені петлі, що нагадують органічні волокна бавовни, та геометричні вузли з конкретного історичного артефакту, особливого тим, що містить упорядковані стрічкові мотиви, характерні для стилів Борре й раннього Еллінге (Рис. 3). Форма знака побудована за модульним принципом, де стрічка проходить над і під власною траєкторією, утворюючи впізнавану структуру орнаментального вузла, одного з найпоширеніших композиційних прийомів ранньосередньовічної Скандинавії. На відміну від історичних прототипів, де переплетення часто має зооморфне підґрунтя, у цьому проєкті бачимо їхню трансформацію у чистий геометричний символ, адаптований до потреб сучасного брендингу. Лаконічний контур, збалансована симетрія та чіткий ритм ліній надають знаку гнучкості, відповідно, він однаково добре працює як у великому, так і в дрібному масштабі. Обрана колористика посилює контраст між природним змістом бренду та структурованою геометрією символу.



Рис. 3. Окабаяші Х. Концепція та побудова логотипу бренду «Nordic: Essence Eco». Бразилія. 2021 р. [18]

Іншим показовим прикладом застосування скандинавських орнаментальних мотивів у сучасному брендингу є айдентика «Bergqvist Bjoerkelund» – проекту, у якому дизайнер переосмислює візуальну спадщину Півночі через сувору геометрію та конструктивність форми. Логотип побудований на поєднанні симетричної вузлової структури та лаконічної монограмної композиції (Behance). Характерною особливістю знака є застосування чітких кутових ліній і замкнених форм, що перегукуються зі стрічковими орнаментами стилів Борре та Маммен, у яких переплетення часто мають геометричний характер. На відміну від м'якших органічних контурів, притаманних проекту «Nordic: Essence Eco», цей приклад демонструє більш жорстку геометрію, а саме: прямі осі, перехрестя ліній і чіткий модульний ритм. Завдяки цьому знак стає монументальним, нагадуючи структуру металевих артефактів, рунічних каменів або різьблених дерев'яних виробів, де конструктивна логіка орнаменту не менш важлива, ніж декоративна.

Аналіз наведених прикладів комбінованих логотипів показує, що скандинавські орнаментальні мотиви можуть ефективно трансформуватись у сучасні візуальні системи, у яких знак виконує структуротворчу функцію та забезпечує композиційну цілісність айдентики. У проектах «TÄPPED», «Nordic Essence: Eco» та «Bergqvist Bjoerkelund» орнаментальні принципи виявляються через модульні побудови, геометричні переплетення та стрічкові структури. Ці елементи формують візуальну логіку бренду і водночас зберігають зв'язок із традиційною художньою мовою Півночі. Подальший розвиток скандинавської візуальної спадщини у графічному дизайні відображає напрям, пов'язаний з інтеграцією орнаментальних принципів у типографічну форму. На відміну від комбінованих логотипів, де зміст зосереджено в знаку, у шрифтових рішеннях виразність досягається через перетворення конструкції літер.

Одним із показових зразків використання скандинавської орнаментальної традиції в типо-

графічних логотипах є проєкт «NORD». У цьому рішенні дизайнер застосовує принципи рунічної графіки для формування характерної форми літер (Behance). Основою візуальної мови стають прямі вертикальні штрихи, чіткі діагоналі та гострі кутові злами, які відтворюють конструктивну логіку давніх скандинавських рун. Шрифтова побудова зберігає простоту та лаконічність, водночас демонструє впізнавану північну естетику завдяки трикутним завершенням, мінімальним засічкам і різким змінам напрямку штрихів. У логотипі ці особливості переосмислені як графічний прийом, що формує виразний ритм та специфічну візуальну композицію. Усі літери побудовані на основі єдиного модуля, що забезпечує структурну цілісність слова. Чіткі контрасти між вертикалями та діагоналями створюють враження внутрішньої напруги та стійкості, які традиційно асоціюються з культурою Півночі. Цей приклад наочно демонструє, що орнаментальні та рунічні мотиви можуть бути інтегровані в шрифтову систему на концептуальному рівні. У цьому разі орнамент не є окремим елементом, а перетворюється на структурний принцип побудови літер.



Рис. 4. Яковлев М. Логотип для бренду «Bergqvist & Bjoerkelund». Сербія. 2023 р. [19]



Рис. 5. Мкртчян Р. Шрифтовий логотип для бренду «Nord». Вірменія. 2025 р. [20]

Свідченням сучасної адаптації скандинавської орнаментальної традиції в шрифтових логотипах є проєкт «RUNA Marketing 360». На відміну від попереднього прикладу, у якому основний акцент зосереджено на модульності та лаконічних геоме-

тричних формах, у цьому рішенні дизайнер безпосередньо звертається до рунічної спадщини як до семантичної основи логотипу (Behance). Форма літер у ньому побудована на характерних для рун різких зламах, загострених вершинах та домінуванні прямолінійних елементів. Конструкція букв нагадує принцип різьблення по твердій поверхні; така стилізація створює характерний візуальний ритм і надає слову образності, що спирається на графічні системи Скандинавії. Попри стилізацію, слово легко читається, оскільки рунічні елементи інтегровані в межах латинського алфавіту. Так досягається баланс між автентичністю та функціональністю. Важливою особливістю цього логотипу є те, що орнаментальні принципи не існують як декоративні надбудови – вони становлять частину типографічної структури.

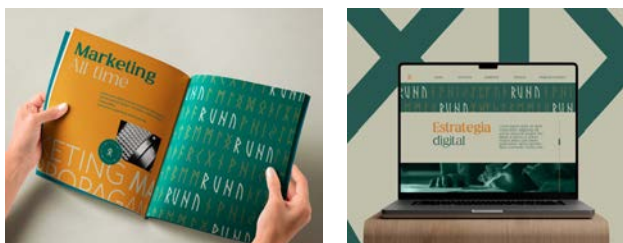


Рис. 6. Рейс А. Шрифтовий логотип для бренду «Runa Marketing 360». Бразилія. 2025 р. [21]

Проаналізовані проекти демонструють два підходи до інтеграції скандинавської традиції в шрифтові логотипи. Обидва рішення виявляють потенціал типографіки як носія культурної пам'яті, а також доводять, що орнамент може бути інтегрований у шрифт на рівні формотворення, а не лише декору.

У сучасному дизайні Єгипту культурно-кодові елементи дедалі частіше стають основою побудови корпоративної айдентики, формуючи зв'язок між історичною спадщиною та інноваційним розвитком країни. Свідченням використання орнаментальних форм у побудові логотипу є знак «Egyptian Steel», створений Валідом Ельшишині. Він ґрунтується на інтерпретації елемента давньоєгипетського орнаменту, що посилює культурну ідентичність бренду. У графічній частині логотипу опрацьовано мотив сонячного диска, укладеного між горизонтальними лініями; цей символ притаманний храмовій архітектурі та ієрогліфічному письму Давнього Єгипту, де він позначав сонце як джерело життя, безкінечність та сталість

(Behance). Дизайнер трансформував цей мотив у стилізовані кола та паралельні лінії, які інтерпретуються як рулон сталі, що є прямо пов'язаним з діяльністю компанії (Рис. 7). Така асоціативна побудова посилює зв'язок між традиційною символікою та промисловим контекстом бренду. Три лінії знизу підкреслюють стабільність, надійність і технологічний розвиток, тобто ключові атрибути металургійної галузі.



Рис. 7. Ельшишині В. Айдентика металургійної компанії «Egyptian Steel». Єгипет. 2014 р. [16]

Вдале застосування локальних орнаментальних традицій у сучасному брендингу демонструє айдентика проєкту «Bab El Bahr», розроблена за участю Валіда Ельшишині (Рис. 8). Назва проєкту перекладається як «Морські ворота», що символізує історичний портовий характер регіону. У логотипі використано стилізований арабський геометричний орнамент, побудований на повторенні ритмічних ліній та кутових зламів, характерних для ісламської художньої традиції (Behance). Графічний знак формує впізнавану архітектоніку воріт, переосмислену через призму мінімалістичної візуальної мови. Динамічний модульний принцип побудови логотипу дозволяє створювати різні композиційні варіації, що функціонують як інтерфейс бренду в цифровому й середовищному дизайні. Колористика проєкту поєднує насичені відтінки синього й бірюзового, що посилюють асоціації з морською тематикою та культурною географією міста.



Рис. 8. Ельшишині В. Айдентика бренду «Bab El Bahr». Єгипет. 2014 р. [17]

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, сучасне переосмислення традиційного орнаменту в графічному дизайні є не просто даниною минулому, а динамічним процесом, що поєднує культурну пам'ять з вимогами сьогодення. Аналіз українських і зарубіжних практик свідчить про зростання інтересу до орнаменту як до засобу комунікації, що несе ідентичності, естетичні й символічні значення. Уміння адапту-

вати орнаментальні мотиви до нових візуальних мов дозволяє дизайнерам не лише актуалізувати традиції, а й формувати унікальні культурні нарративи, що резонують із глобальною аудиторією. Таким чином, орнамент у сучасному графічному дизайні постає як інструмент смислової глибини, який за належного підходу здатен зберігати автентичність і водночас слугувати основою для інновацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Є. Етноренесанс в культурі ХХ ст. та їхні етнодизайнерські виміри. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст: збірн. наук. праць* / за ред. Є. Антоновича. Полтава : ПНПУ, 2015. Кн. 1. С. 7–11.
2. Ботвин Т., Пундик Т., Саламін Н. Лінгвістичні особливості перекладу рекламних слоганів: аналіз прийомів та стратегій. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія*. 69 (1). 2024 С. 168-174. DOI: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.69.1.36>
3. Гальчинська О. Дизайн-проекування основних компонентів ідентифікації бренду. *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі: монографія за заг. ред. М. В. Колосніченко*. Київ, КНУТД, 2022. С. 149-169.
4. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознав.: 05.01.03 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2003. 165 с. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/19596.html> (дата зверн.: 30. 04. 2024).
5. Нога А. Сучасний етнодизайн в ідентифікації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 77, том 3, 2024. С. 46-52.
6. Легенький Ю. Г. Культурологія орнаменту. Київ: Університет «Україна», 2015. 288 с.
7. Литвинюк Л. До питання становлення та розвитку фірмового стилю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, (24). 2013. С. 10-17.
8. Пасько О., Миколайчук А. Роль логотипу в розробці дизайну бренду. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін*. 2023. С. 66-68.
9. Прищенко С. В. Національний стиль і псевдонаціоналізація у рекламі: соціокультурний аспект. *Наукові дослідження. Теорія і практика: матер. Міжнародної науково-практ. конф.* Вроцлав, 2012. С. 38–45.
10. Прищенко С.В. Етностиль у рекламному дизайні: методологія та творчі стратегії. *Вісник Львівської нац. академії мистецтв: збірн. наук. праць*. Львів, 2018. Вип.38. С.112–125.
11. Рукотвори. Юрко Гуцуляк створив упаковку для косметики на основі мотиву дерева життя. 2017 р. URL: <https://rukotvory.com.ua/info/jurko-huculjak-stvoryv-upakovku-dlja-kosmetyky-na-osnovi-motyvu-dereva-zhyttja/> (дата звернення 11.04.2025)
12. Сиваш І. О. Мистецтво етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст.: дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01/ Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2019. 427 с.
13. Удріс-Бородавка Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ: ArtHuss, 2023. 204 с.
14. Юрченко І. А. Концептуальна модель інтерпретацій етнокультурних традицій в сучасному дизайні. URL: http://www.confcontact.com/2014-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/isk6_yurchenko.htm (дата звернення 30.04.2024).
15. Baird R. Tapped Birch Water by Horse. Bpando. 2015 р. URL: <https://bpando.org/2015/10/27/package-design-tapped-birch-water/> (дата звернення 29.04.2025)
16. Behance. Egyptian Steel Branding. URL: <https://surli.cc/oyijkx> (дата звернення 09.10.2025)
17. Behance. Bab El Bahr. URL: <https://surl.lu/kmungq> (дата звернення 09.10.2025)
18. Behance. Nordic: Essence Eco. URL: <https://surli.cc/qsgebt> (дата звернення 20.10.2025)
19. Behance. Bergqvist & Bjorkelund. Logo and Branding project. URL: <https://surli.cc/huurcg> (дата звернення 20.10.2025)
20. Behance. Nord. URL: <https://surl.lu/yciwxc> (дата звернення 20.10.2025)
21. Behance. Runa. Marketing 360°. URL: <https://surl.lt/ekmmjj> (дата звернення 20.10.2025)
22. Kelly-Holmes H. Constructing and Disputing Brand National Identity in Marketing Discourse. *Signs and Society* 4 (1). 2016. С. 57-58 DOI: <https://doi.org/10.1086/684534>

REFERENCES

1. Antonovych Ye. (2015) Etnorenesansy v kulturi XX st. ta yikhni etnodyzainerski vymiry. [Ethnorenaisances in the culture of the 20th century and their ethnodesign dimensions]. *Etnodyzain: yevropeyskyi vektor rozvytku i natsionalnyi kontekst* : zb. nauk. pr., Poltava, 1. 7-11. [in Ukrainian].
2. Botvyn T., Pundyk T., Salamin N. (2024) Linhvistychni osoblyvosti perekladu reklamnykh slohaniv: analiz pryiomiv ta stratehii. [Linguistic features of the translation of advertising slogans: analysis of techniques and strategies]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser. Filolohiia*. 69 (1). 168-174. [in Ukrainian].

3. Halchynska O. (2022) Dizain-proiektuvannia osnovnykh komponentiv aidentyky brendu. [Design-projection of the main components of brand identity]. Hrafichnyi dizain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori: monohrafiia, Kyiv. 149-169. [in Ukrainian].
4. Kosiv V. (2003) Natsionalni modeli i hlobalizatsiia hrafichnoho dizainu druhoi polovyny XX st. [National models and globalization of graphic design of the second half of 20th century]. Candidate thesis, Kharkiv. 165. [in Ukrainian].
5. Noha A. (2024) Suchasnyi etnodyzain v aidentytsi. [Modern ethnodesign in identity]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 77, 3. 46-52. [in Ukrainian].
6. Lehenkyi Yu. (2015) Kulturolohiia ornamentu. [Culturology of Ornament]. Kyiv. 288. [in Ukrainian].
7. Lytvyniuk L. (2013) Do pytannia stanovlennia ta rozvytku firmovoho styliu. [On the issue of the formation and development of corporate style]. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 24. 10-17. [in Ukrainian].
8. Pasko O., Mykolaichuk A. (2023) Rol lohotypu v rozrobtsi dizainu brendu. [The role of the logo in the development of brand design]. Estetychni zasady rozvytku pedahohichnoi maisternosti vykladachiv mystetskykh dystsyplin. 66-68. [in Ukrainian].
9. Pryshchenko S. (2012) Natsionalnyi styl i psevdonatsionalizatsiia u reklami: sotsiokulturnyi aspekt. [National style and pseudo-nationalization in advertising: social and cultural aspect]. Naukovi doslidzhennia. Teoriia i praktyka: mater. Mizhnarodnoi naukovo-prakt. konf. Vroslav. 38-45. [in Ukrainian].
10. Pryshchenko S. (2018) Etnostyl u reklamnomu dizaini: metodolohiia ta tvorchii stratehii. [Ethnostyle in advertising design: methodology and creative strategies]. Visnyk Lvivskoi nats. akademii mystetstv: zb. nauk. pr., Lviv, 38. 112-125. [in Ukrainian].
11. Rukotvory (2017) Yurko Hutsuliak stvoryv upakovku dlia kosmetyky na osnovi motyvu dereva zhyttia. [Handicrafts. Yurko Huculjak created packaging for cosmetics based on the motif of the tree of life]. URL: <https://rukotvory.com.ua/info/jurko-huculjak-stvoryv-upakovku-dlja-kosmetyky-na-osnovi-motyvu-dereva-zhyttja/> [in Ukrainian].
12. Syvash I. (2019) Mystetstvo etnodyzainu v khudozhnii kulturi Ukrainy XX – pochatku XXI st. [The Art of Ethnodesign in the Artistic Culture of Ukraine of the 20th – Early 21st Centuries]. Candidare thesis, Kyiv. 427. [in Ukrainian].
13. Udris-Borodavka N. (2023) Hrafichnyi dizain z ukrainskym oblychchiam [Graphic design with a Ukrainian face]. Kyiv. 204. [in Ukrainian].
14. Yurchenko I. (2014) Kontseptualna model interpretatsii etnokulturnykh tradytsii v suchasnomu dizaini. [Conceptual model of interpretations of ethnocultural traditions in modern design]. URL: http://www.confcontact.com/2014-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/isk6_yurchenko.htm. [in Ukrainian].
15. Baird R. (2015) Tapped Birch Water by Horse. Bpando. URL: <https://bpando.org/2015/10/27/package-design-tapped-birch-water/> (data zvernennia: 29.04.2025).
16. Behance. Egyptian Steel Branding. URL: <https://surli.cc/oyijkx> (data zvernennia: 09.10.2025).
17. Behance. Bab El Bahr. URL: <https://surli.lu/kmungq> (data zvernennia: 09.10.2025).
18. Behance. Nordic: Essence Eco. URL: <https://surli.cc/qsgebt> (data zvernennia: 20.10.2025).
19. Behance. Bergqvist & Bjorkelund. Logo and Branding project. URL: <https://surli.cc/huureg> (data zvernennia: 20.10.2025).
20. Behance. Nord. URL: <https://surl.lu/yciwxxg> (data zvernennia: 20.10.2025).
21. Behance. Runa. Marketing 360°. URL: <https://surl.lt/ekmmjj> (data zvernennia: 20.10.2025).
22. Kelly-Holmes H. (2015) Constructing and Disputing Brand National Identity in Marketing Discourse. Signs and Society, 4 (1). 57-58.

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 78.071.2:005.336.2:316.74(4+7)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-16>

Yuliia PINCHUK,
orcid.org/0009-0000-0246-5379
Chorister Portland Opera
(Portland, USA) yuliapinchuk0@gmail.com

COMPARATIVE ANALYSIS OF CAREER STRATEGIES OF OPERA SINGERS IN EUROPEAN AND AMERICAN CULTURAL INSTITUTIONS

This article examines the distinctive features of career-building strategies among opera singers within European and American cultural institutions. The aim of the study is to provide a comprehensive analysis of the sociocultural, institutional, and individual factors that shape the professional development of singers across different cultural systems and influence their ability to adapt to changing market conditions. The methodological framework is based on a structural-comparative and content-analytical approach, which enabled the systematization of theoretical and analytical sources, the identification of key parameters of career models, and their synthesis according to criteria of institutional support, social capital, financial mechanisms, and professional mobility. The study found that the European model is characterized by a high level of institutional stability supported by academic structures, state theaters, and grant-based funding, while the American model is defined by flexibility, short-term contracts, competition, and a significant role of self-management and digital self-presentation. The comparative analysis revealed the emergence of hybrid trends in which the combination of institutional stability and personal mobility creates new trajectories of career development and transforms the role of the agent in promoting the performer. The proposed integrated model of the relationship between sociocultural factors, institutional structures, and individual strategies demonstrates that balancing external support with autonomous career management enhances long-term resilience and competitiveness of opera singers in the globalized artistic environment. The findings have both theoretical and practical value for improving professional training systems, optimizing career management, and advancing cultural policy in the field of classical vocal performance.

Key words: professional mobility, institutional environment, agent mediation, music education system, cultural identity, career adaptation, self-presentation, creative market, globalization of the artistic sphere.

Юлія ПІНЧУК,
orcid.org/0009-0000-0246-5379
хорист
Портленд опера
(Портленд, США) yuliapinchuk0@gmail.com

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ КАР'ЄРНИХ СТРАТЕГІЙ ОПЕРНИХ СПІВАЧОК У ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ІНСТИТУЦІЯХ

У статті проаналізовано особливості формування кар'єрних стратегій оперних співачок у європейських і американських культурних інституціях. Метою дослідження є комплексне вивчення соціокультурних, інституційних та особистісних чинників, що визначають професійний розвиток виконавиць у різних культурних системах і впливають на їхню здатність до адаптації у змінних ринкових умовах. Методологічну основу становить структурно-порівняльний і контент-аналітичний підхід, який дав змогу систематизувати матеріали теоретичних і аналітичних джерел, виокремити ключові параметри кар'єрних моделей та здійснити їх узагальнення за критеріями інституційної підтримки, соціального капіталу, фінансових механізмів і професійної мобільності. Установлено, що європейська модель вирізняється високим рівнем інституційної стабільності, підтримуваної академічними структурами, державними театрами та системою грантового фінансування, тоді як американська характеризується гнучкістю, короткостроковими контрактами, конкуренцією та значною роллю самоменеджменту і цифрової самопрезентації. Порівняльний аналіз засвідчив формування гібридних тенденцій, у межах яких поєднання інституційної сталості з персональною мобільністю створює нові траєкторії кар'єрного розвитку та змінює роль агента у просуванні виконавиці. Узагальнена модель взаємозв'язку між соціокультурними чинниками, інституційною структурою та індивідуальними стратегіями продемонструвала, що баланс між зовнішньою підтримкою й автономним управлінням професійним шляхом забезпечує довгострокову стійкість і конкурентоспроможність оперних співачок у глобалізованому мистецькому просторі. Отримані результати мають теоретичне й практичне значення для вдосконалення системи професійної підготовки виконавиць, оптимізації кар'єрного менеджменту та розвитку культурної політики у сфері академічного вокалу.

Ключові слова: професійна мобільність, інституційне середовище, агентське посередництво, система музичної освіти, культурна ідентичність, кар'єрна адаптація, самопрезентація, творчий ринок, глобалізація мистецького простору.

Introduction. The contemporary cultural landscape is experiencing a significant transformation in professional trajectories within the performing arts, particularly in operatic performance. Globalization, the digitalization of the cultural market, and evolving models of financing creative labor directly influence the structure of artistic careers, generating new forms of professional mobility and the hybridization of institutional practices. The comparative analysis of career strategies among opera singers across different cultural environments has become especially relevant in reassessing the roles of public and private institutions, as well as the impact of gender and social factors on career pathways.

The theoretical interpretation of these processes is grounded in the work of scholars in cultural policy and the economics of creative labor. Within the framework of cultural industries, Hesmondhalgh (2018) demonstrated that the structure of cultural production is shaped by the interaction of market mechanisms and social inequalities, which directly affects working conditions for performers. Banks, Gill and Taylor (2013) emphasized that cultural labor combines economic instability with symbolic prestige, forming a distinct economy of vulnerability. The analysis of the social implications of artistic work conducted by Belfiore and Bennett (2008) outlined the limitations of cultural policy in shaping career opportunities for artists, particularly within institutional systems characterized by different levels of state support.

Within gender studies, a significant contribution was made by Scharff (2017), who examined the relationship between gender identity, agency and professional practices in classical music. Her research showed that structural barriers embedded in academic art continue to determine women's access to leadership and creative positions, shaping specific strategies of adaptation.

Thus, contemporary scholarly discourse views the artistic career as the result of an interaction among cultural policy, the economics of creative labor and sociogender mechanisms. However, despite the substantial number of studies in these fields, there remains insufficient exploration of how these factors manifest in a comparative dimension between European and American cultural institutions that operate within different socioeconomic contexts. This gap underscores the relevance of the present study.

Literature Review. The professional development of female opera performers has become a subject of sustained interdisciplinary interest in recent years. Scholars have focused on the evolution of institutional structures and the emergence of new career models within the cultural economy. Radu Giurgiu (2021) and

VanderHart et al. (2025) examined the mechanisms of the opera industry and agency networks that shape distinct trajectories of professional growth. In the works of Prokop and Reitsamer (2023), Carpio (2022), and Werner and Ferm Almqvist (2024), the changing role of conservatories is highlighted, demonstrating their transition from traditional academic institutions to platforms for developing entrepreneurial and communicative competencies.

Within the cultural sociological approach, Casula (2023), Pulignano et al. (2023), and Hudson (2025) analyzed the interaction of class, gender, and political factors that contribute to inequality and non standard employment patterns in the operatic field. The issue of women's leadership in opera in the United Kingdom and the United States was examined by Jones (2024), Vincent et al. (2022), and Vincent and Coles (2024), who emphasized institutional asymmetry and innovative management practices.

A broader framework of cultural policy and management is presented in studies by Belfiore et al. (2023), Bull, Scharff and Nooshin (2023), and Byrnes (2022), which address cultural democracy, the transformation of managerial strategies, and the challenges of creative labor. An additional perspective was offered by Chung (2022), who analyzed the phenomenon of career shock among performers in traditional theater as an expression of professional vulnerability under conditions of systemic disruption. Taken together, these studies outline the contemporary research landscape yet demonstrate the need for a comprehensive comparative analysis that integrates European and American models of career development for female opera singers.

Identification of Previously Unaddressed Aspects of the General Problem. Despite significant progress in the study of career strategies among opera singers, several essential dimensions remain insufficiently explored. Earlier research focused primarily on local or national contexts, which limited the development of an integrated comparative approach to analyzing European and American models of professional advancement (Prokop and Reitsamer, 2023; Vincent and Coles, 2024). As a result, there is still limited understanding of how structural features of institutional organization, gender policy, and socio-cultural practices shape professional trajectories, as well as which mechanisms support the long term sustainability of career pathways for women in operatic performance.

The methodological approaches applied in previous studies also presented a number of limitations. Most attention was directed toward individual case studies or survey based data collection without combining quan-

titative and qualitative analyses, which substantially narrowed analytical potential and did not allow for a comprehensive evaluation of the relationship between institutional structures, agency strategies, and individual self-management practices (Carpio, 2022; Pulignano et al., 2023). Furthermore, the influence of educational trajectories, participation in Young Artists programs, the role of agency representation, and the specific characteristics of the labor market on performers' career advancement has not been sufficiently investigated. Likewise, the ways in which gender and sociocultural factors modify professional opportunities across different cultural environments remain underexamined.

Therefore, a systematic approach is needed, one that integrates sociocultural, economic, and gender perspectives to provide a holistic assessment of career strategies in the contemporary operatic field. The present study aims to address these gaps through a comparative analysis of institutional practices, an examination of the role of agents and self-management strategies, and the incorporation of empirical materials such as interviews and analytical data from professional sources (Belfiore et al., 2023; Radu Giurgiu, 2021). This approach makes it possible to deepen the theoretical understanding of patterns of professional development among opera singers and to generate practical guidelines for managing creative resources and shaping career strategies within modern cultural institutions.

Aim and Objectives of the Study. The aim of this study is to comprehensively identify the distinctive features of career strategy formation among opera singers within European and American cultural institutions, taking into account institutional, sociocultural, economic, and gender-related factors. The research seeks to uncover structural differences between cultural systems, determine the factors that influence professional development and long-term advancement, and assess the role of educational and professional institutions in shaping career trajectories.

To achieve this aim, the following objectives have been defined:

1. Systematize contemporary approaches to analyzing the career trajectories of opera singers and outline the current state of research on the subject.

2. Conduct a comparative analysis of institutional models in Europe and the United States with a focus on employment mechanisms, agency representation, and the characteristics of the contractual system.

3. Identify gender and sociocultural factors that limit or expand professional opportunities for women in operatic performance.

4. Evaluate the role of educational practices and talent development programs in shaping professional mobility and the competitiveness of singers.

5. Integrate empirical data, including interviews with practicing performers and an analysis of industry materials, to develop a holistic understanding of career strategies across different cultural contexts.

The implementation of these objectives ensures the formation of a comprehensive understanding of the patterns of professional development among opera singers, identifies gaps in existing approaches, and provides practical recommendations for improving career management and supporting cultural mobility. This approach underscores both the scientific and practical significance of the study and its contribution to the advancement of contemporary opera scholarship and artistic practice.

Results of the Study. The analysis of career strategies among opera singers in European and American cultural institutions demonstrates that professional development in this field is shaped by the interaction of three groups of factors: sociocultural, institutional, and individual. Their combined influence generates structural differences in professional models and determines the specific functioning of the musical labor market. In the European context, institutional logic predominates; theaters and conservatories remain the primary platforms for professional formation, providing performers with stability, social protections, and a clearly defined system of career advancement. In contrast, the American model emphasizes dynamism, individual initiative, and agency representation, creating a highly competitive and mobile environment that requires continuous self-promotion.

These structural differences reflect distinct cultural economic logics, namely the European model of institutional stability and the American model of market flexibility. Recent studies (Belfiore et al., 2023; Prokop and Reitsamer, 2023; Jansen, 2022; Balfe, 2024) confirm that the interaction of these models produces new hybrid forms of professional development that combine elements of stability with individual adaptability. Under contemporary conditions of globalization, these processes encourage a rethinking of performers' career trajectories as open, dynamic systems that are sensitive to sociocultural and technological change.

Methodology. The methodology of the study employed a comprehensive approach to the comparative analysis of career strategies among opera singers within European and American cultural institutions. The research began with a systematic review of peer-reviewed scholarly sources (Belfiore and Bennett, 2008; Scharff, 2017; Hesmondhalgh, 2018; Banks et al., 2013), which made it possible to identify key parameters of professional development, including employment type, early career stages, the role

of agents, financial support, gender aspects, career mobility, educational systems, professional stability, and dominant strategic models.

This was followed by descriptive and comparative analyses of institutional models based on information derived from peer reviewed literature. Data were synthesized through the categorization of indicators according to the identified parameters, verification of their relevance to the established criteria, and integration into a consolidated comparative framework. To ensure reliability, cross source comparisons were conducted by examining information from several scholarly works for each parameter.

To systematize the results, materials from industry specific sources (CS Music, n.d.; Rinaldi, 2023; SF Classical Voice, n.d.; Opera Charm, n.d.; Opera America, 2016; OperGermany, n.d.; Opera Europa, n.d.) were synthesized using structural comparative and content analytical approaches. This method made it possible to identify key parameters of professional development among opera singers and to determine the relationship between sociocultural, institutional, and individual factors. The synthesized findings are presented in Table 1.

An analysis of consolidated data from contemporary foundational research makes it possible to clearly outline the patterns that shape the formation of career strategies among opera singers in both European and American contexts. The literature indicates that the combination of institutional support and individual initiative serves as a decisive factor in professional advancement, while sociocultural norms and educa-

tional models define the initial parameters for entering the profession (Belfiore et al., 2023; Bull et al., 2023). The European system is characterized by a deeply rooted institutional framework in which academic institutions, state funded theaters, and cultural policy play a central role in sustaining stable employment and preserving artistic traditions.

In the American context, an individualistic logic of career development prevails, one that emphasizes entrepreneurial competencies and active self presentation. Researchers note that the interaction between conservatory programs and agency networks enables emerging singers to adapt to a highly competitive market by developing project based thinking, digital communication skills, and career self management (Casula, 2023; Prokop and Reitsamer, 2023).

A synthesis of these findings indicates that a successful career is shaped through a balance of academic discipline, structural support, and individual strategies of self presentation. This combination creates the conditions necessary for flexible adaptation to changes in the cultural environment, enhances professional resilience, and establishes the foundation for hybrid models of development in which stability aligns with mobility and traditional hierarchy intersects with decentralized mechanisms of career progression.

The structural and individual factors considered in this study provide a basis for comprehensively understanding the relationship between sociocultural conditions, institutional characteristics, and professional strategies. Such an approach makes it possible to

Table 1

Comparative characteristics of career strategies among opera singers in Europe and the United States

Indicator	European model	American model
Employment type	Long term contracts in state funded theaters	Project based employment, freelance work, agency representation
Early career stage	Conservatory internships, participation in competitions	Young Artists Programs, collaboration with managers
Role of agents	Limited, often mediated through theater bureaus	Central for touring and festival engagements
Financial support	State grants, cultural foundations	Private scholarships, charitable foundations, irregular income
Gender aspects	Greater equality within academic and theatrical structures	Inequality more evident in freelance and self management contexts
Career mobility	High within the EU, limited beyond it	High across states, extensive system of international auditions
Educational system	Traditional conservatory based training, strong institutional support	Practice oriented training through private studios and programs
Professional stability	Higher, dependent on contracts and public funding	Lower, dependent on self promotion and market mechanisms
Dominant strategy	Institutional stability, gradual advancement within the system	Flexible adaptation, multidirectional activity and self management

Source: synthesized by the author based on Belfiore and Bennett (2008), Scharff (2017), Hesmondhalgh (2018), Banks et al. (2013).

determine how external and internal factors shape trajectories of professional growth and adaptation across different cultural contexts. Within this framework, it is appropriate to present a synthesized model (Figure 1) that illustrates the interaction of sociocultural factors, institutional structure, and strategies of professional development.

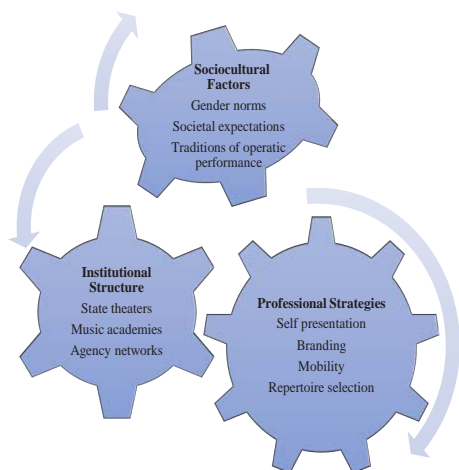


Fig. 1. Model of the relationship between sociocultural factors, institutional structure, and professional strategies of opera singers

Source: author's elaboration.

The system of interrelations presented in Fig. 1 illustrates the multilayered interaction among sociocultural, institutional, and individual factors that shape the professional development trajectory of opera singers within the contemporary cultural environment. The sociocultural level establishes the fundamental parameters of career orientation, including perceptions of prestige, status, artistic autonomy, and the acceptable boundaries of competition. Gender norms and traditions of operatic performance define expected behavioral models within the professional sphere and influence how the role of the female performer is perceived as embodying a particular cultural ideal.

The institutional structure, which includes state and private theaters, conservatories, professional agencies, and festival platforms, acts as a regulator of career access by defining entry opportunities, the degree of professional stability, and the dynamics of career advancement (Vincent and Coles, 2024; Prokop and Reitsamer, 2023; Pulignano et al., 2023). In European systems, a vertical model of career progression prevails, characterized by long term repertoire accumulation and gradual elevation of status within the institution. In contrast, the American structure is oriented toward horizontal mobility, where agency networks, short term contracts, and the individual artist's brand play central roles.

Within this model, professional strategies are viewed not as fixed patterns but as adaptive systems of decision making. Performers purposefully combine academic training, agency representation, digital self presentation, and participation in international programs, using multiple channels of career mobility. This integration of institutional resources and self management supports professional resilience in an environment characterized by competition and high demands for flexibility. Even within traditionally stable European theaters, contemporary singers increasingly demonstrate an entrepreneurial mindset that combines artistic autonomy with the ability to manage their own career dynamics.

Thus, the presented model provides a holistic assessment of the interaction between external sociocultural and institutional factors and the internal strategies employed by performers, creating conditions for successful professional development. The combination of structural stability and personal mobility reflects current trends toward the hybridization of career models in the operatic field, underscoring the importance of an integrative approach to analyzing professional growth.

An examination of the structural and individual factors influencing the professional development of opera singers makes it possible to conduct a comparative analysis of career strategies within European and American cultural institutions. Table 2 summarizes the key characteristics of professional formation identified through the systematization of data from multiple sources (CS Music, n.d.; Neilson, 2023; Opera America, 2016; Opera Charm, n.d.; Opera Europa, n.d.; OperGermany, n.d.; Rinaldi, 2023; SF Classical Voice, n.d.), including the specific features of the institutional environment, contract dynamics, the role of agency mediation, and individual strategies of self presentation. The categorical assessments ("high," "low," "medium") were derived from a comparative analysis of the professional models described in these sources.

An analysis of the consolidated data indicates that the European system provides relative stability and predictability in professional development, supporting singers through state funded theaters and academic networks. In contrast, the American model is characterized by high dynamism, where success is largely determined by the performer's own activity and the involvement of agency representation. Contemporary studies demonstrate that the integration of institutional discipline and individual self management strategies leads to the formation of hybrid career models that enable performers to adapt effectively to the global challenges of the music market (Belfiore et al., 2023; Prokop and Reitsamer, 2023).

Table 2

Comparison of career strategies of opera singers in Europe and the United States

Characteristic	Europe	United States
Institutional environment	State theaters and academies, contract stability	Project based employment, agency representation, high dynamism
Contract duration	Medium term, 3–5 years, often renewable	Short term, from single productions to one season
Role of agencies	Limited, primarily assisting in role placement	Central, determining opportunities and scheduling
Competition	High but predictable	Very high, with continuous auditions and competitions
Personal strategies	Gradual career progression, local mobility	Active self presentation, branding, international mobility
Impact of digital platforms	Moderate, used mainly for announcements and PR	Significant, with social media and video content shaping visibility and popularity

Source: synthesized by the author based on Banks et al. (2013), Belfiore and Bennett (2008), Hesmondhalgh (2018), and Scharff (2017) using comparative and content analysis.

It is noteworthy that even within stable European institutions there is a growing emphasis on personal mobility, self presentation, and branding as integral components of career advancement. The synthesized data reveal key patterns: Europe is characterized by a strategy of institutional stability, while the United States demonstrates a strategy of flexible adaptation that relies heavily on market based tools. This hybridization of models generates new requirements for training, positioning, and promoting performers on the global stage, underscoring the need for an integrative approach to analyzing professional development.

Conclusions. The results of the study show that the professional strategies of opera singers are shaped through the interaction of sociocultural, institutional, and personal factors, which manifest differently in European and American cultural environments. The structural comparative and content analytical approach used in this research made it possible to systematize the parameters of professional formation, ranging from employment mechanisms to individual self presentation strategies, and to identify typical models of career development. The European con-

text is marked by institutional stability and gradual professional progression, whereas the American context is defined by flexibility, high levels of competition, and the significant role of agency based and self management practices. A clear trend toward the hybridization of career models has been identified, in which the combination of institutional stability and individual mobility creates new forms of professional adaptation. This integration provides not only greater flexibility in career trajectories but also enhances performers' resilience within an evolving cultural environment. The analytical findings have practical significance for improving training programs for emerging vocalists, developing career management practices within arts institutions, and designing mechanisms to support cultural mobility.

Future research may focus on expanding the comparative analysis to include opera institutions in Asia and Latin America, as well as conducting a more in depth examination of the influence of digital media and global communication on the transformation of career strategies in the field of classical vocal performance.

BIBLIOGRAPHY

1. Radu-Giurgiu C. Opera agents in 20th century (1): Opera business and singers' careers. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*. 2021. Vol. 14 (Suppl). P. 147–154. URL: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1022850> (date of access: 14.11.2025).
2. VanderHart C., Kelly K., Gallagher E. Tracking YAP: Professionalism, amateurism and exploitation of emerging opera singers. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*. 2025. DOI: 10.1177/27018466251348647.
3. Belfiore E., Hadley S., Heidelberg B. M., & Rosenstein C. Cultural democracy, cultural equity, and cultural policy: Perspectives from the UK and USA. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 2023. Vol. 53. № 3. P. 157–168. DOI: 10.1080/10632921.2023.2223537
4. Voices for change in the classical music profession: New ideas for tackling inequalities and exclusions / A. Bull et al. (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 2023. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=3yOqEAAAQBAJ> (date of access: 14.11.2025).
5. Prokop R., Reitsamer R. The role of music conservatoires in the making of classical music careers. *Voices for change in the classical music profession: New ideas for tackling inequalities and exclusions* / A. Bull et al. (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 2023. P. 31–41. URL: <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&id=3yOqEAAAQBAJ&pg=PA31> (date of access: 14.11.2025).

6. Pulignano V., Dean, D., Domecka M., Vermeerbergen L. How state influence on project work organization both drives and mitigates gendered precarity in cultural and creative industries. *British Journal of Industrial Relations*. 2023. Vol. 61. № 2. P. 313–335. DOI: 10.1111/bjir.12737
7. Carpio R. Expanding the core of conservatoire training: Exploring the transformative potential of community engagement activities within conservatoire training : Doctoral dissertation. Guildhall School of Music and Drama, 2022. URL: <https://www.proquest.com/openview/2d6296eb0fbbe810f305abc64cf5037a> (date of access: 14.11.2025).
8. Casula C. Class and gender inequalities in the recruitment of classical musicians: Reflections on the case of Italian music conservatoires. *Voices for change in the classical music profession: New ideas for tackling inequalities and exclusions* / A. Bull et al. (Eds.). Oxford : Oxford University Press, 2023. P. 19–30. URL: <https://academic.oup.com/book/45618/chapter/394849717> (date of access: 14.11.2025).
9. Werner A., Ferm Almquist C. Marketing conservatoire education: The employable white musicians of European classical music. 2024. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1870197> (date of access: 14.11.2025).
10. Byrnes W.J. Management and the arts. London : Routledge, 2022. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781003030287/management-arts-william-byrnes> (дата звернення: 14.11.2025).
11. Vincent C., Coles A., Vincent J.B. Opera-ting on inequality: Gender representation in creative roles at The Royal Opera. *Cultural Trends*. 2022. Vol. 31. № 3. Pp. 205–221. DOI: 10.1080/09548963.2021.1966295.
12. Chung F.M.Y. Safeguarding traditional theatre amid trauma: Career shock among cultural heritage professionals in Cantonese opera. *International Journal of Heritage Studies*. 2022. Vol. 28. № 10. P. 1091–1106. DOI: 10.1080/13527258.2022.2131878.
13. Hudson V.J. The effect of the classical music gender narrative on female undergraduate music majors : Doctoral dissertation. Southern Arkansas University, 2025. URL: <https://www.proquest.com/openview/b062ee0d734516e0ce2b7441650b4a37> (date of access: 14.11.2025).
14. Jones E.E. Women leading opera in the UK: An ethnographic study of innovation. *The Routledge Companion to Women and Musical Leadership*. London : Routledge, 2024. Pp. 374–385. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003024767-32> (date of access: 14.11.2025).
15. Vincent C., Coles A. Unequal opera-tunities: Gender inequality and non-standard work in US opera production. *Equality, Diversity and Inclusion: An International Journal*. 2024. Vol. 43. № 2. Pp. 268–282. DOI: 10.1108/EDI-09-2023-0277.
16. We work hard for the money. *CS Music*. n.d. URL: <https://www.csmusic.net/content/articles/we-work-hard-for-the-money> (date of access: 14.11.2025).
17. Rinaldi R.M. The vocal economy: Hidden costs of an operatic career. *Opera America Magazine*. 2023. Summer. URL: <https://www.operaamerica.org/magazine/summer-2023/the-vocal-economy-hidden-costs-of-an-operatic-career> (date of access: 14.11.2025).
18. Three opera singers on how they built their careers. *SF Classical Voice*. n.d. URL: <https://www.sfcv.org/articles/feature/three-opera-singers-how-they-built-their-careers> (date of access: 14.11.2025).
19. Interviews. *Opera Charm*. n.d. URL: <https://www.opera-charm.com/interviews> (date of access: 14.11.2025).
20. Onstage: An oral history with Sondra Radvanovsky. *Opera America*. 2016. URL: <https://www.operaamerica.org/industry-resources/2025/oral-history-project/opera-america-onstage-an-oral-history-with-sondra-radvanovsky> (date of access: 14.11.2025).
21. Success stories: Living and working as an opera singer in Germany. *OperGermany*. n.d. URL: <https://opergermany.com/success-stories> (date of access: 14.11.2025).
22. Young artists' programmes. *Opera Europa*. n.d. URL: <https://www.opera-europa.org/specialist-forums/young-artists-programmes> (date of access: 14.11.2025).
23. Neilson A.Q. Q & A: Soprano Kelli-Ann Masterson on making an opera career in Ireland. *OperaWire*. 2023. URL: <https://operawire.com/q-a-soprano-kelli-ann-masterson-on-making-an-opera-career-in-ireland> (date of access: 14.11.2025).
24. Belfiore E., Bennett O. The social impact of the arts: An intellectual history. London/New York : Palgrave Macmillan, 2008. DOI: 10.1057/9780230227774.
25. Scharff C. Gender, subjectivity, and cultural work: The classical music profession. London : Routledge, 2017. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315673080/gender-subjectivity-cultural-work-christina-scharff> (date of access: 14.11.2025).
26. Hesmondhalgh D. The cultural industries. 4th ed. London : SAGE, 2018. URL: https://books.google.com.br/books/about/The_Cultural_Industries.html?id=bR1oDwAAQBAJ (date of access: 14.11.2025).
27. Theorizing cultural work: Labour, continuity and change in the cultural and creative industries / M. Banks et al. (Eds.). London : Routledge, 2013. URL: <https://eprints.gla.ac.uk/217370/> (date of access: 14.11.2025).

REFERENCES

1. Radu-Giurgiu, C. (2021). Opera agents in 20th century (1): Opera business and singers' careers. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, 14*(Suppl), 147–154. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1022850>
2. VanderHart, C., Kelly, K., & Gallagher, E. (2025). Tracking YAP: Professionalism, amateurism and exploitation of emerging opera singers. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*. <https://doi.org/10.1177/27018466251348647>
3. Belfiore, E., Hadley, S., Heidelberg, B. M., & Rosenstein, C. (2023). Cultural democracy, cultural equity, and cultural policy: Perspectives from the UK and USA. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 53(3), 157–168. <https://doi.org/10.1080/10632921.2023.2223537>

4. Bull, A., Scharff, C., & Nooshin, L. (Eds.). (2023). *Voices for change in the classical music profession: New ideas for tackling inequalities and exclusions*. Oxford University Press. <https://books.google.com.ua/books?id=3yOqEAAAQBAJ>
5. Prokop, R., & Reitsamer, R. (2023). The role of music conservatoires in the making of classical music careers. In A. Bull, C. Scharff, & L. Nooshin (Eds.), *Voices for change in the classical music profession: New ideas for tackling inequalities and exclusions* (pp. 31–41). Oxford University Press. <https://books.google.com.ua/books?hl=uk&id=3yOqEAAAQBAJ&pg=PA31>
6. Pulignano, V., Dean, D., Domecka, M., & Vermeerbergen, L. (2023). How state influence on project work organization both drives and mitigates gendered precarity in cultural and creative industries. *British Journal of Industrial Relations*, 61(2), 313–335. <https://doi.org/10.1111/bjir.12737>
7. Carpio, R. (2022). *Expanding the core of conservatoire training: Exploring the transformative potential of community engagement activities within conservatoire training* [Doctoral dissertation, Guildhall School of Music and Drama]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/openview/2d6296eb0fbbe810f305abc64cf5037a>
8. Casula, C. (2023). Class and gender inequalities in the recruitment of classical musicians: Reflections on the case of Italian music conservatoires. In A. Bull, C. Scharff, & L. Nooshin (Eds.), *Voices for change in the classical music profession: New ideas for tackling inequalities and exclusions* (pp. 19–30). Oxford University Press. <https://academic.oup.com/book/45618/chapter/394849717>
9. Werner, A., & Ferm Almqvist, C. (2024). *Marketing conservatoire education: The employable white musicians of European classical music*. <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1870197>
10. Byrnes, W. J. (2022). *Management and the arts*. Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781003030287/management-arts-william-byrnes>
11. Vincent, C., Coles, A., & Vincent, J. B. (2022). Opera-ting on inequality: Gender representation in creative roles at The Royal Opera. *Cultural Trends*, 31(3), 205–221. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1966295>
12. Chung, F. M. Y. (2022). Safeguarding traditional theatre amid trauma: Career shock among cultural heritage professionals in Cantonese opera. *International Journal of Heritage Studies*, 28(10), 1091–1106. <https://doi.org/10.1080/13527258.2022.2131878>
13. Hudson, V. J. (2025). *The effect of the classical music gender narrative on female undergraduate music majors* [Doctoral dissertation, Southern Arkansas University]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/openview/b062ee0d734516e0ce2b7441650b4a37>
14. Jones, E. E. (2024). Women leading opera in the UK: An ethnographic study of innovation. In *The Routledge companion to women and musical leadership* (pp. 374–385). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003024767-32>
15. Vincent, C., & Coles, A. (2024). Unequal opera-tunities: Gender inequality and non-standard work in US opera production. *Equality, Diversity and Inclusion: An International Journal*, 43(2), 268–282. <https://doi.org/10.1108/EDI-09-2023-0277>
16. We work hard for the money. (n.d.). *CS Music*. Retrieved November 14, 2025, from <https://www.csmusic.net/content/articles/we-work-hard-for-the-money>
17. Rinaldi, R. M. (2023, Summer). The vocal economy: Hidden costs of an operatic career. *Opera America Magazine*. <https://www.operaamerica.org/magazine/summer-2023/the-vocal-economy-hidden-costs-of-an-operatic-career>
18. Three opera singers on how they built their careers. (n.d.). *SF Classical Voice*. Retrieved November 14, 2025, from <https://www.sfcv.org/articles/feature/three-opera-singers-how-they-built-their-careers>
19. Interviews. (n.d.). *Opera Charm*. Retrieved November 14, 2025, from <https://www.opera-charm.com/interviews>
20. Onstage: An oral history with Sondra Radvanovsky. (2016). *Opera America*. <https://www.operaamerica.org/industry-resources/2025/oral-history-project/opera-america-onstage-an-oral-history-with-sondra-radvanovsky>
21. Success stories: Living and working as an opera singer in Germany. (n.d.). *OperGermany*. Retrieved November 14, 2025, from <https://opergermany.com/success-stories>
22. Young artists' programmes. (n.d.). *Opera Europa*. Retrieved November 14, 2025, from <https://www.opera-europa.org/specialist-forums/young-artists-programmes>
23. Neilson, A. Q. (2023). Q & A: Soprano Kelli-Ann Masterson on making an opera career in Ireland. *OperaWire*. <https://operawire.com/q-a-soprano-kelli-ann-masterson-on-making-an-opera-career-in-ireland>
24. Belfiore, E., & Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts: An intellectual history*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230227774>
25. Scharff, C. (2017). *Gender, subjectivity, and cultural work: The classical music profession*. Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315673080/gender-subjectivity-cultural-work-christina-scharff>
26. Hesmondhalgh, D. (2018). *The cultural industries* (4th ed.). SAGE. https://books.google.com.br/books/about/The_Cultural_Industries.html?id=bR1oDwAAQBAJ
27. Banks, M., Gill, R., & Taylor, S. (Eds.). (2013). *Theorizing cultural work: Labour, continuity and change in the cultural and creative industries*. Routledge. <https://eprints.gla.ac.uk/217370/>

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Валерій ПОЛОНСЬКИЙ,

аспірант кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) odin123121@gmail.com

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ХАРКОВІ ПІД ЧАС ГАРЯЧОЇ ФАЗИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

У статті зроблено наголос на важливості театрального мистецтва для покращення психічного стану людини, особливо під час війни. Саме театральне мистецтво на рівні з музикою стали так званими «лікарями людських душ», що вкрай актуально для людей, які живуть в умовах постійної небезпеки для життя. Артикульовано, що з початком гарячої фази російсько-української війни театральне мистецтво в Україні перебуває у стані значного зростання глядацького попиту, що в свою чергу відобразилося на покращенні адміністративно-творчої діяльності більшості театральних закладів країни. Таким чином більшість театральних діячів констатує зростання прибутків українських театрів попри скорочення фінансування театрального мистецтва з боку державних інституцій. В той же час у статті окреслені значні проблеми діяльності театрів прифронтових міст. Ці проблеми пов'язані не тільки з ситуацією пов'язаною з безпекою для роботи у прифронтових містах, але й з бажанням комунікації між владою цих міст з закладами мистецтва. У статті зроблено наголос на важливості роботи театрів, як важливих об'єктів для покращення психічного стану людей. Тож влада цих міст повинна підтримувати та розвивати культурне життя, як засіб ідентифікації до української культури. Саме таке ставлення до роботи театрів роблять більшість місцевих влад українських міст зі сходу та півдня України. Але існують негативні приклади такої співпраці. У статті виявлені проблеми у роботі обласних державних театрів міста Харків, серед яких разом з близькістю до лінії фронту, яка створює неможливість повноцінної роботи театральних колективів, присутні ще й кризові явища через жахливий фінансовий стан театральних закладів міста, спровокований обласною владою Харкова, та наголошено на неспроможності обласної влади до вирішення проблеми зберігання театрального мистецтва у прифронтовому місті. У статті розглянуті унікальні умови діяльності всіх харківських театрів які пов'язані з близькістю до лінії фронту, репресивними методами адміністрування театральної роботи з боку Харківської обласної військової адміністрації, що в свою чергу привело до створення нових форм та жанрів мистецтва, непритаманних великим репертуарним театрам Харкова до початку гарячої фази російсько-української війни

Ключові слова: театральне мистецтво, російсько-українська війна, глядацькі зали, сцени-укриття, театральна діяльність, стратегічне підприємство.

Valerii POLONSKYI,

orcid.org/0009-0005-0986-7326

Postgraduated student at the Department of Organization of Theatricals named after I.D. Bezgin
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv, Ukraine) odin123121@gmail.com

ACTUAL PROBLEMS OF ORGANISING THEATRICAL ACTIVITIES IN KHARKIV DURING THE HEATED PHASE OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

The article emphasises the importance of theatrical art in improving mental health, especially during wartime. Theatrical art, together with music, became, so-called, «doctors of the human souls», which are extremely relevant for people living in conditions of constant danger to their lives. It articulated that with the onset of the hot phase of the Russian-Ukrainian war, theatrical art in Ukraine is experiencing significant growth in audience demand, which in turn has been reflected in the improvement of the administrative and creative activities of most of the country's theatrical institutions. So, the majority of theater actors note the growth of profits of Ukrainian theaters despite the reduction of funding for theater art by state institutions. At the same time, the article outlines significant problems facing theatres in frontline cities. These problems are related not only to the security situation in frontline cities, but also to the desire for communication between the authorities of these cities and arts institutions. The article emphasises the importance of theatres as important objects for improving people's mental health. Therefore, the authorities of these cities must support and develop cultural life as a means of identifying with Ukrainian culture. This is precisely the attitude towards the work of theatres taken by most local authorities in Ukrainian cities in the east and south of Ukraine. However, there are negative examples of such cooperation. The article identifies problems in the work of regional state theatres in the city of Kharkiv, including proximity to the front line, which makes it impossible for theatre companies to work properly, as well as the crisis caused by the dire financial situation of the city's theatre institutions, provoked by the Kharkiv regional authorities.

It also highlights the inability of the regional authorities to solve the problem of preserving theatre art in a frontline city. The article examines the unique operating conditions of all Kharkiv theaters, which are related to their proximity to the front line and the repressive methods of theatre administration by the Kharkiv Regional Military Administration. This, in turn, has led to the creation of new forms and genres of art that uncommon in the large repertory theatres of Kharkiv before the start of the hot phase of the Russian-Ukrainian war.

Key words: *theatrical art, Russian-Ukrainian war, auditoriums, shelter stages, theatrical activities, strategic enterprise.*

Постановка проблеми. Під час геополітичних криз, війн та глобальних зворушень мистецтво завжди намагалося дати швидкі та правдиві відповіді на більшість філософських та звичайних побутових питань, які повстають перед населенням будь-якої країни сучасного світу. Тож під час початку гарячої фази російсько-української війни зростання попиту серед населення України до мистецтва не є унікальним явищем. Саме діячі мистецтва та культури через створення драматичних, музичних, кінематографічних творів намагаються чесно вести діалог з людьми для кращого розуміння життя під час важких подій, що відбуваються в Україні вже більше, ніж 3,5 роки. Отже розмова «тут і зараз», осмислення подій сучасного життя та спроможність театрального мистецтва покращити психологічний стан людей, які відвідують театральні вистави, підштовхнула до справжнього «театрального буму» та надала можливість для значного розвитку театрального мистецтва в Україні. Театри України відреагували на попит до мистецтва, створюючи новітні постановки, пропонуючи глядачам нову сучасну українську драматургію та класичні драматичні твори у нових жанрах та стилях театрального мистецтва. Але такий підйом театрального мистецтва спостерігається не у всіх містах. Звісно, що діяльність театрів у прифронтових містах значно ускладнюється через постійну небезпеку з боку ворога. Та попри все обласна та міська влади таких міст, як Одеса, Миколаїв, Дніпро, Чернігів, Суми, Запоріжжя турбуються про культуру та задоволення глядацького попиту серед мешканців, водночас створюють умови для діяльності театрів та фінансово утримують театральні-видовищні заклади своїх міст. Окремим питанням у роботі театрів стоїть діяльність театральних колективів міста Харкова. Заборона на діяльність, значне скорочення фінансової підтримки театральних колективів міста привели до можливості втрати видатних театральних закладів, що склали славу театральному мистецтву України протягом ста років.

Аналіз досліджень і публікацій. Осмислення наукових розвідок під час написання цієї статті дають підстави оголосити, що тільки два науковця з Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна: а саме Т. Комарова та В. Кононенко

у своїй науковій статті «Культуротворчість як сфера формування політичних ціннісних смислів: театр у прифронтовому Харкові.», приділили увагу до піднятої в цій роботі проблеми. Замовчування проблеми театральної діяльності міста з боку Харківської обласної військової адміністрації та Міністерства культури та стратегічних комунікацій привело до того, що науковці ще не осмислили всю унікальність ситуації у театральному житті Харкова. При тому, що досвід виживання театральних організацій міста дасть можливість для створення нових моделей організації театральної діяльності після закінчення війни. Наразі джерельна база складається з інтерв'ю очільників театрів Харкова, публіцистичних статей у місцевих ЗМІ, дописів у різноманітних соціальних мережах та інтернет-виданнях

Мета.

– На основі публікацій у засобах ЗМІ, інтернет-ресурсах, дописах у соціальних мережах та інтерв'ю з театральними діячами Харкова висвітлити організаційні, фінансові та творчі проблеми у організації театрального мистецтва у місті під час гарячої фази російсько-української війни.

– Виявити, які зміни відбулися у організації театральної справи у прифронтовому місті.

– Розглянути особливості діяльності театрів прифронтового міста.

Методологія дослідження. В опрацюванні теми були застосовані імперичний метод, за допомогою якого були досліджені стан театрального мистецтва у Харкові, аналітичний метод, за допомогою якого можна провести аналіз змін, що відбулися у театральному мистецтві прифронтового міста, архівно-бібліографічний метод, який допомагає прослідити зміни у діяльності харківських театрів під час гарячої фази російсько-української війни на основі інтерв'ю театральних діячів міста та дописах у соціальних мережах.

Наукова новизна дослідження полягає в тому що вперше були висвітлені проблеми в організації театральної діяльності великих репертуарних театрів прифронтового міста під час гарячої фази російсько-української війни, проведено характеристику театральних майданчиків міста та умов творчої діяльності театральних колективів Харкова на сучасному етапі історії України. Окреслені

проблеми комунікації між владою та мистецькими закладами Харкова.

Виклад основного матеріалу. С початком гарячої фази російсько-української війни театр став в авангарді українського мистецтва. Спочатку волонтерська діяльність, допомога вимушеним переселенцям зробила театральних діячів прикладом громадського супротиву ворогу. Вже з квітня 2022 року театри разом з волонтерською діяльністю починають відновлювати свою мистецьку роботу у тих містах України, де не відбувалися бойові дії на землі та за умов безпечного середовища. Тож театри с західних областей України, а згодом й з центральних областей почали свою активну творчу діяльність.

Вже з середини 2022 року відбулися феноменальні зміни ставлення глядачів до театрального мистецтва. Саме через те, що театр зміг відповісти глядачеві на болючі питання, що виникли під час початку активних бойових дій російсько-української війни, українські глядачі активно почали відвідувати театральні вистави в Україні. Питання, пов'язані з війною, можливість театру покращувати психічний стан людини зробили театральне мистецтво надважливим у житті людей. Шалений попит серед шанувальників театру привів до створення унікальних сучасних вистав. Такі вистави як «Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити», «Калігула», «Безталанна», «Буна», «Зернохвище», «Конотопська відьма», «Калинова сопілка», «Дім» «Макбет», «Річард III» та багато інших вистав більшості театрів України стали справжніми шедеврами сучасного українського театрального мистецтва. Звісно, практично всі видання, науковці, критики цей період одногласно визнали ренесансом українського театру та театральним бумом. Театри Києва, Львова, Івано-Франківська дають по декілька вистав на день. Безліч гастрольних поїздок як в Україні так і за кордон дають можливість для розвитку колективів цих міст. Театри столиці та західних міст мають можливість та фінансову спроможність не тільки оновлювати технічне обладнання, купувати матеріали для створення вистав, але й підвищувати заробітну плату своїм працівникам та будувати допоміжні театральні сцени. Дійсно, завдяки значному попиту на квітки серед глядачів столиці, розголосу у ЗМІ та різноманітних соціальних мережах, складається враження, що все українське театральне мистецтво знаходиться у стані справжнього відродження. Насамперед потрібно поставити питання: чи є так званий театральний бум всеукраїнським унікальним явищем? З точки зору творчості, безперечно можна казати, що так.

Але, якщо прискіпливо подивитися на організацію роботи та фінансове становище театрів деяких прифронтових міст, на це питання вже стовідсоткової відповіді не існує. Яскравим прикладом для цієї тези є сучасна організація театральної справи у Харкові.

Другий за розміром український мегаполіс протягом двох століть вважався однією з театральних столиць країни. Потужна режисерська та акторська школи надавали можливість театрам Харкова розвивати свій власний шлях, який завжди відрізнявся авангардним мистецтвом. С початку ХХ століття та до початку хвороби «Ковід-19» театри та мистецькі виші Харкова завжди створювали значну конкуренцію київським митцям, що в свою чергу позитивно впливало на розвиток театрального мистецтва всієї країни. Можна наводити багато прикладів такої конкуренції: Гнат Юра – Лесь Курбас, Сергій Данченко – Андрій Жолдак, Київський державний театр імені І. Франка – «Березіль», Київський державний театр імені Л. Українки – Харківський державний театр імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка (до 2022 року Харківський державний академічний драматичний театр імені О. Пушкіна), КНУТКіТ імені І. К. Карпенко-Карого – театральний факультет ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Але с початком гарячої фази російсько-української війни організація театральної діяльності у Харкові докорінно змінилася. На відміну від інших українських театрів знамениті харківські мистецькі колективи потрапили у жахливе становище, що унеможливило прогрес театрального мистецтва в місті та поставило театри на грань виживання. Зрозуміло, що в 2022 році робота театрів Харкова була неможлива через близькість до фронту. Постійні обстріли окупаційних військ унеможливлювали будь-яку роботу театральних закладів, крім волонтерської діяльності. Вистави, якщо вони й відбувалися, проходили на станціях харківського метрополітену, який став притулком більше ніж 150 тисячам містян. Саме такі волонтерські вистави для дітей створювали актори Харківського державного академічного театру ляльок імені Афанасьєва, підтримували людей своєю творчістю актори та музиканти оркестру ХНАТОБ імені М. В. Лисенка. Але вже після звільнення великої частини області від окупантів робота театрів у Харкові, на відміну від інших прифронтових міст, не була відновлена.

Така негативна ситуація сталася через рішення владних структур Харківської обласної військової адміністрації. 18 квітня 2023 року був виданий наказ департаменту культури ХОВА у якому була

оголошена заборона на будь-яку діяльність театральних закладів які не мають безпечного простору для відвідувачів театрів, та з іншого боку обласна влада значно скоротила фінансування театрів, підпорядкованих обласній громаді. Нерозуміння важливості мистецтва для громадян міста з боку влади, також привело до того, що протягом двох з половиною років, а саме з 2022 до травня 2024-го року театрам Харкова не надавався статус «стратегічного підприємства». Ці кроки привели до значної деградації театального життя:

1. Заборгованості по заробітній платні
2. Заборгованості перед бюджетом міста
3. Значне скорочення театральних робітників у колективах
4. Неможливість творчим працівникам працювати за обраною професією

Якщо обсяг фінансування театрів міста у 2023 році склав 100 млн. гривень, то у 2024 році він склав близько 50 млн. грн. Через таке ставлення працівники театру за власний кошт були вимушені виїжджати у гастрольні тури за для заробітку грошей на погашення заборгованості заробітної плати за попередні місяці. За словами головної режисерки Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва Оксани Дмитрієвої, заробітна плата працівників театру складала три тисячі гривень на місяць. В інших обласних театрах заробітна плата була такою ж самою. Таке ставлення до мистецтва з боку обласної влади Харкова зворушило більшість колективів лялькових театрів країни, які віддали свої прибутки за день на підтримку колег. Можна вважати справжнім мистецьким подвигом, що актори не припинили свою діяльність та ще змогли створити декілька прем'єрних вистав, серед яких вистава «Жираф Монс», що підкорила величезну кількість глядачів як в Україні, так й у європейських країнах, отримавши декілька нагород найвідоміших театральних фестивалів.

У 2023 році влада дала дозвіл на показ вистав тільки у декількох локаціях. При тому, що обов'язки сплати орендної плати за користування залами було покладене на плечі самих театрів. Можна перерахувати, які майданчики для діяльності великих репертуарних театрів були запропоновані владою:

- Арт-сховище «Культура» Локація, яку створив незалежний театр «Тимур» за допомогою благодійників та донатів громадян міста. 100 глядацьких місць.
- «Art Area» близько 100 місць.
- Приміщення ресторану «Тасо Лосо» близько 100 глядацьких місць.

- Глядацька зала дитячого центру «А-шо» менше 100 місць.

- Глядацька зала центру «EVOhub» 80 глядацьких місць.

- Театральний-видовищний центр (мала сцена оперного театру) 440 місць.

- Внутрішній двір театру ляльок (тільки у теплу пору року).

- Лофт-зала оперного театру 170 глядацьких місць.

- Підземний паркінг для автомобілів, що належить великому ТРЦ 100 глядацьких місць.

Всього близько 1300 глядацьких місць.

Ці майданчики поділяли між собою п'ять обласних театрів, один національний театр та декілька незалежних приватних театрів. При тому орендну плату театри були вимушені сплачувати за власний кошт. Так головний режисер ХДАУДТ імені Т. Г. Шевченка Степан Пасічник надавав інформацію, що оренда однієї години залу та необхідного обладнання коштує театру 3 тисячі гривень, тож театр в день вистави мусить сплачувати близько тридцяти тисяч, в той час, коли квитки на вистави коштують 400 грн.

У 2024 року через неможливість сплачувати оренду та невелику кількість глядацьких залів, які дозволила використовувати влада, театри власним коштом та за допомогою благодійників і небайдужих шанувальників театального мистецтва були вимушені переробляти гардероби або підвальні приміщення у своїх будівлях на сценічні майданчики-укриття. Таким чином до вже вище означених локацій добавилися власні сценічні укриття ХДАУДТ імені Т. Г. Шевченка та ХДАТ імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. Тобто на початок 2025 року у Харкові було тільки 10 підвальних майданчиків на 1700 глядацьких місць, які поділяють між собою 18 діючих театральних закладів: 6 великих репертуарних театрів та 13 незалежних приватних антреприз. Таку кількість глядацьких місць можна зрівняти з глядацькими залами двох київських театрів.

Водночас нерозуміння важливості мистецтва під час війни у прифронтовому мегаполісі з боку обласної влади привело до кризових явищ у мистецькій складовій діяльності театрів. Протягом 2022-першої половини 2025 року жоден харківський театр не отримав статус критично важливого підприємства. Таким чином більшість чоловіків – працівників театрів були мобілізовані до лав збройних сил України. Так всі театри Харкова, не зважаючи увагу на залежність від підпорядкування, втратили до 60% відсотків працівників, при цьому під час зустрічі з головою обласної ради

депутатів була зроблена цинічна заява, що: «зменшення акторського складу не повинно загрожувати існуванню культурної сфери регіону» (Колесниченко О. 2025). Для прикладу театр ляльок залишився без акторів – чоловіків та був вимушений переробляти весь репертуар під жіночий колектив (статус критично-важливого підприємства чотири з п'яти обласних театрів отримали тільки у середині травня 2025 року). Можливо тільки уявити собі яким би чином відбувалася робота київських театрів, які залишилися без фінансування, власних сцен та акторів – зірок.

Обурливою позицією для всіх харківських театральних діячів стало відношення Міністерства культури та стратегічних комунікацій України до діяльності державних театрів Харкова. Замовчування проблеми протягом більше двох років, невтручання у репресивні розпорядження ХОВА стосовно театральної справи у місті, відсутність політичних рішень стосовно покращення фінансового стану театрів привело до того, що харківські митці були вимушені або йти з професії, або шукати собі роботу у інших театрах України, або за кордоном. Тільки через розголос у різноманітних соціальних мережах та ЗМІ колег з багатьох українських театрів, очільники Міністерства приділили увагу цієї проблемі. На самому початку 2025 року була проведена конференція очільників харківських театрів з заступником міністра культури Г. Григоренко, але жодного рішення не було укладено, крім недолугих порад (цитата): «керівникам театральних установ налагоджувати партнерські відносини з колегами в інших областях, аби мати майданчики для заробляння коштів» (Колесниченко О., 2025).

Тож на початок 2025 року склалася тупикова ситуація у збереженні роботи театрів у Харкові. З одного боку ХОВА заборонила створення та показ вистав на власних сценах, водночас удвічі скоротив фінансування театрів, аргументуючи це скорочення заборонами міністерства фінансів надавати грошову допомогу непрацюючим підприємствам. З іншого боку протягом всіх років гарячої фази російсько-української війни Міністерство культури та стратегічних комунікацій не знайшло політичної волі запланувати у бюджеті гроші для створення декількох безпечних майданчиків зі значною кількістю глядацьких місць для роботи видатних харківських театрів, або під час війни взяти фінансування на себе, надавши театрам статус «тимчасово національних».

Але при всіх надзвичайно важких умовах театральне мистецтво Харкова продовжує працювати та створювати справжні авангардні шедеври теа-

трального мистецтва. За фінансовою підтримкою УКФ у підвальному приміщенні ХНАТОБ імені М. В. Лисенко режисером Арменом Калояном була створена опера-кабаре «ТГШ. Подорож у часі» музику для якої написав молодий та талановитий український композитор Золтан Алмаші, ХДАУДТ імені Т. Г. Шевченко (славетний театр «Березіль») протягом 2022–2025 створив декілька нових вистав, де поєдналися різні жанри та види театрального мистецтва: «Нехай щастить», «Ерік та Яна», «Горгони», «Каліки з острова Інішмаан», «Каліфорнійський готель», «Падати. Літати», «Психи», «Через неї можна померти», «Шевченко 2.0» ХДАТ імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка зробив вистави «Тартюф», «Легенда про лиса Микиту», «Сватання», «Возлюби ближнього свого», «О цей чудовий світ». ХДАТ ляльок імені В. А. Афанасьєва тільки у 2025 році створив три дитячі вистави та п'ять прем'єр для дорослих глядачів, та протягом останніх двох років театр створив вистави, що стали значною подією не тільки у прифронтовому місті, але й для всього театрального мистецтва України: «Жираф Монс», «Я норм» та «Вертеп. Війна. Вірши». Свої вистави також створюють Харківський ТЮГ та ХАТ музичної комедії. Не зупинилися й відомі незалежні театри міста. Близько тринадцяти приватних антреприз дарують мешканцям міста своє мистецтво, серед них «Театр 19», театр «Тимур», авторський театр «Може бути» та один з найвідоміших сучасних незалежних театрів України «Нафта» творчість якого була відзначена театральною премією «Гра» за виставу «Веселка на Салтівці».

Висновки. Театральне мистецтво має великий вплив на почуття, думки, емоційний стан шанувальників театрального мистецтва. Через ці спроможності мистецтва підтримувати психічний стан людей під часи жаклих подій в Україні, українські глядачі значно більше почали відвідувати театри, тим самим створивши так званий театральний бум у мистецтві. В свою чергу українські театральні діячі відреагували через створення нових вистав з новою режисурою, сучасним прочитанням класичних драматичних творів та популяризацію нової української драматургії як в країні, так й під час гастрольних подорожей в багатьох країнах світу.

Але на відміну від інших міст України, організація театральної діяльності у Харкові залишається у край важкому стані. Не зважаючи на прагнення глядачів відвідувати мистецькі заклади міста, заборона на проведення театральної діяльності з боку обласної влади привела до кризи харківських обласних великих репертуарних теа-

трів. З одного боку заборона на діяльність, через близькість лінії фронту, з іншого боку значне скорочення фінансування театрального мистецтва з боку обласної влади привели до того, що більшість акторів були вимушені покинути колективи та шукати собі роботу в інших містах України та за кордоном. Небажання влади протягом двох з половиною років надати статус «критично важливого підприємства» театрам Харкова ще більш скоротили штат театральних робітників чоловіків, які були мобілізовані до лав ЗСУ. Таким чином театри були вимушені переробляти свої вистави під жіночій акторський склад (Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва, або шукати камерні драматичні твори для малого акторського складу та показу цих вистав у швидкоруч підготовлених підвальних майдан-

чиках-укриттях, які вміщують незначну кількість глядачів та не можуть задовольнити прагнення багатой кількості містян отримувати мистецький продукт. Тільки через розголос видатних театральних діячів про жахливий стан театральності у Харкові, очільники Міністерства культури та стратегічних комунікацій на початку 2025 року приділили увагу цій проблемі, але не надали жодного рішення про покращення фінансового стану театрів та не запропонували вирішення проблем у діяльності колективів.

Але попри всі проблеми театральне мистецтво у Харкові продовжує існувати. Театри створюють нові вистави, актори, не зважаючи на образливу заробітну плату, дарують глядачам своє мистецтво та намагаються пристосуватися до реалій сучасного життя у місті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алохінссон А. Заборгованість по зарплатні харківських театрів перевищує 4,2 мільйона гривень. До чого тут ХОВА? Онлайн-медіа Люк, 18.10.2024 URL: <https://lyuk.media/city/theater-debt/> (дата звернення 06.11.2025)
2. Большакова А. Фінансування театрів Харкова скоротиться вдвічі – ОВА. Українська Правда, 27.12.2023, 13:57 URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/2023/12/27/258547/> (дата звернення 06.11.2025)
3. Большакова А. Хто в черзі крайній. У Харківській ОВА відповіли на звинувачення у недофінансуванні театрів. Українська Правда, 30.04.2025, 16:30 URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/harkivska-ova-vidpovila-na-zvinuvachennya-u-nedofinansuvanni-derzhavnih-teatriv-307800/> (дата звернення 07.11.2025)
4. Верховна Рада України. Протокол засідання Комітету з питань гуманітарної та інформаційної політики, 26.05.2025 URL: https://kompkd.rada.gov.ua/news/main_news/76777.html (дата звернення 07.11.2025)
5. Горлач П. Поверніть Харкову право на театр: актори зі всієї України закликають Харківську ОВА звернути увагу на міські театри. Суспільне Культура, 16, 05.2025, 14:20 URL: <https://suspilne.media/culture/1019303-povernit-harkovu-pravo-na-teatr-aktori-z-usiei-ukraini-zaklikaut-harkivsku-ova-zvernuti-uvagu-na-miski-teatri/> (дата звернення 09.11.2025)
6. Давидова Ю., Кривко Р. «Хапаємось за будь-яку ідею». Як театри Харкова намагаються вижити з урізаним фінансуванням. Суспільне Харків, 19.11.2023, час інтерв'ю 12:36 URL: <https://suspilne.media/kharkiv/616535-hapamos-za-bud-aku-ideu-ak-teatri-harkova-namagautsa-viziti-z-urizanim-finansuvannam-ta-zaboronami-na-vistupi/> (дата звернення 09.11.2025)
7. Задорожна А. Інтерв'ю з головним режисером ХДАУДТ імені Т. Г. Шевченко Степаном Пасічником. Інтернет-видання «Думка» 22.09.2025, час інтерв'ю 11:30 URL: <https://dumka.media/ukr/interview/1758528086-golovniy-rezhiser-berezolya-steran-pasichnik-voseni-teatr-zapratsyue-na-svoemu-bezrechnomu-maydanchiku> (дата звернення 09.11.2025)
8. Комарова Т., Кононенко В. Культуротворчість як сфера формування політичних ціннісних смислів: театр у прифронтовому Харкові. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія Питання політології, № 47. С. 94-102.
9. Колесниченко О. Творча діяльність державних харківських театрів після 24 лютого 2022 року: проблеми існування, репертуарні пріоритети, мистецькі особливості. Театріум, 2025 URL: https://teatrarium.com/tvorcha_diyalnist_kharkivskih_teatriv_pislya24lutogo/ (дата звернення 11.11.2025)

REFERENCES

1. Alohinson A. (2024) Zaborhovanist po zarplatni kharkivskykh teatriv perevyshchuie 4,2 milionu hryven. Do choho tut KhOVA? [The salary debt of Kharkiv theaters exceeds 4.2 million hryven. Why is there HRMA?] Onlain-media Liuk, 18.10.2024 URL: <https://lyuk.media/city/theater-debt/> (data zvernennia 06.11.2025) [in Ukrainian]
2. Bol'shakova A. (2023) Finansuvannia teatriv Kharkova skorotytsia vdvichi – OVA. [Financing of Kharkiv theaters will be halved – HRMA.] Ukrayins'ka Pravda 27.12.2023, 13:57 URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/2023/12/27/258547/> (data zvernennia 06.11.2025) [in Ukrainian]
3. Bol'shakova A. (2025) Khto v cherzi krainii.U Kharkivskii OVA vidpovily na zvinuvachennia u nedofinansuvanni teatriv. [Who is in the last queue? The Kharkiv RMA responded to accusations of underfunding of theaters.] Ukrainska Pravda 30.04.2025, 16:30 URL: <https://lifepravda.com.ua/culture/harkivska-ova-vidpovila-na-zvinuvachennya-u-nedofinansuvanni-derzhavnih-teatriv-307800/> (data zvernennia 07.11.2025) [in Ukrainian]
4. Verkhovna Rada Ukrayiny. (2025) Protokol zasidannya Komitetu z pytan' humanitarnoyi ta informatsynoyi polityky, 26.05.2025 [Minutes of the meeting of the Committee on Humanitarian and Information Policy, 26.05.2025] ofitsiyniy portal

Verkhovnoi Rady Ukrainy URL: https://kompkd.rada.gov.ua/news/main_news/76777.html (data zvernennia 07.11.2025) [in Ukrainian]

5. Horlach P. (2025) Povernit Kharkovu pravo na teatr: aktory zi vsiiei Ukrainy zaklykaiut Kharkivsku OVA zvernuty uvahu na miski teatry. [Return the right to theater to Kharkiv: actors from all over Ukraine call on the Kharkiv RMA to pay attention to the city's theaters.] *Suspilne Kultura*, 16, 05.2025, 14:20 URL: <https://suspilne.media/culture/1019303-povernit-harkovu-pravo-na-teatr-aktori-z-usiei-ukraini-zaklykaut-harkivsku-ova-zvernuti-uvagu-na-miski-teatri/> (data zvernennia 09.11.2025) [in Ukrainian]

6. Davydova Yu., Kryvko R.(2023) «Khapaiemos za bud-yaku ideiu». Yak teatry Kharkova namahaiutsia vyzhyty z urizanyim finansuvanniam. [“We grab onto any idea.” How Kharkiv theaters are trying to survive with reduced funding.] *Suspilne Kharkiv*, 19.11.2023, chas interviu 12:36 URL: <https://suspilne.media/kharkiv/616535-hapaemos-za-bud-aku-ideu-ak-teatri-harkova-namagautsa-viziti-z-urizanim-finansuvannam-ta-zaboronami-na-vistupi/> (data zvernennia 06.11.2025) [in Ukrainian]

7. Zadorozhna A. (2025) Interviu z holovnym rezhysyrom KhDAUDT imeni T. H. Shevchenko Stepanom Pasichnykom. [Interview with the chief director of the T. G. Shevchenko State Academic Drama Theater and Theatre, Stepan Pasichnyk. Dumka] *Internet-vydannia «Dumka»* 22.09.2025, chas interviu 11:30 URL: <https://dumka.media/ukr/interview/1758528086-golovniy-rezhiser-berezolya-stepan-pasichnik-voseni-teatr-zapratsyue-na-svoemu-bezpechnomu-maydanchiku> (data zvernennia 09.11.2025) [in Ukrainian]

8. Komarova T., Kononenko V. (2025) Kulturotvorchist yak sfera formuvannia politychnykh tsinnisnykh smysliv: teatr u pryfrontovomu Kharkovi. [Cultural creativity as a sphere of formation of political values: theater in front-line Kharkiv.] *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.N. Karazina, seriia Pytannia politolohii*, № 47. S. 94-102. [in Ukrainian]

9. Kolesnychenko O. (2025) Tvorchia diialnist derzhavnykh kharkivskykh teatriv pislia 24 liutoho 2022 roku: problemy isnuvannia, repertuarni priorityty, mystetski osoblyvosti. [Creative activity of state Kharkiv theaters after February 24, 2022: problems of existence, repertoire priorities, artistic features.] *Teatrium*, 2025 URL: https://teatrium.com/tvorchia_diyalnist_kharkivskih_teatriv_pislya24lutogo/ (data zvernennia 11.11.2025) [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 75.01: 78.03

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-18>**Оксана ПУШОНКОВА,***orcid.org/0000-0002-8390-6806*

кандидат філософських наук,

*доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогіки, соціальної роботи і мистецтва Черкаського
національного університету імені Богдана Хмельницького
(Черкаси, Україна) krapki@vu.edu.ua***Іван БОНДАР,***orcid.org/0000-0002-4686-4598*

Народний художник України,

*професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогіки, соціальної роботи і мистецтва Черкаського
національного університету імені Богдана Хмельницького
(Черкаси, Україна) bondar@vu.edu.ua***Федір ГОНЦА,***orcid.org/0000-0003-1184-1676**старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту педагогіки, соціальної роботи і мистецтва Черкаського
національного університету імені Богдана Хмельницького
(Черкаси, Україна) fedir.gontsa@gmail.com*

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ У НОВІТНІХ ПРАКТИКАХ ОБРАЗОТВОРЕННЯ

Метою статті є дослідження інтермедіальних технологій як творчих інструментів формування художніх образів, а також виявлення їхнього потенціалу в реконструкції культурних значень і створенні нових візуальних наративів у сучасних практиках образотворення.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні культурологічного аналізу та герменевтичної методології, що дає змогу простежити потенціал інтермедіальних технологій у формуванні цілісності художнього образу, відтворенні культурних смислів і продукуванні нових моделей візуального наративу.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні інтермедіальних технологій як цілісного герменевтичного процесу, який об'єднує візуальне мислення, семіотичні моделі та цифрові методи образотворення. Поєднання різних медіа та мистецьких форм розглядається не лише як технічний прийом, а як платформа для продукування нових моделей художніх практик.

Висновки. З'ясовано, що інтермедіальні технології функціонують як основа формування нових моделей образотворення, а цифрові засоби суттєво розширюють можливості сучасного мистецтва, зокрема у сфері мультимодальних образотворчих практик та новітніх художніх медіа. Виявлено, що інтерпретаційний потенціал інтермедіальних практик визначається здатністю художника розпізнавати метафоричні структури, культурні коди та символічні візуальні елементи.

Важливим результатом дослідження є встановлення того, що візуальні практики значно розширюють можливості інтерпретації, оскільки ключовим принципом цього процесу виступає цілісне сприйняття: глядач взаємодіє не з окремими елементами, а з усією системою образів, їхніми взаємозв'язками та контекстуальними напруженнями. Особливо підкреслено, що сценографія в умовах інтермедійності перетворюється на просторово-візуальну платформу, де поєднання фізичних та цифрових компонентів формує нові режими сприйняття й поглиблює взаємодію глядача з художнім простором. Візуальне мистецтво у цьому контексті виконує роль універсального медіатора, здатного долати мовні бар'єри та формувати нові смисли.

Ключові слова: візуальні практики, образотворення, інтермедійний переклад, художній образ, візуальна герменевтика, цифрове мистецтво, сценографія, синтез мистецтв, методологія мистецтвознавчих досліджень.

Oksana PUSHONKOVA,

orcid.org/0000-0002-8390-6806

Candidate of Philosophical Sciences,

Associate Professor at the Department of Fine and Decorative Arts

*Institute of Pedagogy, Social Work and Arts of The Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy
(Cherkasy, Ukraine) krapki@vu.cdu.edu.ua*

Ivan BONDAR,

orcid.org/0000-0002-4686-4598

People's Artist of Ukraine,

Professor at the Department of Fine and Decorative Arts

*Institute of Pedagogy, Social Work and Arts of The Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy
(Cherkasy, Ukraine) bondar@vu.cdu.edu.ua*

Fedir GONTSA,

orcid.org/0000-0003-1184-1676

Senior Lecturer at the Department of Fine and Decorative Arts

*Institute of Pedagogy, Social Work and Arts of The Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy
(Cherkasy, Ukraine) fedir.gontsa@gmail.com*

INTERMEDIAL TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY IMAGE-MAKING PRACTICES

The purpose of the article is to study intermedia technologies as creative tools for forming artistic images, as well as to reveal their potential in reconstructing cultural meanings and creating new visual narratives in contemporary image-making practices.

The research methodology is based on a combination of cultural analysis and hermeneutic methodology, which makes it possible to trace the potential of intermedial technologies in forming the integrity of an artistic image, reproducing cultural meanings, and producing new models of visual narrative.

The scientific novelty lies in the substantiation of intermedia technologies as a holistic hermeneutic process that combines visual thinking, semiotic models, and digital methods of image creation. The combination of different media and art forms is considered not only as a technical technique, but as a platform for producing new models of artistic practices.

Results. It has been established that intermedia technologies function as the basis for the formation of new models of image creation, and digital means significantly expand the possibilities of contemporary art, particularly in the field of multimodal visual practices and the latest artistic media. It has been found that the interpretative potential of intermedia practices is determined by the artist's ability to recognise metaphorical structures, cultural codes and symbolic visual elements.

An important finding of the study is that visual practices significantly expand the possibilities of interpretation, since the key principle of this process is holistic perception: the viewer interacts not with individual elements, but with the entire system of images, their interrelationships and contextual tensions. It is separately emphasised that scenography in the context of intermediacy transforms into a spatial-visual platform, where the combination of physical and digital components forms new modes of perception and deepens the viewer's interaction with the artistic space. In this context, visual art acts as a universal mediator, capable of overcoming language barriers and forming new meanings.

Key words: visual practices, image-making practices, intermedia translation, artistic image, visual hermeneutics, digital art, scenography, synthesis of arts, methodology of art research.

Постановка проблеми. Сучасне образотворче мистецтво перебуває в стані інтенсивних трансформацій, спричинених розвитком цифрових медіа, розширенням художніх практик та зміною природи візуальної комунікації. У цих умовах виникають нові форми взаємодії між різними мистецькими медіа, знаковими системами та технологічними платформами, що формують інтермедіальний простір творчості.

Важливим чинником цих процесів є візуальне мислення, що здатне інтегрувати текстові, іконічні та цифрові структури в цілісний художній образ. Новітні практики образотворення демон-

струють зростання ролі мультимодальності, коли зображення формується в результаті взаємодії різних медіа: рисунка, фотографії, відео, цифрових ефектів, програмних алгоритмів та інтерактивних платформ. Саме тому інтермедіальні технології дозволяють художнику більш вільно працювати з культурними кодами, символічними структурами й сенсовими напруженнями у багаторівневому просторі сучасного мистецтва.

Важливу частину проблемного поля дослідження становить поняття «інтермедіальний переклад», яке використовується для опису взаємодії між медіа, а не лише між окремими семіотич-

ними системами. Він передбачає не просту заміну знаків, а глибоке тлумачення та реконструкцію змісту. У складній символіці постсучасності актуалізується аспект «неперекладності», що свідчить про неможливість повного відтворення художніх ефектів, метафор чи психологічних нюансів оригіналу в іншому медіа. У візуальному перекладі ці труднощі посилюються потребою зберегти емоційно-естетичний ефект та внутрішню логіку тексту через образотворчі засоби.

Актуальність дослідження зумовлена розширенням медіасфери та потребою осмислення інтермедіальних технологій як механізмів візуальної трансформації, що формують нові підходи до створення художнього образу та інтерпретації культурних смислів. Інтермедіальні технології перестають бути лише технічним інструментом – вони перетворюються на спосіб мислення, метод художньої роботи та дієвий засіб перекодування сенсів у багаторівневому просторі сучасного мистецтва.

Пошук методології обумовлений необхідністю поєднати точність та об'єктивність передачі інформації з глибиною культурної інтерпретації. Аналіз інтермедіальних технологій дозволяє глибше зрозуміти, як формується внутрішня цілісність образу в процесі сприймання й тлумачення, яким чином передаються культурні смисли та метафоричні структури оригіналу, а також як у взаємодії вербальних і візуальних кодів формується нова мова мистецтва.

Метою статті є аналіз інтермедіальних технологій як творчих інструментів формування художнього образу, а також виявлення їхнього потенціалу у реконструкції культурних смислів та створенні новітніх візуальних наративів у практиках сучасного образотворення.

Огляд останніх публікацій. Питання інтермедіальності активно розробляється у працях з культурології, медіатеорії та мистецтвознавства. Дослідники звертають увагу на те, що сучасний художній образ формується в умовах взаємодії різних медіальних каналів, які взаємно доповнюють або ремедіалізують одне одного. У працях М. Маклюена (McLuhan, 1964), П. Віріліо (Virilio, 2006), Л. Мановича (Manovich, 2001) підкреслено значення технологічного чинника в еволюції мистецтва і культури. У понятті інтермедіальності розкривається значення переходів між різними медіа, на межових феноменах. На інтерактивності та партиципаторних аспектах інтермедіальних мистецьких практик акцентують увагу І. Раєвська (Rajewsky, 2005), Л. Елестрем (Elleström, 2010), Ж.-Ф. Жего, М. Б. Менегіні (Jégo, Meneghini, 2023) та ін.

У вимірі філософських проблем герменевтики Г.-Г. Гадамер підкреслює важливість «передрозуміння» у процесі інтерпретації тексту (Гадамер, 2000), що є особливо актуальним у контексті сучасного образотворення. В інтермедіальних практиках образотворчий код культури – колір, форма, композиція – передає складні культурні смисли. За Р. Бартом, образ не є простою ілюстрацією слова, а складною структурою, що відкриває нові виміри смислу (Barthes, 1980), У. Еко розуміє образ як семіотичну систему, відкриту до множинних інтерпретацій (Еко, 19), В.Дж.Т. Мітчелл – як інтерпретаційний об'єкт, що функціонує між текстом, дискурсом і соціальними практиками (Mitchell, 1986), Е. Парріка – як результат взаємодії різних технологічних систем, коли цифрове середовище створює нову логіку формотворення, засновану на комбінації алгоритмічних та візуальних структур (Parikka, 2015). Ускладнена структура образу звертає до візуального досвіду людини (М. Мерло-Понті (Merleau-Ponty, 2001), Р. Арнхейм (Arnheim, 2004), його феноменологічних та психологічних аспектів, що дозволяє глибше зрозуміти процес взаємодії між різними медіа. У вимірі українського національного коду на стику різних мов це робить М. Юр (Юр, 2021; 2022).

Інтермедіальність досліджується у різних контекстах (наприклад: відеопоезії (Гаврилюк, 2018), синтезі мистецтв (Власенко, Король, 2024), науці (Кононенко, 2024) та потребує подальшого осмислення, оскільки технології дедалі частіше визначають характер формування художнього образу та нові способи роботи з візуальними наративами.

Виклад основного матеріалу дослідження. В умовах цифровізації культури та освіти все більшої актуальності набуває осмислення інтерпретації культурних текстів як процесу, як певної форми творчої діяльності, що дозволяє осягати складні семантичні коди, їхню неоднозначність і метафоричність, а також обумовлює «здатність інтерпретувати знаки однієї семіотичної системи знаками іншої» (Голубенко, 2021: 27).

Утримання цілісності тексту залежить від багатьох чинників і передбачає розвинене контекстуальне мислення, що ґрунтується на знанні культури «зсередини», коли мова розкривається як культурна практика, укорінена в історії та мистецтві. У ХХ столітті розуміння тексту виходить за межі лінгвістики, поширюються семіотичні інтерпретації образних систем. Р. Барт наголошує на самодостатності образу, але в той же час зазначає, що «образ є надзвичайно рудиментарною системою порівняно з мовою» (Barthes, 1980: 152).

Особливо важливою ця суперечність між словом і образом постає у художніх текстах, де значення набувають метафоричні можливості мови, розкривається особлива цілісність, відтворюється сугестивно-образне поле, яке стає початком діалогу інтерпретатора з текстом. Німецький філософ Г.-Г. Гадамер пояснює це як простір «передрозуміння», що містить смисл твору, його інтуїтивне охоплення. Рівень «інтерпретативної свободи» за Г.-Г. Гадамером забезпечується через знайомство не лише з текстом, а й із контекстом. На цьому рівні одночасно відбувається аналіз частин і розуміння цілого. Як зазначає філософ, звертаючись до практики читання, герменевтичний рух «спрямовується очікуванням змісту цілого через окреме» гадамер, 2001: 75). «Передрозуміння» тут передує розумінню як фактологічному аналізу. Отже, щоб зрозуміти сенс частини, необхідно попередньо зрозуміти ціле, тобто мати його «передрозуміння», а не навпаки. У цьому полягає культуротворчий характер концепції Г.-Г. Гадамера, який через розкриття специфіки інтерпретації художніх текстів пояснює роботу «передрозуміння».

Якщо в художньому тексті необхідними є фабула та система образів, то у суто візуальних текстах саме розширення контекстів парадоксально формує нові смислові структури. Їх основою стає живе тло культури, провідні мистецькі практики та актуалізовані архетипи. У цьому процесі «вчуття» в текст відбувається не прямо, а опосередковано – через входження у ширший культурний простір та авторську картину світу. У ситуації «неперекладності» постає необхідність «зрозуміти зміст сказаного й засобами своєї мови передати його *іншими словами* – проінтерпретувати» (Гадамер, 2002: 146). Цей принцип є важливим не лише в мовному, а й у мистецькому вимірі. У сфері візуального образотворення він проявляється як необхідність реконструкції смислів, коли художник не просто відтворює мотиви, а *переосмлює їх у новій медіальній формі*. Саме це робить інтерпретацію візуальних кодів одним із ключових аспектів інтермедіальності.

Сучасні візуальні тексти функціонують у багатовимірному просторі образу, кольору, руху, звуку, цифрових ефектів, які утворюють багатокодову комунікативну платформу. Перехід від однієї семіотичної системи до іншої (наприклад, від тексту до зображення, від статичного образу до цифрової інсталяції) передбачає не просто заміну знаків, а глибоку інтерпретацію культурних сенсів. Таке ускладнення текстів пояснює, чому інтермедіальні технології постають нині центральним інструментом новітніх практик образотворення.

У цьому контексті актуалізується ідея «передрозуміння» у гадамерівському сенсі: художник,

працюючи в інтермедіальних форматах, не відтворює буквально, а створює цілісний досвід, де візуальна мова розкриває внутрішню логіку та атмосферу першоджерела. Такий діалог між автором, інтермедіальним творцем і глядачем формує нову систему смислотворення.

В інтермедіальному мистецтві образ постає автономним елементом складної культурної комунікації. Колірна палітра, символи, стилістика, композиція, світлотінь, рух і цифрові ефекти виконують роль «коду культури», через який трансформуються смисли. Будь-яка ілюстрація, сценографія, медіаінсталяція чи відеоарт є формою інтермедіального переходу, що поєднує різні мови мистецтва. Показово, що «неперекладність» культурних смислів у межах одного медіа стимулює художників шукати нові способи вираження. Наприклад, метафора «осінь життя» у сучасному мистецтві може бути передана через складні візуальні контрасти, цифрове моделювання або архітектоніку простору. Такий підхід ґрунтується на створенні *еквівалентності відчуттів*, а не буквальному повторенні образу. Художник мусить знайти аналог, який не копіює, а відтворює емоційно-сміслову функцію вихідного елемента. Саме в цьому виявляється творча сила інтерпретації як реконструкції й творення нового сенсу водночас. Художник тут виступає медіумом між культурами, історичними епохами, технологіями та модальностями сприйняття.

Основою інтермедіальності є взаємодія. Термін *intermediality* почали вживати з 1960–1970-х років, як позначення простору між медіа, де народжуються нові форми мистецтва (перформанс, хепенінг, відеоарт тощо) Теоретично концепцію Д. Хіггінса розвинули І. Раєвська та Л. Елестрем, які надали їй академічного статусу у сфері культурології та медіадосліджень (Rajewsky, 2005: 20). І. Раєвська зазначає, що успіх концепції інтермедіальності пов'язаний зі «зміними медіаполями» та появою нових поглядів на «медіа-перетин кордонів та гібридизацію» (Rajewsky, 2005: 44).

У мистецькій освіті інтермедіальні технології також стають методичною стратегією, що формує вміння трансформувати одні форми в інші: слово в образ, образ у сценічну дію, музику в колір і ритм, архітектуру в драматургію простору. Вивчення сценографії, цифрових технологій, відеомепінгу дозволяє відстежити вражаючі аналогії у системі взаємодії різних мов. Зважаючи на те, що межі між мистецтвами сьогодні «розмиваються», живопис, фотографія, театр, звук, рух і цифрові медіа зливаються у нові форми міжмедійної творчості, які створюють сучасну естетику візуального досвіду.

Цифрове середовище створює нові можливості для інтермедіального експерименту: інтерактивні

інсталяції, гібридні об'єкти, мультимодальні композиції виявляються не «копіями» реальності, а простором її інтерпретації. Саме тому цифрова культура є герменевтичною за своєю суттю – вона не фіксує, а постійно переосмислює та перекодує смисли.

Візуальні практики стають частиною ширшого культурного процесу, де текст, музика, живопис і цифрові технології творять нову синтетичну форму комунікації.

В умовах цифровізації культури з'являються нові можливості для переходу у простір інтерактивності та інтермедіальності, де реципієнт не лише сприймає, але й вибудовує власну траєкторію смислів. Цифрова культура таким чином не руйнує герменевтичну традицію, а навпаки – поглиблює її, адже кожен цифровий образ є також актом інтерпретації. Змінюється лише темп і форма цієї інтерпретації: вона стає більш поліфонічною, гнучкою, відкритою для колективної участі.

Інтермедіація у цифровому середовищі – це не статичний результат, а процес безперервного діалогу між культурами, медіа та аудиторіями. Відтак, у «синтетичних» (за попередніми класифікаціями) мистецтвах (зокрема в екранних мистецтвах) «трансформації піддається не лише текст, а й змінюється вся семіотична ситуація всередині текстового світу» (Голубенко, 2021:25).

Синтез мистецтв сприяє формуванню нової художньої цілісності. Те, що цей процес може бути перформативним і динамічним, свідчать дослідження Ж.-Ф. Жего та М. Б. Менегіні. Дослідники розмірковують про взаємодію глядача, його руху й тілесності із цифровими інтерактивними інсталяціями. На прикладах з мистецьких практик розглядаються вагомні аспекти нової культури сприймання, що базується на внутрішньому, зовнішньому та колективному резонансах (Jégo, Meneghini, 2023). Так дослідники прагнуть через взаємодію різних медіа відкрити нові комунікативні можливості.

Інтермедіальні технології все активніше впроваджуються в мистецьку освітню галузь, зокрема у початковій школі. Як зазначає А. Предик, інтеграція інтермедіальних технологій у навчальний процес забезпечує «цілісне сприйняття мистецького досвіду» (Предик, 2025: 63). У педагогічному контексті це може бути не лише допоміжним інструментом, а ключовою інтермедіальною методикою, що активує *міжмедійне мислення*. Йдеться про перехід від слова до образу, від образу до сценічної дії, трансформацію літературного тексту у сценічний простір, переклад музики у колір та композицію, інтерпретацію архітектури як драматургії простору тощо.

Саме сценографія завдяки своїй синтетичній природі поєднує різні мови мистецтва й завжди відгукується на виклики часу. О. Ковальчук підкреслює, що *сценографічне мислення* стає провідним інструментом вираження емоційних станів та побудови інтерактивного діалогу між глядачем і простором (Ковальчук, 2024), а В. Дротенко наголошує на важливості опанування здобувачами вищої освіти основ режисури та сценографії, обґрунтовуючи необхідність включення до освітніх програм дисциплін, спрямованих на вивчення сценічного й екранного мистецтва (Дротенко, 2021). Це, на думку дослідниці, підсилить *інтермедіальну компетентність* майбутніх митців, а також сприяє формуванню здатності мислити різними мовами одночасно.

У процесі навчання сценографія формує складну модель візуального мислення, де будь-яке художнє висловлювання є актом міжмедійної комунікації: вербальної, візуальної, тілесної та звукової. У цьому сенсі вона постає не як декоративне оформлення, а як герменевтична дія, що перекладає драматургію тексту у просторово-візуальну структуру.

Цифрове середовище у свою чергу пропонує нові інтермедіальні можливості для освітніх експериментів: VR-сценографія, інтерактивні інсталяції, відеомепінг тощо. Ці форми роботи дають змогу студентам не лише відтворювати, а створювати нові моделі взаємодії між текстом, тілом і простором (Ясенєв, 2023). Послання різних художніх мов у навчальному процесі сприяє розвитку творчої компетентності, герменевтичного мислення та інтермедіальної чутливості – ключових навичок митця доби цифрової культури.

Висновки. Дослідження показало, що інтермедіальні технології формують нову логіку художнього процесу, яка ґрунтується на взаємодії вербальних, візуальних та цифрових елементів.

У сучасному мистецтві образотворення розглядається як динамічна система переходів, у якій кожне медіа виступає не лише носієм інформації, а й інтерпретаційним інструментом.

Інтермедіальний перехід передбачає трансформацію смислу в процесі зміни знакової системи, адже художник працює не з фіксованою формою, а з мережею значень, що існують між текстом, зображенням, просторовою структурою та цифровою платформою. Інтермедіальні технології сприяють виявленню прихованих семантичних шарів, посилюючи зв'язок між культурною пам'яттю та візуальною формою, розкривають метафоричні й культурні коди, які забезпечують глибинну смислову цілісність художнього твору.

Візуальні практики значно розширюють можливість інтерпретації, зокрема у сфері мультимодального образотворення. У цьому процесі ключовим є принцип цілісного сприймання, коли глядач взаємодіє не з окремими елементами, а з усією системою образів, їхніми взаємозв'язками та контекстуальними напруженнями.

Візуальне мистецтво у цьому процесі виконує роль універсального медіатора, здатного долати мовні бар'єри та втілювати нові смисли. Як зазначав Г.-Г. Гадамер, розуміння завжди виходить за межі простого відтворення, і саме у цьому «більшому» проявляється творчість інтерпретатора. Зокрема у сценографії це здатність перетворювати текст на просторові та образні конфігурації,

роблячи його доступним для емоційного та когнітивного сприйняття. На сценографічному мисленні будуються й інші форми інтеграції мистецтв.

Це зокрема проявляється у розширенні можливостей сучасного образотворення у цифрові практики, які оновлюють традиційні техніки – рисунок, живопис, фотографію, а у цифровому середовищі рисунок може поєднуватися з анімацією, VR-простором, алгоритмічним рендерингом та інтерактивними елементами, набуваючи статусу експериментального візуального коду.

Таким чином, інтермедіальні технології постають як основа нових моделей образотворення, інтеграції різних медіальних структур у цілісний художній образ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голубенко Н. І. Принципи інтерпретації знаків в інтерсеmiotичному перекладі. Вчені записки ТНУ імені В. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2021. Том 32 (71), № 2 Том 2. С. 25–30.
2. Барт Р. *Camera lucida*. Нотування фотографії. Харків: МОКСОР, 2023. 176 с.
3. Гаврилук Н. Відеопоезія як інтермедіальність: теорія і практика. Література на полі медій: зб. наук. праць. Київ: 2018. С. 144–182.
4. Власенко І., Король А. Інтермедіальність сучасного мистецтва і технології його сприйняття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАККіМ, 2024. С. 38–45.
5. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного. Мистецтво, як гра, символ і свято. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. С. 51–99
6. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. С. 7–15.
7. Гадамер Г.-Г. Герменевтика II. Істина і метод. Доповнення й покажчики. Т. 2. Київ: Юніверс, 2000. 478 с.
8. Гадамер Г.-Г. Читання і перекладання. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. С. 145–152.
9. Дротенко В. Візуальне мислення як методологія освоєння художньої культури. InterConf, 2021. С. 260–265. <https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.06.2021.027>
10. Ковальчук О. Українська сценографія початку XXI століття: алгоритми буття сутнісних сенсів. Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, 2024. 20(1), 124–132. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306921](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306921)
11. Кононенко А. Теорія інтермедіальності в сучасному науковому дискурсі. Fine Art and Culture Studies. Луцьк: Volyn National University, 2024. С. 138–143.
12. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
13. Предик А. Особливості використання інтермедіальних технологій при вивченні мистецької освітньої галузі в початковій школі. Acta Paedagogica Volyniensis. 2025. № 3. С. 58–64. <https://doi.org/10.32782/apv/2025.3.9>
14. Юр М. Дискурс «академічне – експериментальне»: теорія та практика. Сучасне мистецтво. 2022. № 18. С. 211–220. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269731>
15. Юр М. Український живопис XIX – початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі: автореф. дис.. доктор мистецтвознавства. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2021. 482 с.
16. Ясенев О. Вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 2. С. 106–110.
17. Arnheim R. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press, 2004. 528 с.
18. Barthes R. *Rhetoric of the Image*, in Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. Pp. 269–285.
19. Eco U. *The open work*. Harvard: Harvard University Press, 1989. 285 с.
20. Elleström L. (Ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010. 270 с, 15 b/w illustrations. ISBN 978-0-230-23860-2
21. Jégo J. F. & Bergamo Meneghini M. «Let's Resonate! How to Elicit Improvisation and Letting Go in Interactive Digital Art». 2023, arXiv. arXiv
22. Manovich L. *The Language of New Media*. MIT Press, 2001. 354 p.
23. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, 1964. 318 p.
24. Mitchell W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, 1986. 226 p.
25. Parikka E. A. *Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. 216 p.
26. Rajewsky I. O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités / Intermediality*, 2005. № 6. С. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
27. Virilio P. *The Information Bomb*. London: Verso, 2006. 145 p.

REFERENCES

1. Holubenko N. (2021). Pryntsypy interpretatsii znakiv v intersemiotychnomu perekladі. [Principles of interpreting signs in intersemiotic translation] *Vcheni zapysky TNU imeni V. Vernadskoho. Seria: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 32(71), 25–30. [in Ukrainian].
2. Bart R. (2023) *Camera lucida. Notuvannia fotohrafii*. [Camera lucida. Noting photography] Kharkiv: MOKSOP. 176. [in Ukrainian].
3. Havryliuk N. (2018) *Videopoeziia yak intermedialnist: teoriia i praktyka*. [Video poetry as intermediality: theory and practice] *Literatura na poli medii: zb. nauk. prats. Kyiv*. 144–182. [in Ukrainian].
4. Vlasenko I., Korol A. (2024) *Intermedialnist suchasnoho mystetstva i tekhnolohii yoho spryiniattia*. [The intermediality of contemporary art and the technology of its perception] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. Kyiv: NAKKKiM*. 38–45. [in Ukrainian].
5. Gadamer H.-G. (2001) *Aktualnist prekrasnoho. Mystetstvo, yak hra, symvol i sviato*. [The significance of beauty. Art as a game, symbol and celebration] *Hermenevtyka i poetyka. Kyiv: Yunivers.* 51–99. [in Ukrainian].
6. Gadamer H.-G. (2001) *Estetyka i hermenevtyka*. [Aesthetics and hermeneutics] *Hermenevtyka i poetyka. Kyiv: Yunivers.* 7–15. [in Ukrainian].
7. Gadamer H.-G. (2000) *Hermenevtyka II. Istyna i metod*. [Hermeneutics II. Truth and method]. *Dopovnennia y pokazhchyky. T. 2. Kyiv: Yunivers.* 478. [in Ukrainian].
8. Gadamer H.-G. (2001) *Chytannia i perekladannia*. [Reading and translating] *Hermenevtyka i poetyka. Kyiv: Yunivers.* 145–152. [in Ukrainian].
9. Drotenko V. (2021) *Vizualne myslennia yak metodolohiia osvoinnia khudozhnoi kultury*. [Visual thinking as a methodology for mastering artistic culture] *InterConf. 260–265*. <https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.06.2021.027> [in Ukrainian].
10. Kovalchuk O. (2024) *Ukrainska stsenohrafiia pochatku XXI stolittia: alhorytmy buttia sutnisnykh sensiv*. [Ukrainian scenography at the beginning of the 21st century: algorithms of the essence of meaning] *Naukovyi zhurnal KhUDOZHNIa KULTURA. AKTUALNI PROBLEMY*. 20(1), 124–132. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306921](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306921) [in Ukrainian].
11. Kononenko A. (2024) *Teoriia intermedialnosti v suchasnomu naukovomu dyskursi*. [The theory of intermediality in contemporary scientific discourse] *Fine Art and Culture Studies. Lutsk: Volyn National University, 2024*. 138–143. [in Ukrainian].
12. Merlo-Ponti M. (2001) *Fenomenolohiia spryiniattia*. [The phenomenology of perception] *Kyiv: Ukrainskyi Tsentrukhozhnoi kultury*. 552. [in Ukrainian].
13. Predyk A. (2025) *Osoblyvosti vykorystannia intermedialnykh tekhnolohii pry vyvchenni mystetskoї osvitnoi haluzi v pochatkovii shkoli*. [Features of using intermedia technologies in the study of arts education in primary school] *Acta Paedagogica Volyniensis. № 3*. 58–64. <https://doi.org/10.32782/apv/2025.3.9> [in Ukrainian].
14. Yur M. (2022) *Dyskurs «akademichne – eksperymentalne»: teoriia ta praktyka*. [The discourse of «academic versus experimental»: theory and practice] *Suchasne mystetstvo. № 18*. 211–220. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269731> [in Ukrainian].
15. Yur M. (2021) *Ukrainskyi zhyvopys KhIKh – pochatku KhKhl stolittia: natsionalna, konventsionalna, avtorska modeli*. [Ukrainian painting of the 19th – early 21st centuries: national, conventional, and authorial models] *avto.ref.dys.. doktor mystetstvovnavstva. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy*. 482. [in Ukrainian].
16. Yaseniev O. (2023) *Vplyv suchasnykh tsyfrovnykh tekhnolohii na obrazotvorche mystetstvo*. [The influence of modern digital technologies on visual arts] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. № 2*. 106–110. [in Ukrainian].
17. Arnheim R. (2004) *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press. 528.
18. Barthes R. (1980) *Rhetoric of the Image*, in Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leetes Island Books. 269–285.
19. Eco U. (1989) *The open work*. Harvard: Harvard University Press. 285.
20. Elleström L. (Ed.) (2010). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave MacMillan. 270. 15 b/w ill. ISBN 978-0-230-23860-2
21. Jégo J. F. & Bergamo Meneghini M. (2023) «Lets Resonate! How to Elicit Improvisation and Letting Go in Interactive Digital Art». *arXiv. arXiv*
22. Manovich L. (2001) *The Language of New Media*. MIT Press. 354.
23. McLuhan M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, 1964. 318.
24. Mitchell W. J. T. (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press. 226.
25. Parikka E. A. (2015) *Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 216.
26. Rajewsky I. O. (2005) *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités / Intermediality*. 6. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
27. Virilio R. (2006) *The Information Bomb*. London: Verso. 145.

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 780.616.432:781.66

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-19>

Ганна РАДЧЕНКО,

orcid.org/0000-0001-5216-4355

*провідний концертмейстер кафедри оркестрових струнних інструментів
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) aradcenko502@gmail.com*

Людмила ПЕТРЕНКО,

orcid.org/0000-0001-5816-1980

*концертмейстер кафедри оркестрових струнних інструментів
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) liudmyla.petrenko@num.kh.ua*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ СКРИПКИ У ВИШАХ

У статті розглядаються особливості професійної діяльності піаніста-концертмейстера в класі скрипки в процесі навчання студентів у вишах, акцентуються характерні риси основного корпусу скрипкових концертів, задіяних в навчальному процесі, а також висвітлюються аспекти взаємної співпраці студента і акомпаніатора. Жанр скрипкового концерту є основним компонентом навчального репертуару студентів-скрипалів і не втрачає своєї актуальності в широких творчих пошуках професійних солістів у теперішній час. Відзначається, що для вдалої роботи над опануванням музичного матеріалу концертів, від концертмейстера потребується глибоке розуміння специфіки та стилістичних рис скрипкового репертуару. Піаніст в ансамблевій грі являє собою фундамент будівлі виконання і виступає одночасно як соліст, ансамбліст та акомпаніатор. Він організовує ритмічну сторону виконання та часто виступає у ролі диригента під час спільного творчого процесу. Виконання концертмейстером значущого корпусу партій репертуару скрипалів ґрунтується на традиції, що створена цілими поколіннями митців.

Метою дослідження є виявлення основних аспектів взаємодії концертмейстера із солістом, а також визначення шляхів ефективності спільної роботи. При опрацюванні опублікованих матеріалів було використано аналітичний, історико-біографічний та системний дослідницькі підходи, педагогічний та практичний методи. Стаття ґрунтується на особистих авторських переконаннях, заснованих на власному професійному досвіді, бо сама постать та роль акомпаніатора на шляху інтерпретації та виконавської реалізації скрипкового репертуару під час навчального процесу на теперішній час недостатньо науково висвітлена. Отримані висновки можуть бути застосовані у практичній підготовці піаністів-концертмейстерів. Діяльність концертмейстера в скрипковому класі залишається замало вивченою в реаліях сьогодення, що і визначило завдання та наукову новизну даної статті. Залишаються недостатньо розкритими аспекти спільної роботи педагога і концертмейстера, психологія взаємин студента та акомпаніатора а також роль останнього у процесі передконцертної підготовки і у самому процесі спільного виступу на сцені. Все це створює родюче поле для подальших наукових пошуків.

На сьогоднішній день з роботи концертмейстерів практично зник інститут підвищення кваліфікації. Раніше акомпаніаторів, як і педагогів, направляли в інші виші на тривалий термін для відвідування класів різних кафедр: це сприяло підвищенню професійного рівня спеціаліста та розширювало творчі горизонти. За об'єктивних причин подібне давно неможливо, і, не дивлячись на безліч записів та живих трансляцій, живе спілкування та обмін думками нічим не замінити.

Ключові слова: *піаніст, партія, композитор, студент, концертмейстер.*

Anna RADCHENKO,

orcid.org/0000-0001-5216-4355

Leading concertmaster at the Department of Orchestral String Instruments
 Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
 (Kharkiv, Ukraine) aradcenko502@gmail.com

Lyudmila PETRENKO,

orcid.org/0000-0001-5816-1980

Concertmaster at the Department of Orchestral String Instruments
 Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
 (Kharkiv, Ukraine) liudmyla.petrenko@num.kh.ua

SOME ASPECTS OF THE WORK OF A PIANIST-CONCERTMASTER IN A VIOLIN CLASS IN UNIVERSITIES

The article examines the features of the professional activity of a pianist-concertmaster in a violin class during the training of students in universities, emphasizes the characteristic features of the main body of violin concertos involved in the educational process, and also highlights aspects of mutual cooperation between the student and the accompanist. The violin concerto genre is a major component of the educational repertoire of violin students and does not lose its relevance in the broad creative searches of professional soloist today. It is noted that for successful work on mastering the musical material of concerts, the accompanist needs a deep understanding of the specifics and stylistic features of the violin repertoire. The pianist in ensemble playing is the foundation of the performance structure and acts simultaneously as a soloist, ensemble player and the accompanist. He organizes the rhythmic side of the performance and often acts as a conductor during the joint creative process. The concertmaster's performance of a significant body of violinist repertoire parts is based on a tradition created by entire generations of artists.

The purpose of the study is to identify the main aspects of the interaction between the accompanist and the soloist, as well as to determine the ways of effective collaboration. When processing the published materials, analytical, historical-biographical and systemic research approaches, pedagogical and practical methods were used. The article is based on the author's personal beliefs, based on his own professional experience, because the very figure and role of the accompanist on the path of interpretation and performance realization of the violin repertoire during the educational process is currently not sufficiently scientifically covered. The conclusions obtained can be applied in the practical training of pianists-concertmasters. The activities of the accompanist in the violin class remain insufficiently studied in today's realities, which determined the task and scientific novelty of this article. Aspects of the joint work of the teacher and the accompanist, the psychology of the relationship between the student and the accompanist, as well as the role of the latter in the process of pre-concert preparation and in the process of joint performance on stage remain insufficiently revealed. All this creates a fertile field for further scientific research.

Today, the institution of advanced training has practically disappeared from the work of accompanists. Previously, accompanists, like teachers, were sent to other universities for long periods of time to attend classes in various departments: this helped to improve the professional level of the specialist and broaden their creative horizons. For objective reasons, this has long been impossible, and despite numerous recordings and live broadcasts, there is no substitute for live communication and exchange of ideals.

Key words: pianist, part, composer, student, concertmaster.

Постановка проблеми. Професія піаніста-концертмейстера складна та багатогранна. Піаніст-концертмейстер одночасно виступає як соліст, ансамбліст і акомпаніатор. Отже, величезна кількість психологічних процесів поєднуються між собою під час виконання партії. Відразу хочеться вказати на поширену помилку: заклик студенту – «слухай концертмейстера!», або концертмейстеру – «слухайте соліста!». Насамперед необхідно вміння слухати, що йде з-під пальців (тобто свій звук), і одночасно чути те, що виходить разом із солістом. Як же навчитися цієї професії? Існує кафедра концертмейстерської майстерності у вищих навчальних закладах, але часу для занять зі студентом дають небагато, та й студенти, захо-

плені студентським життям, заняттями зі спеціальності, особистої уваги предмету не приділяють. І ось приходить новоспечений спеціаліст на роботу, йому вручають кипу нот: йди вчи партії. А що вчити, як вчити?.. Він або вона поводяться з роялем так, як їх вчили в класі сольного фортепіано, але в ансамблі зі струнними багато чого по-іншому: ритм, звук, штрихи, які необхідно синхронізувати з партнером. Відмінність метро-ритму в ансамблевій грі відрізняється від сольної передусім тим, що піаніст-концертмейстер виступає в ролі диригента у процесі спільної гри. Він організовує ритмічну сторону виконання: «тримає сітку». Жодна ритмічна свобода, як при сольній грі, неприпустима. Усі прискорення або уповіль-

нення можуть бути лише спільними. Піаніст в ансамблевій грі – фундамент будівлі виконання. Не менш важливий і внутрішньо-тактовий ритм. Навіть дуже хороші сольні виконавці, сідаючи в ансамбль, не маючи концертмейстерської практики, не враховують цього фактора, через що ритмічна організація музики хитається, а стрункість зникає. Густа сольна педаль не підходить, вона знищує прозорість спільної із солістом вертикалі, її замінює пальцеве *legato* – прийом дуже непростий. «Педаль у соліста» – казала одеська віолончелістка О. І. Барон. А баланс звуку між солістом і концертмейстером! Відносно недавно з'явилася мода грати з повністю відкритою кришкою роялю. Для виконання вокальної музики це доречно. Але не в дуєті зі струнними. Роялі наші – не «Бехштейни», не «Стейнвейї» з їх чуйною механікою, а у студентів у руках не «Страдіварі» у найкращому випадку. Концертмейстер виявляється на одному звуковому рівні із солістом, а набагато частіше перебиває його. Та чарівна звукова відстань між ними, яка надає звучанню об'єм, не виявляється і спільне звучання стає плоским. Виконання концертмейстером основного корпусу партій репертуару скрипалів ґрунтується на традиції, яка створена поколіннями виконавців. Що це означає? Виконавчий план партії побудований так, щоб солісту було зручно грати, щоб гра була природною, переконливою, давала можливість грати, як відчуваєш музику, тобто ігрову свободу: насамперед ідеться про темпові стратегії. Професійний концертмейстер насправді виховує такого фахівця, терпляче, не шкодуючи часу. Але, зайняті навчанням, студенти та педагоги частіше за все не звертають уваги на концертмейстерів. «Шлях визнання місії концертмейстера в історико-музичному процесі позначений складністю, зумовленою не тільки тривалою усталеністю думок щодо її «вторинності», в контексті професійної освіти й художньої практики» (Нікітська, 2025: 10).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. При написанні статті було опрацьовано низку джерел, які присвячені висвітленню багатовекторності творчих функцій піаніста-концертмейстера, а саме: осмисленню гармонізуючої функції як першооснови концертмейстерського мистецтва (Повзун Л., 2009); окресленню діяльності акомпаніатора як однієї з основ фахової освіти та формування, кристалізації та творчої реалізації виконавської концепції твору (Нікітська Є. С., 2025); розбудові вітчизняної теорії концертмейстерського мистецтва як цілісного феномена (Молчанова Т. О., 2013, 2015). Наукові праці Боровицької О. (2018) та Калашнікової А. (2024) част-

ково торкаються аспекту ієрархії виконавського тандему «піаніст-концертмейстер – соліст» та уточнюють статус феномену концертмейстерської діяльності. Загалом, стаття ґрунтується на особистих авторських переконаннях, заснованих на власному професійному досвіді, бо сама постать та роль акомпаніатора на шляху інтерпретації та виконавської реалізації скрипкового репертуару під час навчального процесу на теперішній час недостатньо науково висвітлена.

Метою дослідження є виявлення основних аспектів взаємодії концертмейстера із солістом, а також визначення шляхів ефективності спільної роботи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основу навчального репертуару студентів-скрипалів у вищому навчальному закладі складають такі концерти: Вольфганг Амадей Моцарт Концерти №3, 4, 5; Макс Брух Концерт №1; Каміль Сен-Санс Концерт №3; Фелікс Мендельсон Концерт E-moll; Генрік Венявський Концерт №2; Анрі В'єтан Концерт №5; Ян Сібеліус Концерт D-moll; Йоганес Брамс Концерт D-moll та Семюел Барбер Концерт G-dur. Розглянемо ці концерти з точки зору роботи піаніста-концертмейстера. Концерти *Моцарта* №3, №4, №5 – це наріжний камінь у репертуарі скрипалів. Якщо для піаністів вони не є обов'язковими й виконуються за бажанням, то серед скрипалів немає жодного, хто б не проходив їх у процесі навчання. На будь-якому конкурсі чи прослуховуванні для вступу до оркестру ці концерти входять до обов'язкової програми. Трохи про виконання музики Моцарта. Моцарт – композитор оперний. Вокальність є основою його інструментальних творів, манера виконання котрих суттєво змінилася після Другої світової війни: до цього, судячи із записів, скрипалі й піаністи виконували музику Моцарта емоційно насичено, повним звуком, немов «вокалізуючи» мелодичну лінію. Еталоном подібного виконавського стилю є записи французького скрипаля Артюра Грюмьо. Серед піаністів подібним зразком виступає гра геніального румунського піаніста Діну Ліпатті: його запис Сонати Моцарта ля мінор К. 310 та Концерту №20. У тій же манері акомпанує оркестр під керівництвом Герберта фон Караяна. Нині від подібних інтерпретацій майже не залишилося й сліду, у виконанні майже відсутнє вібрато, довгі ноти скорочуються, звучання стає емоційно-збідненим та сухим. Через це яскрава, пройнята театральністю музика Моцарта втрачає свою сутність. Темпи у творах часто завищені, через що страждає деталізація музики. От і доводиться бідному концертмейстерові підлаштову-

ватися під таку манеру: майже не користуватися педаллю, скорочувати штрихи, грати лише «верхньою» клавіатурою, тобто не натискаючи клавів до дна. «Для Моцарта концерт, насамперед, став втіленням контрасту між: блискучим солістом і стриманим оркестром, інтимно-експресивним і масованим величним звучанням, незмінним тембром соліста і нестриманою мінливістю барв в оркестрі» (Ракочі, 2021: 382).

Тричастинний концерт *Макса Бруха* скрипалі називають «малим Брамсом». Його виконують як просунуті студенти музичного училища, так і студенти вишу. Кожна з частин концерту дає можливість розвинути уміння передавати різні емоційні стани: драматизм першої, лірику другої та яскравий танцювальний фінал. Музика потребує насиченого звучання, уміння користуватися агогікою, сприяє виробленню діапазону динаміки. Партія акомпанементу несе в собі ті ж риси і дає концертмейстеру можливість проявити свої піаністичні й музикантські вміння. Багатошарова фактура вимагає густої педалізації з увагою до балансу звучання, щоб не піддатися спокусі надто потужної гри. Зазвичай піаністи пропускають велике тутті першої частини, що призводить до руйнування форми, до її перекосу. Нажаль, перша частина й фінал потребують швидшого темпу, ніж той, у якому студенти зазвичай їх виконують. Особливо фінал програє, стаючи важкуватим, тож прагнення грати якісно йде на шкоду характеру частин.

Концерт *Каміля Сен-Санса* №3 складається з трьох частин, його музика по-французьки холоднувата, дещо декоративна. Зазвичай студентам педагога дають виконувати першу частину або другу й третю. Студенти неохоче погоджуються його грати, особливо першу частину, тому що музика концерту дещо застаріла. Як правило, його дають студентам із середніми здібностями для розвитку технічної бази та знайомства зі стилем. Виконання концерту потребує чіткої темпової стратегії, особливо в другій і третій частинах і саме про неї педагог-скрипаль має розповісти концертмейстеру.

Видатний польський скрипаль і композитор *Генрік Венявський*. Його Другий концерт виконує кожен студент-скрипаль, зазвичай першу частину або другу й третю. Венявський – виконавець-романтик, віртуоз, і музику він писав у тому ж стилі. Вітончена салонна лірика його тем пронизана польськими танцювальними формами: мазурками, полонезами. Віртуозність концерту помірна, загалом це яскрава, тепла лірика. Здавалося б, особливих складнощів немає, але переконливої, виразної гри частіше не виходить. Якщо технічно

студент сильний, то ліриці не вистачає щирості – і навпаки. Концерт не дається в студентські руки легко: відчуття міри, смак до салонної лірики, граціозно-вітончена виконавська манера – завдання занадто складне. Оркестрова партія, перекладена для фортепіано, оманливо проста, тут ніби й грати нічого, але тільки на перший погляд. Тутті виявляються незручними, потрібен ретельний підбір аплікатури, звук і характер тем вимагають вдумливої роботи для оволодіння музичним стилем, якщо концертмейстер ставить собі завдання продемонструвати навички майстерності.

Тричастинний концерт *Семюела Барбера* написаний у ХХ столітті в традиційній тональній манері, це романтична лірика з віртуозним фіналом. Його виконують, хоч і не часто, концертуючі виконавці. Вочевидь, їх приваблюють друга й третя частини концерту. Перша частина майже повністю «належить» піаністу-концертмейстеру (партія скрипки тут другорядна) й зазвичай дається професійно слабким студентам із нерозвиненою технікою. Красива лірична музика надає концертмейстеру безліч можливостей для виразної, рельєфної гри. Друга частина концерту діалогічна, скрипка та рояль грають дуєтом. А от фінал, який виконується в швидкому темпі й вимагає якісного володіння штрихами від скрипаля, для піаніста-концертмейстера є певним випробуванням – чистим акомпанементом у його диригентській іпостасі. Тут потрібно демонструвати підвищену увагу, щоб не дати солістові «загнати» темп та допомогти втриматися в межах узятого руху.

Концерт *Фелікса Мендельсона* E-moll виконують і концертуючі солісти, і студенти. Ясна, прозора музика твору – «місточок» до П'ятого концерту В'єтана. Окрім вироблення дрібної «бісерної» техніки гри та м'якого, теплого звуку, концерт дуже сприяє формуванню доброго музичного смаку, що дозволяє пройти між Сцилою і Харибдою: тобто не впасти в сентиментальність, але й не грати сухо. Нажаль, склалася манера виконувати цей твір занадто швидко, особливо третю частину, граючись штрихами, й тим самим позбавляючи себе і слухача можливості насолодитися деталями чарівного рондо. Концерт написаний у чіткій комунікації з партією оркестру, що вимагає уваги концертмейстера під час передачі тематизму від соліста до піаніста і навпаки.

П'ятий концерт *Анрі В'єтана* називають «енциклопедією штрихів», для оволодіння котрими він і призначений. Його використовують як трамплін для переходу до таких концертів, як твори Яна Сібелюса та Йоганеса Брамса. Зазвичай концерт виконують у середньому темпі, спрямовуючи всю

увагу на якість штрихів, точність і акуратність їх виконання. Однак, поза увагою лишається його художній зміст. Якщо свідомо додати темпу, то музика концерту повноцінно розкриває своє драматично-патетичне наповнення. Можливо, глибиною образи й не виблискують, але для виконавця з драматично-віртуозним спрямуванням тут є чим захопитися самому і, відповідно, захопити слухача, та саме цей аспект не входить у поле зору ані педагога, ані студента.

Усі вище наведені концерти не становлять складності для піаніста-концертмейстера, якщо у нього міцна технічна база, є музикальність і артистизм. Тепер ми підходимо до концертів, які ставлять перед концертмейстером складні завдання: твори Сібеліуса та Брамса.

Концерт *Яна Сібеліуса* D-moll – це симфонія для скрипки з оркестром. Музичний матеріал, особливо першої частини, виступає на рівних із скрипкою: величезні тутті, повний склад оркестру. Експресивна партія провокує піаніста на гучну, потужну гру. Необхідний строгий розрахунок динаміки, щоб і соліста не перекрыти, і яскравість виконання не втратити. За традицією, тутті першої частини концертмейстери укорочують, що призводить до плачевного результату, тому що форма твору руйнується та й цілісність вражень від прослуховування теж втрачається. У другій частині концерту виконавцям необхідно звернути увагу на перші вісім початкових тактів: вони повинні гратися суворо в темпі, бо навіть невелике *rubato* руйнує ритмічну стрункість і спотворює характер вступу. Початок фіналу має гратися без педалі, сухо й строго. На протязі всієї третьої частини стоїть вказівка на форте і фортіссімо, проте грати гучно і швидко важко виконавцю, та й слухач втомлюється. Необхідно позначити місця, де звучність слід знижувати, тобто моменти звукового й експресивного відпочинку, педаль тут концертмейстерові слід використовувати економно, щоби фактура лишалася прозорою.

Скрипковий концерт *Йоганеса Брамса* рідко можна почути у студентському виконанні, зазвичай його грають на випускному іспиті ті студенти, що володіють відмінними здібностями і за роки навчання змогли стати професіоналами. Концерт вимагає від виконавців не тільки відмінної технічної підготовки, але й музикальної зрілості. Від піаніста-концертмейстера також необхідне вміння грати свою партію оркестрово та добре знати партитуру. Видатний піаніст XX століття Артур Шнабель зробив фортепіанну редакцію оркестрової партії і, як у редакціях сонат Брамса для фортепіано, дуже ретельно виставив аплика-

туру. Якщо піаніст не пожалкує свого часу і сил і вивчить її, то нагородою для нього стане грамотне фразування і красивий звук, що виникає ніби сам по собі. У першій частині концерту є секрет: піаніст має грати строго ритмічно, не дозволяючи собі ніяких темпових коливань, бо музика тут надзвичайно виразна і провокує на вільну гру. Не треба піддаватися емоціям. При ритмічно суворій грі концертмейстера соліст відчуватиме тверду опору і отримає можливість грати виразно. Друга частина починається довгим оркестровим вступом, майстерність виконання котрого повністю залежить від розтяжки пальців піаніста. В цілому, друга і третя частини ставлять концертмейстера в складне становище: у другій частині прозора фактура при перекладанні на фортепіано виходить рідкою і погано підтримує соліста. Те ж саме відбувається і з фіналом твору: урочиста, святкова музика і негусто насичена фактура. Тут можна і потрібно використовувати щільну педалізацію, не боячись змішувати гармонії, аби досягти хоч якогось обсягу звучання.

Висновки. На сьогоднішній день з роботи концертмейстерів практично зник інститут підвищення кваліфікації. Раніше акомпаніаторів, як і педагогів, направляли в інші виші на тривалий термін для відвідування класів різних кафедр: хто працював з вокалістами – у вокальні класи, хто з інструменталістами – у класи струнних і т.д. Це сприяло підвищенню професійного рівня спеціаліста та розширювало творчі горизонти. За об'єктивних причин подібне давно неможливо. Звісно, записи або живі трансляції в якійсь мірі допомагають тим, хто хоче і може професійно розвиватися, але живе спілкування та обмін думками цим не замінити.

У статті було розглянуто основний корпус скрипкових концертів, що використовуються при навчанні скрипаля у вишах з точки зору піаніста-концертмейстера, а також деякі професійні проблеми, що виникають у процесі роботи. Та багато що в роботі концертмейстера залишилося не розкритим: робота педагога і акомпаніатора разом, психологія взаємин студента і концертмейстера, роль піаніста у процесі передконцертної підготовки і сам процес спільного виступу на сцені. Усе це створює родюче поле для майбутніх наукових пошуків. За межами аналізу залишилися концерти XX століття Едварда Елгара та Кароля Шимановського. Вважаємо, що без освоєння вище перелічених концертів не варто братися за сучасну музику. До неї потрібно підходити вже маючи технічне оснащення та достатній музикантський досвід.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А. І. Робота концертмейстера в навчальних закладах країни: компетентнісний аспект. *Молодий вчений*. Херсон, 2020. №10(86). С. 314-317. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-10-86-64>.
2. Боровицька О. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*. Херсон, 2018. №4(56). С. 476-479.
3. Економова Е. К. Організація співтворчості. Навчальний посібник для концертмейстера і співака. Одеса, 2003. 208 с.
4. Журавльова Н. Концертмейстерська інтуїція: до сутності поняття. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. №1. С. 26-31. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4>.
5. Калашникова А. І. Тезаурус концертмейстера: системний підхід. *Слобожанські мистецькі студії*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 1 (04). С. 35-39.
6. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 557с.
7. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 212-217.
8. Нікітська Є. С. Постать концертмейстера в сучасному музикологічному дискурсі: вектори осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2025. №75. С. 9-27. DOI: 10.34064/khnum-75.01/
9. Повзун Л. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера: посібник для студентів вищих навчальних мистецьких закладів. Одеса: Фоносинтетика, 2009. 106с.
10. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: автореф. дис. док. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 625 с.
11. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
12. Moore G. Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist. London: Hamish Hamilton, 1962. 304 p.

REFERENCES

1. Bondarenko A. I. (2020). Robota kontsertmeistera v navchalnykh zakladakh krainy; kompetentnisnyi aspekt [The work of an accompanist in educational institutions of the country: a competency aspect]. *Molodyi vchenyi*. Kherson. 10(86), 314-317. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-10-86-64>. [in Ukrainian].
2. Borovytska O. (2018). Kontsertmeisterska dialnist: problema definitsii poniattia, sutnist fenomenu, suchasni realii vykonavstva [Concertmaster activity: the problem of the definition of the concept, the essence of the phenomenon, modern realities of performance]. *Molodyi vchenyi*. Kherson. 4 (56). 476-479. [in Ukrainian].
3. Ekonomova E. K. (2003). Orhanizatsiia spivtvorchosti [Co-creation organization]. *Navchalnyi posibnyk dlia kontsertmeistera i spivaka*. Odesa. 208p. [in Ukrainian].
4. Zhuravlova N. (2023). Kontsertmeisterska intuitsiia: do sutnosti poniattia [Concertmaster's intuition: to the essence of the concept]. *Fine Art and Culture Studies*, Volyn, 1. 26-31. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4>. [in Ukrainian].
5. Kalashnykova A. I. (2024). Tezaurus kontsertmeistera: systemnyi pidkhid [Concertmaster's thesaurus: a systematic approach]. *Slobozhanski art studios*. Odesa: Helvetica Publishing House, 1 (04). 35-39. [in Ukrainian].
6. Molchanova T. O. (2015). Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka [The art of the concert pianist in the cultural and historical context: history, theory, practice: a monograph]. Lviv: Liga Press, 557. [in Ukrainian].
7. Molchanova T. O. (2013). Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u sotsiokulturnomu konteksti suchasnosti [The art of a pianist-concertmaster in the socio-cultural context of modernity]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19 (1). 212-217. [in Ukrainian].
8. Nikitska Ye. S. (2025). Postat konsertmeistera v suchasnomu muzykologichnomu dyskursi: vektory osmyslennia [The figure of the concertmaster in modern musicological discourse: vectors of understanding]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osviti*. Kharkiv, 75. P. 9-27. DOI 10.34064/khnum-75.01. [in Ukrainian].
9. Povzun L. (2009). Ansambleva tvorchist pianista-kontsertmeistera [Ensemble creativity of a pianist-concertmaster; a manual for students of higher educational art institutions]. Odesa: Photosynthetics. 106. [in Ukrainian].
10. Rakochi V. O. (2021). Instrumentalni kontsert XVII-XVIII stolit: heneza, klasyfikatsiia, orkestr [Instrumental concert of the 17th–18th centuries: genesis, classification, orchestra]: thesis...dis...doctor in arts: 17.00.03. Odesa. 625. [in Ukrainian].
11. Filsofskyi entsyklopedychnyi slovnyk (2002) [Philosophical Encyclopedic Dictionary / edited by V. I. Shynkaruk]. Kyiv: Abris, 742. [in Ukrainian].
12. Moore G. (1962). Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist. London: Hamish Hamilton. 304.

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.071.1(495)“19”

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-20>

Ірина РЯБЧУН,

orcid.org/0000-000-8070-7847

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музично-сценічного мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) *ukrcarillo@ukr.net*

КОМПОЗИТОР ЯК ІНДИКАТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАВМИ (НА ПРИКЛАДІ НОВОГРЕЦЬКОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ)

Темою дослідження є відображення у музичних творах травматичного досвіду, перенесеного суспільством. У статті досліджується досвід новогрецьких композиторів у відображенні наслідків воєнних дій, перенесених їх батьківщиною упродовж ХХ століття. Вивчаються особливості розкриття теми жертвовної боротьби грецького народу у творах Д. Капсоменоса, Я. Ксенакіса і М. Теодоракіса. Досліджуються жанрові прототипи творів згаданих та інших новогрецьких композиторів, пов'язані з воєнними діями і диктатурою хунти. Зокрема показаний зв'язок циклу «Шість пісень» Я. Ксенакіса, та твору «Пісня про мертвого брата» М. Теодоракіса з архаїчними жанрами, які мають античне коріння; досліджується застосування візантійського мелосу в Третій симфонії М. Теодоракіса. Згадується особлива участь видатних митців у процесах демократизації Греції. Наводяться приклади посилань на травматичні драматичні події загальної історії грецького етносу у творах новогрецьких композиторів і поетів.

На основі праць грецьких і українських вчених пояснюється поняття «національна травма». Досліджується специфіка переживання національної травми грецьким суспільством, а також механізми її відображення і подолання у творах грецьких композиторів. Даються характеристики жанрів, за допомогою яких відбувається відпрацювання травматичного гештальту, та приклади засобів перенесення особистої травми у соціальну площину і у сферу філософського узагальнення. Показаний зв'язок з особливостями драматургії давньогрецької трагедії у відображенні травматичних подій грецької історії у творах новогрецьких композиторів. Робиться висновок про ефективність для відображення і подолання національної травми застосування у музичних творах жанрових рис античних плачів, візантійського молитовного співу, образів новогрецької поезії, громадянських пісень і танців.

Ключові слова: грецька музика ХХ століття, музична традиція, новогрецька поезія, грецька історія, національна травма.

Iryna RIABCHUN,

orcid.org/0000-000-8070-7847

PhD in Art Criticism, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Musical and Performing Arts

Kyiv Borys Grinchenko Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) *ukrcarillo@ukr.net*

THE COMPOSER AS AN INDICATOR OF NATIONAL TRAUMA (ON THE EXAMPLE OF XXTH CENTURY MODERN GREEK MUSIC)

The topic of the study is the reflection of traumatic experiences suffered by society in musical works. The article explores the experience of modern Greek composers in reflecting the consequences of military actions suffered by their homeland during the 20th century. The peculiarities of revealing the theme of the sacrificial struggle of the Greek people in the works of D. Kapsomenos, I. Xenakis and M. Theodorakis are studied. The genre prototypes of the works of the aforementioned and other modern Greek composers, associated with military actions and the dictatorship of the junta, are studied. In particular, the connection of the cycle “Six Songs” by I. Xenakis and the work “Song of the Dead Brother” by M. Theodorakis with archaic genres that have ancient roots is shown. The use of Byzantine melos in his Third Symphony by M. Theodorakis is revealed. The special participation of outstanding artists in the processes of democratization of Greece is mentioned. Examples of references to dramatic traumatic events of the general history of the Greek ethnos in the works of modern Greek composers and poets are given.

Based on the works of Greek and Ukrainian scholars, the concept of “national trauma” is explained. The specifics of the experience of national trauma by Greek society are studied, as well as the mechanisms of its reflection and overcoming in Greek musical works. The characteristics of genres are given, through which the traumatic gestalt is practiced and examples of means of transferring personal trauma to the social plane and the sphere of philosophical generalization are

given. The connection with the features of the dramaturgy of ancient Greek tragedy in the reflection of traumatic events of Greek history in the works of modern Greek composers is shown.

The conclusion is made about the effectiveness of the use of genre features of ancient laments, Byzantine prayer singing, images of modern Greek poetry, folk songs and dances in musical works for the reflection and overcoming of national trauma.

Key words: Greek music of the XXth century, musical tradition, modern Greek poetry, Greek history, national trauma.

Актуальність дослідження. Неймовірно трагічним, але водночас унікальним і потужним є емоційний досвід українського народу періоду війни 2014–2022 років і подальшого етапу повномасштабного вторгнення агресивної держави-терориста після 24 лютого 2022 року. Нинішні численні мистецькі «реакції» на цю жакливу війну є лише «паростками» сприйняття нової дійсності і нового мистецтва. Нерідко має місце переробка довоєнних пісень з наданням їм іншого змісту, пов'язаного з новими реаліями часу. Так само, як і замінені тексти, довоєнне життя залишається назавжди у минулому і вже ніколи не повернеться, не відновиться, не відбудується у тому вигляді, у якому воно припинило своє існування у згадані дати. Можна, не вагаючись, засвідчити початок тривалого періоду емоційного національного ураження внаслідок військового вторгнення. Як показує досвід інших народів, цей процес довго триватиме далі і після переможного закінчення війни.

Український етнос вступив у турбулентний етап змін, зумовлений тектонічним зламом євразійського континенту у просторі і часі, де склалася така ситуація, ніби середньовіччя наважилося загальмувати розвиток постмодерну. Ми можемо лише прогнозувати, яким буде повоєнний, або «пост-воєнний» габітус українського етносу і яких змін він набуде шляхом переживання трагічних подій періоду турбулентності. Так само, неможливо передбачити, у який бік поверне розвиток мистецтва після подолання наслідків війни. Ми навіть не можемо прогнозувати, чи буде він несподіваним, чи навпаки здивує відсутністю радикальних змін. Єдине, що ми можемо уявити зараз – це «міраж» пост-воєнного мистецтва, який поки що є край туманним і далеким.

Утім, є можливість звернутися до історичного досвіду переживання «національної травми» іншого етносу – грецького, який перебував у стані війни упродовж майже всього XX століття, і вийшов із нього набагато пізніше інших європейських народів.

Темою даного дослідження є відображення у творах композиторів реакції на воєнні події, які характеризують їх як індикаторів національної травми, а також особливості відповідної музичної лексики і складного комплексу засобів виразності.

Предметом дослідження у даній статті є музика новогрецьких композиторів XX століття, у творчості яких відобразилися сучасні їм трагічні реалії.

Об'єкт дослідження – особливості відображення трагічних національних подій у творчості композиторів.

При досліджуванні застосовані **методи** історичного, психологічного, філософського, музичного та компаративного аналізу, а також новітні способи вивчення, запропоновані сучасними дослідниками грецької музики.

Постановка проблеми. Звільнення частини грецьких територій, здобуття незалежності і проголошення Грецького королівства не означали настання миру: спроба подальшого повернення земель у відповідності з ідеєю відновлення «Великої Греції» призвели до каскаду військових дій, з якими греки перейшли у XX століття. *Велика ідея (Η Μεγάλη Ιδέα)* була ідеологічним вираженням грецького націоналізму, який мав на меті звільнити всіх греків від влади Туреччини та інтегрувати їх у національну державу зі столицею Стамбулі. Ця ідея «/.../ була однією з найбільш амбітних програм національної інтеграції та розвитку на південних Балканах: вона передбачала звільнення та інтеграцію всіх історичних грецьких земель, тобто Фессалії, Македонії, Фракії, Іонічних островів, Додеканесу, Криту, Кіпру, Малої Азії і Понту¹ в «Еллінській імперії» /.../. У такому світлі Греція мала б значення «маяка» Заходу на Сході. Велика ідея стала відомою під час революції 1821 року, хоча подібні були сформульовані значно раніше. Насправді, уявлення про територію нації відрізнялося від уявлення про дотеперішню грецьку державу» (Коліопулос, 2011).

Греки пережили Балканську війну 1913–1914 років, так звану, «Малоазійську трагедію» 1922 року – вигнання із Малої Азії і кінець малоазійського еллінізму, вторгнення військ Муссоліні і Гітлера, сутички між партизанами і греко-британськими військами, військову хунту 1967–1974 років. В результаті Греція затрималась у стані боротьби ще на три десятиліття після закінчення Другої світової війни.

¹ Понт (д.-грецьк Πόντος) – північно-східна область Малої Азії.

Аналіз досліджень. У таких умовах політичної і соціальної нестабільності проходила розбудова грецької національної композиторської школи. На думку дослідниці Олімпії Фрагу-Психопеді (Ολυμπία Φράγκου-Ψυχολαΐδη (1944–2017) її формування відбулося упродовж перших трьох десятиліть ХХ століття і може бути розділене на 5 етапів: перший – до 1908 року, другий – до 1917, третій – до 1922, четвертий – до 1945 року і п'ятий період – до 1980 року (Фрагу-Психопеді, 1099: 24). Згідно з такою періодизацією *Credo* – заклик Маноліса Каломіріса до заснування національної академічної музики завершувало перший етап становлення національної професійної музики, і, власне, засвідчувало факт її існування. Інші дати пов'язані з суспільно-історичними подіями: 1917 рік – початок участі Греції у Першій світовій війні на боці Антанти, 1922 рік – Малоазійська катастрофа, 1945 рік – закінчення Другої світової і продовження громадянської війни в Греції, 1980 – початок першого післявоєнного десятиліття, коли країна уперше остаточно виходить із тривалої фази військових і суспільних конфліктів – завершує період, який музикознавиця Гейл Холст-Уорхафт (Gail Holst-Warhaft, 1941) називає «*періодом національної травми*» (Холст-Уорхафт, 1999: 22). Зауважимо, що йдеться саме про повоєнну епоху, коли відбувається осмислення і узгаляння травматичного емоційного досвіду.

Мета статті – з'ясувавши особливості поняття «національна травма», на прикладі творчості грецьких композиторів другої половини ХХ століття дослідити закономірності у її відображенні у музичнім мистецтві.

Основне дослідження. Тяжкі випробування, викликані військовими і суспільними конфліктами, не пройшли осторонь долі найвідоміших грецьких композиторів. Багато хто з них частину життя проживав, перебуваючи у нелегальному стані, вів підпільну боротьбу, протизаконно перетинав кордон, або був заарештованим.

Багатьох з грецьких композиторів і їх родин торкнулась вже згадувана вище Малоазійська катастрофа 1922 року – з Малої Азії, зокрема, походять родини Маноліса Каломіріса (Μανώλης Καλομοίρης, 1883–1962), Янніса Константинідіса (Γιάννης Κωνσταντινίδης, 1903–1984), мати Мікіса Теодоракіса. Інші композитори постраждали у часи Другої світової війни, або через диктатуру військової хунти. Показовим є той факт, що композитори Янніс Константинідіс, Димітріс Капсоменос, Мікіс Теодоракіс і Янніс Ксенакіс були змушені нелегально перетинати кордон і жити тривалий час на нелегальному статусі у інших країнах.

Засновник професійної критської музики нового часу **Димітріс Капсоменос** (Δημήτρης Καψομένος, 1937–1993), знехтувавши забороною чорних полковників на виїзд із Греції, скористався круїзним кораблем, щоб дістатися Флоренції, де мріяв вчитися основам композиції і симфонічному диригуванню. Він тривалий час перебував в Італії і зміг повернутися на Батьківщину лише після падіння Хунти.

У епіграфі до фортепіанної сюїти Д. Капсоменоса «*Критські землі*» – уривку з поеми Костаса Хіотакіса (Κώστας Μ. Χιωτάκης, 1914–1981) – згадується заклик до визвольної боротьби: «*Свобода або смерть*», поширений на Криті у часи визвольного повстання 1886 року. Рядки епіграфу розкривають високу ціну перемоги, яку заплатив грецький народ, зокрема критяни, за своє визволення. І те, що через два століття гасло «*Свобода або смерть*» відлунується і у поетичних, і у музичних творах, свідчить не тільки про пам'ять про героїв, але і про живість відчуття кривавої смертельної боротьби, ціною якої греки зберегли свою мову, релігію, культуру і традиції.

Важкої фізичної травми, практично несумісної з життям, зазнав у молодому віці через військові дії один з найвизначніших композиторів ХХ століття **Янніс Ксенакіс** (Γάννης Ξενάκης, 1922–2001). Отримавши тяжке ушкодження обличчя і втративши око, він дивом вижив і навіть зумів невдовзі захистити дисертацію у Афінському Політехнічному інституті, перебуваючи у розшуку за супротив військам союзників. Після цього Я. Ксенакіс нелегально перетнув кордон і 15 років жив у Франції без французького громадянства, у той час, як у Греції був засуджений до смертної кари. Попри ці факти нині Франція і Греція змагаються у доказах, чийм композитором вважати Я. Ксенакіса – французьким, чи грецьким?

Трагічна грецька тема присутня у творах Я. Ксенакіса, починаючи з першого опублікованого твору – фортепіанного циклу «*Шість пісень*» («*Six Chanssons*», 1950 – 1951). Основою четвертої частини згаданого циклу є пісня «*Три критські ченці...*» («*Τρεις καλόγεροι κρητικοί...*»), яка змальовує події поневолення Греції Оттоманською імперією. Текст пісні має безліч регіональних варіантів, кожен з яких виразно відображає переживання цієї трагедії грецьким народом: три критські ченці і троє монахів з Афону, спустившись на корабель, сподіваються помолитися і не сходити на берег, «доки Христос не воскресне» (у інших варіантах – «доки Богородиця не зглянеться») і «Крит не звільниться» (в інших варіантах – Константинополь). У тексті наступних куплетів даються численні сумнівні і перераховуються, одна за одною, причини того, що молитва

не справдиться і корабель не досягне берега. Такий зміст поетичного тексту можна назвати виразом національної втрати, травми і песимізму.

Перенесена Я. Ксенакісом тяжка травма залишила сліди не тільки на обличчі композитора – він переживав її у багатьох своїх творах. Зокрема філософський зміст твору *Eonta* для фортепіано і квінтету духових інструментів (1963–1964) відображає ситуацію кінця буття у наслідок зупинки його сприйяття розумом. У фортепіанних концертах *Erikhthon* (1974) та *Kegrops* (1986) зображені трагічні образи велетнів-царів, чий фізичні сутності є драматичними за своєю природою, а вірніше – за відсутності їх гармонії з природою. Йдеться про переживання травми не тільки, як особистісної, але, як загальної деформації світу героя, як частини буття.

При драматизмі долі практично всіх грецьких композиторів ХХ століття, через життя яких пройшли війни і окупації, тяжкі випробування, які випали на долю **Мікіса Теодоракіса** (Μίκης Θεοδωράκης, 1925–1921), мистецьке становлення якого відбувалося паралельно з його самозреченою і ризикованою політичною боротьбою, вразили весь світ. Під час Другої світової війни, починаючи від 1943 року, він декілька разів був заарештований – спочатку італійською, а потім німецькою окупаційними владами за боротьбу у лівих групах опору. Перебуваючи на нелегальному становищі, М. Теодоракіс деякий час продовжував заняття в Афінійській консерваторії: він таємно пробирався у класи консерваторії, користуючись доброзичливим ставленням охоронців закладу, щоб попрацювати за фортепіано. Він зустрічався з матір'ю в кінотеатрах, де під час сеансів вона передавала йому у темряві пакунки зі свіжою білизною. Однак невдовзі М. Теодоракіса заарештували і доправили у заслання на острів Ікарія², а потім у «табір перевиховання» острова Макронісос поблизу Афін³. У той час композитор зазнав жорстоких тортур, що призвели до переломів кінцівок і проблем з диханням, які залишилися на все життя. Його навіть доправили до психіатричної лікарні, де піддавали знущанням у вигляді імітаційних страт. Усупереч згаданим обставинам, після

² Ікарія (грецьк. – Ικαρία) грецький острів у східній частині Егейського моря, який упродовж 1945–1949 років був місцем заслання 13 000 грецьких комуністів.

³ Макронісос (греч. – Μακρόνησος) – західний острів Кікладського архіпелагу Егейського моря. Упродовж 1947–1961 років острів був перетворений на суцільний концтабір, де утримувалися прибічники комуністичного шляху розвитку Греції.

звільнення М. Теодоракіс закінчує Афінійську консерваторію (1950 р.) і починає працювати директором музичної школи міста Ханья на Криті, де засновує свій перший оркестр.

«Мікіс Теодоракіс був відомий не лише своєю музикою – композитор також був активним лівим активістом і політиком і часто виступав проти режимів військового часу, які його переслідували, у 'язнювали та катували» (Теодоракіс, 2021).

«Пісня про мертвого брата»

Влітку 1962 року Мікіс Теодоракіс лікувався від туберкульозу у Лондоні та Афінах. Після виписки з лікарні він вирушив на Кубу з делегацією ЕДА⁴, де зустрівся з Фіделем Кастро і Че Геварою (Агорастакіс, 2020). Саме тоді у композитора з'явилась ідея поставити на сцені сучасну музичну трагедію «Пісня про мертвого брата». («Τραγούδι του νεκρού αδελφού»), тексти, слова та музика до якої були написані у 1960–1961 роках.

«Пісня про мертвого брата» належить до архаїчного варіативного жанру *Паралогес*, або *паралогі* (*Παράλογες*⁵, *παράλογη*), пов'язаного з народними традиціями відспівування небіжчиків. Зазвичай *паралогес* – це багаторядкові вірші оповідально-ліричного характеру. Цей жанр є одним із найважливіших творинь грецької народної поезії, модифікації якого присутні з прадавніх віків у різних регіонах. *Паралогес* відрізняються від інших традиційних пісень тим, що свій зміст і теми вони черпають із давньогрецької міфології, поєднуючи різноманітні драматичні події життя з фантастичними елементами (Рябчун, Харалампіду, 2017: 18; Аноянакіс, 1976: 16).

Разом із наспівами на власні тексти Мікіс Теодоракіс також включив до «Пісні про мертвого брата» Колискову «Спи мій янголе» (Νανούρισμα «Κοιμήσου αγγελοῦδι μου» на вірші Костаса Вірвоса (Κώστας Βίρβος, 1926–2015):

«Спи мій голубе, будь як сталь!

Най твоє серце стане великим, як у Христа,
Щоб не казав ти : “не можу” за життя,
а як випаде – то й поніс хреста»⁶.

⁴ Єдина демократична ліва партія (Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά) – політична партія Греції, активна здебільшого в добу військової хунти чорних полковників (Сотіропулос, 1999: 10).

⁵ У новогрецькій мові *Παράλογες* – *варіації*.

⁶ Вистава була поставлена 15 жовтня 1962 року в театрі «Калута» (Θέατρο «Καλούτά») «Грецьким народним театром» («Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο») Маноса Катракіса (Μάνος Κατράκης, 1908–1984), режисер Пелос Кацеліс (Πέλος Κατσέλης, 1907–1981) <https://mikisguide.gr/i-proti-gia-to-tragoudi-tou-nekrou-adelfou/>

Так само як у народних *Паралогес*, у «Пісні про мертвого брата» драматичний елемент домінує. Цикл завершується об'єднуючим посланням «З'єднайте скелі, скелі, з'єднайте руки, руки». Вражає, як співпадають за змістом і ідеями українського воєнного часу звернення Мікіса Теодоракіса до молоді у день прем'єри вистави 15 жовтня 1962 року:

«Найтвердішою надією нашої молоді є боротьба нашого покоління. Вона повинна їх добре пізнати, щоб набратися наснаги, захищатися, боротися, терпіти і врешті перемогти.

У глибокому, правильному і повному знанні нашого минулого, нашої історії – справжнє майбутнє нашої молоді.

І цю історію, у її найжорстокіший, у найвищий момент, створили ми, НАШЕ ПОКОЛІННЯ.

Ми тишаємось нею!

І якщо наше серце постійно близьке до вбитих друзів, до МЕРТВІХ БРАТІВ, то це для того, щоб допомогти нашому мисленню залишатися високо і неприборканим над передовими віхами людства, які вони викарбували своєю смертю.

А крок назад був би зрадою» (Теодоракіс, 2021).

При вже згадуваній вище спорідненості цілісної ідеї циклу «Пісні мертвого брата» з давнім жанром «Паралогес», окремі пісні з вистави – «Сон («Двох синів ти мала, матінко моя») «То όνειρο (Δοο γινος είχεσ μονούλα μου)», «Захід сонця» («Ενα δειλινό»), «Павло і Микола» («Τον Πάυλο και το Νικόλιό»), «Фруктові сади» («Περβόλια») – мають жанрову основу танцю середземноморських військових найманців «zeïbekiko» (Το ζειπέκικο (ή ζειπέκικος)). Жанр *zeïbekiko* походить з егейського регіону Оттоманської імперії і відомий ще з XVII століття (Тировола, 1994: 107-113). Пісні цього жанру від початку ХХ століття поряд з дещо подібним спорідненим жанром – *ребетіко* – міськими піснями на кримінальним сленгу *арго* (φρ. – *argot*) – були і залишаються основою репертуару портових і міських грецьких таверн. Застосування ознак згаданих жанрів у піснях М. Теодоракіса, стосується музичного стилю і у поєднанні з пафосним громадянським змістом поетичних текстів надають образному змісту особливого демократизму і брутальної сили.

На думку дослідника Філіпа Перістеріса (Φίλιππος Περιστέρης, 1971) «У «Пісні мертвого брата» елементи з усього вищезгаданого, стають одним із найкращих прикладів нової творчості та письма і, водночас, продовженням давньої традиції. З жанру міфу та драматично-оповідного дискурсу виникла музика нового етосу, яка була пропозицією нового прочитання всієї

народної традиції. Через цю призму тепер можна чітко визначити зв'язок між циклами пісенних творів Мікіса Теодоракіса, які, загалом, містять різномірні елементи, що були розроблені. Чи твір «Пісня про мертвого брата» започаткував, серед іншого, новий гібридний жанр?» (Перістеріс, 2020: 49–59).

Інший твір М. Теодоракіса цикл – «*Епітафія*» («Επιτάφιος», 1964) на вірші Янніса Ріцоса (Γιάννης Ρίτσος, 1909–1990) – за словами Ф. Перістеріса відкриває нову епоху для всієї грецької музики 60-х років, а (цикл) «Достойно є» («Το Αξιόν Εστί») «зкладає основу для становлення нового відчуття естетики, яка закорінена на тій самій традиції» (Перістеріс, 2020: 58).

У 1967 році, після перевороту, влаштованого «чорними полковниками», М. Теодоракіс стає активним учасником підпільної боротьби за відновлення демократичного правління, беручи участь у супротиві як член Єдиної демократичної лівої партії. Влада заборонила його музику, і невдовзі композитор потрапив до в'язниці, де провів п'ять місяців. Події 1967–1974 років, пов'язані з військовою диктатурою у Греції, широко висвітлювалися, зокрема, у Франції, завдяки діяльності популярної співачки та акторки, призерки Канського фестивалю (Cannes Film Festival, 1960), дружини режисера та актора Жюля Дассена (Jules Dassin, 1911–2008) Меліни Меркурі (Μελίνα Μερκούρη, 1920–1994). У Парижі виконувалися нові твори ув'язненого хунтою Мікіса Теодоракіса, які він передавав з грецького концтабору.

У 1968 році, під тиском світової громадськості, Мікісу Теодоракісу замінили ув'язнення на заслання, але вже у 1969 році доправили до табору Оропос (Ορωπός) поблизу Афін. Проте за нього знову заступилися всесвітньо відомі діячі культури, зокрема, Леонард Бернстайн (англ. Leonard Bernstein, 1918–1990), Артур Міллер (Arthur Miller, 1915–2005), Гаррі Беллафонте (Harry Belafonte, 1927–2023), вже згадувана Меліна Меркурі та французький актор та шансон'є Ів Монтан (Yves Montand, 1921–1991). Нарешті у квітні 1970 року композитор за клопотанням комітету згаданих вище видатних діячів мистецтв остаточно опинився на свободі. Він жив і працював у вигнанні – здебільшого у Франції, влаштовуючи концерти на користь борців з хунтою. Після падіння режиму полковників в липні 1974 М. Теодоракіс знову повернувся до Греції.

Пісенний цикл М. Теодоракіса на вірші Я. Ріцоса – «Вісімнадцять наспівів про гірку батьківщину» («Τα 18 λιανотράγουδα της πικρής πατρίδας», 1974) – відомий у виконанні автора,

а також видатних грецьких співаків, серед яких Йоргос Даларас (Γιώργος Νταλάρας, 1949) і Марія Фарадурі (Μαρία Φαραντούρη, 1947). Цикл має дуже показну історію створення: перебуваючи у засланні на острові Лерос, Янніс Ріцос отримав листа від Мікіса Теодоракіса з проханням надіслати декілька неопублікованих творів. В результаті Я. Ріцос буквально за один день – 16 вересня 1968 року – створив вірші, які вдалося переслати до Парижа, де М. Теодоракіс написав до них музику. Так були створені «Вісімнадцять наспівів про гірку батьківщину» – цикл, що складається з чотирирядкових наспівів: 1. Хрещення; 2. Світанок; 3. Недостатньо; 4. Тут світло; 5. Меморіал; 6. Очікування; 7. Бесіда з квіткою; 8. Люди; 9. Поминальна, 10. Служитель; 11. Зелений день; 12. Літургія; 13. Біла дзвіниця; 14. Ромейство не оплакуй; 15. Цикламен; 16. Води; 17. Будинок; 18. Струнки дівчата. Цикл присвячений «/.../ першій демонстрації молоді на вулицях Афін».

У метафоричності поезій Я. Ріцоса прочитуються історичні мотиви, на фоні яких алегорично звучить заклик до боротьби. Форма чотирирядкових поетичних «наспівів» є зверненням до стародавньої форми народних пісень – грецького п'ятнадцятискладового ямба – *δεκαπεντασύλλαβο*. У музиці М. Теодоракіса поетичним символам Я. Ріцоса відповідають рельєфні пружні інтонації народної і громадянської пісні. При цьому найважливішу роль відіграють драматичні інтонації, зокрема вольові мотиви чотирнадцятого наспіву – «Ромейство не оплакуй» («*Ρωμιοσύνη μου την κλαίς*»). Ромейство – *Ρωμιοσύνη* – ностальгічна згадка про велику Ромейську державу (Римську імперію), частиною якої була Греція. Термін походить від узагальненої назви православних християн ромеями, а грецької мови – ромейською у часи турецької окупації. Смісл поетичної сентенції цього наспіву полягає у вірі в незламність і велич грецького народу :

«Воно (ромейство) підніметься з колін,
Мужніючи, лютіючи,
І хижака протне
Гарпуном сонця».

Через символіку світла, яке у богослов'ї є еквівалентом істини та справедливості, проявляється зв'язок з візантійською образністю, а піднесений тон поезії Я. Ріцоса нагадує пафос давньогрецьких трагедій. У музичній версії М. Теодоракіса набувають подібності до своєрідної рапсодії, де енергійні мотиви долають плачові інтонації.

Третя симфонія

Серед довгого списку творів Мікіса Теодоракіса, у яких відображені трагічні події новітньої грецької

історії, важливе місце займає Третя, хорова симфонія. У першій редакції (1981 р.) третя частина симфонії мала назву *Візантійський гімн для Петра з Е.Р.О.Н.*⁷ (*Byzantine Hymn for Petros of E.P.O.N.*). Показовою є історія назви частини: насправді вона присвячена пам'яті бойового товариша Мікіса Теодоракіса Димітріса Деспотидіса, чие ім'я замінене узагальненим «Петро з Єдиної Всегрецької Молодіжної Організації». Таке узагальнення є шляхом до перенесення особистої «*травми втрати*» у соціальну площину. Як зазначає дослідник Л. Паливода «*Травму втрати науковці розглядають як психічну травму, описуючи її як втрату близьких людей (фізичну – смерть, психологічну – розлучення /.../. У вузькому сенсі втрата – це людський досвід, пов'язаний зі смертю когось близького*» (Паливода, 2021: 71). «*Травма втрати*» є найважчим досвідом людини, через важкість прийняття нової реальності, позбавленої минулої цілісності. Змінення реальності, спричинене втратою, є безповоротним, натомість цілісна свідомість людини тримається за минулу реальність, створюючи гостру ситуацію розриву з дійсністю. Прийняття нової реальності є тяжким кроком, який спроможні осмислити і подолати передовсім, велетні нації, такі, як Мікіс Теодоракіс.

Введенням у Третю частину Третьої симфонії Візантійського гімну композитор додає ресурсів для етичного переоцінювання втрати і надання їй сакрального змісту. Особиста втрата таким чином перетворюється на сакральну жертву, яка є виправданою і має найвищий сенс. Жертовність героя певним чином отожднюється з жертовністю Христа. Присутність образу Матері доповнює євангельську ситуацію, виносячи особистісні травматичні переживання на рівень релігійних узагальнень. Тому третю частину Третьої симфонії М. Теодоракіса можна назвати православним *Stabat Mater* ХХ століття за високий рівень емоцій, високий естетичний гатунок траурної лірики і філософське осмислення проблем жертовності.

«Третя симфонія», – пише Теодоракіс, – це покладення на музику геніальної поеми Діонісія Соломоса «Божевільна мати». Але я вставляю музичну частину з трьома основними візантійськими мелодіями Великої п'ятниці та віршем Костянтина Кавафіса «Через тебе немає корабля, немає дороги», якому передує один із моїх – «Ми всі разом оточені» (Теодоракіс, 1983: 232).

⁷ Е.Р.О.Н – Η Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων – Єдина Всегрецька Молодіжна Організація, відгалуження ЕАМ (Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο) – Національного Фронту визволення.

«Візантія, Д. Соломос, К. Кавафіс – ось справжня данина найвищому, що породив грецький світ, ось занурення у святая святих багатостраждального Ромейства». Значення такого поєднання для своєї творчості М. Теодоракіс розкриває у наступному абзаці: «Коли зі свого саду в Галаці⁸ я дивлюся на величні – далекі – титанічні Білі гори, я автоматично знаходжу свій знак... Тоді я звертаю свій погляд на величезне Критське море, яке кидає мені виклик, запрошує мене і зачаровує мене. Десь між просторами моря і впертістю гір навмисне розміщена «Третя симфонія». Адже перший же вірш поеми каталітично огортає нас проходженням його вічної думки»⁹.

«Тепер, коли зіркова ніч
одних захопить нас
зненацька,
і скелі прорізатимуть
спокійне море,
Тепер, коли відкриється у смутку
Кожне серце,
Звучатиме історія,
Яку переживають
Врятовані»¹⁰.

(Діонісіос Соломос «Божевільна мати», або «Цвинтар»¹¹).

Темі трагічних втрат надається особливе місце у подіях минулого, які змальовує поет. Попри те, що події, з якими пов'язаний зміст поеми історично віддалені від часу написання Симфонії, вони не втрачають актуальності, узагальнено відображаючи загальнолюдський трагічний зміст: мати божеволіє через душевний біль і страждання, коли під час революції 1821 року гинуть двоє її синів. Елементи містики, присутні у поемі, нагадують стилістику «паралогес» і підсилюють трагічний зміст:

«На цвинтарі
два кипариса-побратима
схилились до хреста.
Опівночі, коли гудуть
вітри, вони хитаються
і, як живі, кричать.
Брати нещасні

⁸ *To Galátsi* – житловий район центральної частини Афін.

⁹ Соломос «Гімн Волі» (фрагмент). Український переклад Олександра Пономаріва. (Новогрецька література, 2008, с. 10.)

¹⁰ Διονύσιος Σολωμός «Н трελή μάνα ή Το κοιμητήριο» – https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=10&text_id=3410

¹¹ Тут і далі вільний переклад авторки дослідження.

сплять непробудно
смертним сном,
осиротілі»¹².

Життя М. Теодоракіса збіглося у часі з гострими періодами грецької історії – подіями Другої світової війни і Грецького військового путчу. У такі критичні фази композитор звертається до пісень і ораторіальних жанрів, де зміст музики підкріплений могутнім засобом комунікації з публікою – поетичним словом. Обираючи величні рядки видатних грецьких поетів, присвячені подіям минулого, композитор поєднує їх з відповідним музичним тематизмом, який має глибоке історичне коріння. Об'єднуючи стилі різних епох, церковну, академічну традиційну музику, громадянську пісню і поезію видатних майстрів, він створює могутній стильовий конгломерат, здатний охопити своїм впливом величезну аудиторію і розбудити її емоції. Співставлення поховальних візантійських наспівів з енергійними мотивами грецької громадянської пісні у творах М. Теодоракіса є засобом для відображення, переживання і подолання травматичного емоційного досвіду не тільки грецького народу, якому адресовані твори композитора, але всього людства, оскільки торкаються загальнолюдських гуманістичних цінностей (Теодоракіс, 2021).

Концерти музики М. Теодоракіса, зокрема його авторських пісень, за його життя зазвичай перетворювалися на патріотичні маніфестації, об'єднуючи аудиторію і заряджаючи її могутнім духом незламності і непереможності. Поєднання жанрів, звернення до різних етнічних етапів, музичних і поетичних стилів, збагачення музичної традиції, зближення прошарків суспільства відіграли значну роль у солідаризації Греції і подоланні наслідків національної травми.

Висновки дослідження. Підсумовуючи зазначене вище, можна констатувати, що об'єднаними тенденції на основі переживання національної травми яскраво проявилися у творчості найвідоміших представників новогрецької композиторської школи – Димітріса Капсоменоса, Мікіса Теодоракіса, Янніса Ксенакіса. Інші композитори, приміром, Маноліс Каломіріс, або Янніс Константинідіс, не досягли подібного успіху у консолідації суспільства, можливо, саме через брак етнічного синкретизму у репрезентації музичних традицій, або ж недостатню сміливість у виході за їх межі. Іншою причиною була недостатня емпфаза

¹² Διονύσιος Σολωμός «Н трελή μάνα ή Το κοιμητήριο» – https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=10&text_id=3410

у відображенні травматичного етнічного змісту і, внаслідок усіх згаданих факторів – обмеженість слухацької аудиторії. Зауважимо, що принципом дії на аудиторію у даному випадку є згадка про травматичні події і їх яскраве відображення мистецькими засобами, здатними викликати най-

глибші переживання трагедії і подальший катарсис у аудиторії. Отже, переживання національної травми у творчості грецьких композиторів має синкретичну природу і застосовує, крім інших вищезгаданих образних засобів, драматургічні механізми давньогрецької трагедії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Holst-Varhaft G. Μίκης Θεοδωράκης: μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική / πρόλογος Μίκη Θεοδωράκη · μετάφραση Σταμάτη Κραουνάκη, Λίξη Τσιριμώκου. Αθήνα : Ανδρομέδα, 1980. 277 σ.
- Mikis Theodorakis: Zorba The Greek composer and political activist dies at 96/ *Sky News*. Thursday 2 September 2021 14:08, UK. URL:https://x.com/PrimeministerGR/status/1433380087534166018?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etwetembed%7Ctwterm%5E1433380087534166018%7Ctwgr%5E8037284011579a7e2ca9b9d6668770e916ee7aa9%7Ctwcon%5Es1_c10&ref_url=https%3A%2F%2Fnews.sky.com%2Fstory%2Fmikis-theodorakis-zorba-the-greek-composer-and-political-activist-dies-at-96-12397459
- Schaal Hans-Jürgen Von. Die Mathematik der Klangwolken URL:<https://www.nmz.de/die-mathematik-der-klangwolken>
- Sotiropoulos D.A., Bourikos D. Ministerial elites in Greece, 1843– 2001// *A Synthesis of Old Sources and new Data / Center for European Studies, Working Paper, 1999 No. 99. P. 1–37.*
- Tyrovola V. “The evolutionary process of the dynamics of popular urban culture: The case of Zeibekiko dance”. *Proceedings of the 17th Symposium of the Study Group of Ethnoarchaeology* (1992), Nafplion : Irene Loutzaki (English edition). 1994. 107–113. (155 p.).
- Αγοραστάκης Γ. Η πρώτη για «το Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού», 2021. URL: <https://mikisguide.gr/i-proti-gia-to-tragoudi-tou-nekrou-adelfou>.
- Ανωγειανάκης Φ. Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα Αθήνα : Εθνική Τράπεζα της Ελλάδας, 1976. 400 σ.
- Θεοδωράκης Μ. Ανατομία της μουσικής, Αθήνα : Σύγχρονη Εποχή, 1983. 232 σ.
- Κολιόπουλος Ι. Η Μεγάλη Ιδέα της εθνικής ολοκλήρωσης // *Η Καθημερινή*. 12.06.2011.
- Σολωμος Δ. «Η τρελή μάνα ή Το κοιμητήριο» 2022. URL: https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=10&text_id=3410
- Peristeris Ph. «Στοιχεία παραδοσιακής αισθητικής και μουσικολογικά στοιχεία στο αντίστοιχο έργο του Μίκη Θεοδωράκη». *Epistēmēs Metron Logos*, 2020, VL 3, P. 49–59.
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ο. Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας. Αθήνα : Ίδρυμα μεσογειακών μελετών, 1990. 302 σ.
- Новогрецька література : антологія / Уклад. Н. Ф. Клименко, О. Д. Пономарів, С. Є. Перепльотчикова; Наук. ред. Л. М. Задунайська, Т. Д. Мороз, С. В. Глухова. Серія Бібліотека Української Літературної Енциклопедії. Світове письменство. Українські переклади. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. 2008, 341 с.
- Павелко І. Психологічна допомога постраждалим у подоланні шокової травми URL: http://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/journals/2011/NiO_3_2011
- Паливода Л. Проблема визначення понять «психічна травма», «психологічна травма» і «травма втрати» у психологічних проєкціях. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Психологія*, Том 32 (71) № 6 2021, С. 68–75.
- Рябчун І., Харалампіду Л. Нариси з історії грецької музики. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 348 с.

REFERENCES

- Holst-Varhaft G. (1980) Mikēs Theodōrakēs: mythos kai politikē stē synchronē ellēnikē mousikē [Mikis Theodorakis: myth and politics in contemporary Greek music]/ πρόλογος Μίκη Θεοδωράκη · μετάφραση Σταμάτη Κραουνάκη, Λίξη Τσιριμώκου. Αθήνα : Ανδρομέδα, 1980. 277 σ. [in modern Greek]
- Mikis Theodorakis: Zorba The Greek composer and political activist dies at 96/ *Sky News*. Thursday 2 September (2021) 14:08, UK. URL:https://x.com/PrimeministerGR/status/1433380087534166018?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etwetembed%7Ctwterm%5E1433380087534166018%7Ctwgr%5E8037284011579a7e2ca9b9d6668770e916ee7aa9%7Ctwcon%5Es1_c10&ref_url=https%3A%2F%2Fnews.sky.com%2Fstory%2Fmikis-theodorakis-zorba-the-greek-composer-and-political-activist-dies-at-96-12397459
- Schaal Hans-Jürgen Von. (2022) Die Mathematik der Klangwolken [The mathematics of sound clouds] URL: <https://www.nmz.de/die-mathematik-der-klangwolken> [in Gehman]
- Sotiropoulos D.A., Bourikos D. (1999) Ministerial elites in Greece, 1843–2001// *A Synthesis of Old Sources and new Data / Center for European Studies, Working Paper, No. 99. P. 1–37.*
- Tyrovola V. (1992) “The evolutionary process of the dynamics of popular urban culture: The case of Zeibekiko dance”. *Proceedings of the 17th Symposium of the Study Group of Ethnoarchaeology*, Nafplion: Irene Loutzaki (English edition). 1994. 107–113. (155 p.).
- Agorastakēs G. (2021) Ἐ πρώτη για «το Tragoudi tou Nekrou Adelphou» [The first for “The Song of the Dead Brother”] URL: <https://mikisguide.gr/i-proti-gia-to-tragoudi-tou-nekrou-adelfou>. [in modern Greek].

7. Anōgeianakēs PH. (1976) Ellēnika Laika Mousika Organa [Greek Folk Musical Instruments] Ethnikē Trapeza tēs Elladas, 1976. 400 s. [in modern Greek]
17. Theodōrakēs M. (1983) Anatomia tēs mousikēs. [Anatomy of Music] Synchronē Epochē, 1983. 232 s. [in modern Greek].
8. Koliopoulos I. (2011) Ē Megalē Idea tēs ethnikēs oloklērōsēs [The Great Idea of National Integration] // Ē Kathēmerinē. 12.06.2011. [in modern Greek].
9. Solōmos D. (2022) «Ē trelē mana ē To koimētērio» [“The Crazy Mother or The Cemetery”] URL: https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=10&text_id=3410 [in modern Greek].
10. Peristeris Ph. (2020) Stoicheia paradosiakēs aisthētikēs kai mousikologika stoicheia sto antistoicho ergo tou Mikē Theodōrakē [Elements of traditional aesthetics and musicological elements in the corresponding work of Mikis Theodorakis] Epistēmes Metron Logos, VL 3, S. 49 – 59 [in modern Greek].
11. Φράγκου-Ψυχολαίδη Ο. (1990). Ē Ethnikē Scholē Mousikēs. Problēmata Ideologias. [The National School of Music. Problems of Ideology]. Athēna : Idryma mesogeiakōn meletōn, 1990. 302 s. [in modern Greek].
12. Novohretska literatura : antolohiia (2008) [Modern Greek literature: an anthology] / Uklad. N. F. Klymenko, O. D. Ponomariv, S. Ye. Pereplotchikova; Nauk. red. L. M. Zadunaiska, T. D. Moroz, S. V. Hlukhova. Serii Biblioteka Ukrainskoi Literaturnoi Entsyklopedii. Svitove pysmenstvo. Ukrainski pereklady. Kyiv : «Ukrainska entsyklopediia» im. M. P. Bazhana. 341 s. [in Ukrainian]
13. Pavelko I. (2011) Psykholohichna dopomoha postrazhdalym u podolanni shokovoi travmy [Psychological assistance to victims in overcoming shock trauma] URL: http://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/journals/2011/NiO_3_2011 [in Ukrainian]
14. Palyvoda L. (2021) Problema vyznachennia poniat «psykhichna travma», «psykholohichna travma» i «travma vtraty» u psykholohichnykh proiekttsiakh [The problem of defining the concepts of «mental trauma», «psychological trauma» and «trauma of loss» in psychological projections] Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Serii: Psykholohiia, Tom 32 (71) № 6 2021, S. 68 – 75. [in Ukrainian]
15. Riabchun I., Kharalampidu L. (2017). Narysy z istorii hretskoi muzyky [Essays on the history of Greek music]. Kyiv: Vydavnychy dim Dmytra Buraho. 348 s. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 05.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 781.63

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-21>**Михайло СИДОРЕНКО,**
orcid.org/0009-0002-5419-6590викладач класу саксофон, асистент стажист кафедри музичного мистецтва естради та джазу
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) sydorenkomihail@gmail.com**АНСАМБЛЕВА ТВОРЧИСТЬ МАЙКЛА БРЕКЕРА**

У статті проаналізовано ансамблеву творчість Майкла Брекера як одного з провідних джазових саксофоністів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, чия виконавська практика суттєво вплинула на формування сучасних підходів до колективного музикування. Розглянуто еволюцію його стилю від ранніх експериментів у складі гурту «Dreams» до розгорнутих ансамблевих концепцій, реалізованих у проєктах «Breckers Brothers», «Steps Ahead», «Directions in Music», а також у великооркестровому кіндісекстеті, створеному для альбому «Wide Angles». Показано, що ключовою рисою творчості митця М. Брекера є поєднання високої технічної майстерності з глибоким розумінням ансамблевої взаємодії, яка передбачає рівноправність інструментів, органічний розподіл функцій і високий рівень комунікативності між учасниками ансамблю. Зазначено, що у співпраці з провідними музикантами, зокрема П. Метені, Г. Генкоком, Р. Гаргроувом і Дж. ДеДжонеттом, виконавець формував нові моделі колективної імпровізації, у яких саксофон не домінує над ансамблем, а інтегрується в єдиний музичний простір. Метою дослідження є висвітлення особливостей ансамблевої творчості Майкла Брекера та окреслення специфіки його внеску в розвиток колективного музикування у сучасному джазі, спираючись на аналіз діяльності виконавця в різних ансамблевих формах і проєктах. Показано, що принципи, властиві творчості М. Брекера, зокрема контрапунктність імпровізаційних ліній, структурна взаємодія між інструментами та баланс між індивідуальністю та колективністю, становлять фундамент для розуміння механізмів розвитку джазової ансамблевої культури. Результати дослідження можуть бути використані у подальших розвідках, присвячених еволюції ансамблевих форм у джазі, а також у практиці підготовки музикантів, орієнтованих на професійне колективне виконавство.

Ключові слова: Майкл Брекер, ансамбль, ансамблева взаємодія, ансамблева творчість, джаз.

Mykhailo SYDORENKO,
orcid.org/0009-0002-5419-6590Lecturer at the Saxophone Class, Assistant Trainee at the Department of Pop and Jazz Music Art
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) sydorenkomihail@gmail.com**THE ENSEMBLE ARTISTRY OF MICHAEL BRECKER**

The article examines the ensemble artistry of Michael Brecker as one of the leading jazz saxophonists of the late twentieth and early twenty-first centuries, whose performing practice significantly influenced the formation of contemporary approaches to collective music-making. The evolution of his style is traced from early experiments with the ensemble «Dreams» to the development of extended ensemble concepts implemented in such projects as «Breckers Brothers», «Steps Ahead», «Directions in Music», as well as in the large-scale quintet created for the album «Wide Angles». It is demonstrated that a defining feature of Brecker's work is the combination of high technical mastery with a deep understanding of ensemble interaction, which presupposes the equality of instruments, an organic distribution of functions, and a high level of communication among ensemble members. It is noted that through collaboration with leading musicians, including Pat Metheny, Herbie Hancock, Roy Hargrove, and Jack DeJohnette, Brecker developed new models of collective improvisation in which the saxophone does not dominate the ensemble but integrates into a unified musical space. The aim of the study is to highlight the specific features of Michael Brecker's ensemble artistry and outline the particularities of his contribution to the development of collective performance practices in contemporary jazz, based on an analysis of his activity in various ensemble formats and projects. The article shows that principles characteristic of Brecker's work – such as the contrapuntal nature of improvisational lines, structural interaction between instruments, and the balance between individuality and collectivity – constitute the foundation for understanding the mechanisms of the evolution of jazz ensemble culture. The results of the study may be applied in further research on the development of ensemble forms in jazz, as well as in the practical training of musicians specializing in professional ensemble performance.

Key words: Michael Brecker, ensemble, ensemble interaction, ensemble artistry, jazz.

Постановка проблеми. Сучасний джаз характеризується багаторівневою взаємодією між виконавцями, у якій ансамблеве мислення постає ключовим чинником формування індивідуального стилю музиканта. Визначні саксофоністи другої половини ХХ – початку ХХІ століття зробили суттєвий внесок у розвиток колективного музикування, але постать Майкла Брекера вирізняється особливо виразною інтеграцією сольної майстерності та ансамблевої взаємодії. Його творчість демонструє, як інструментальна техніка, імпровізаційна логіка та спільне музичне мислення можуть зливатися в єдину художню систему. З огляду на трансформацію джазового виконавства, зростання інтересу до гібридних жанрових форм і розвиток великих та малих ансамблів, аналіз ансамблевої діяльності М. Брекера набуває актуальності.

Аналіз досліджень. Ансамблеві аспекти джазового виконавства активно висвітлюються у працях сучасних музикознавців та культурологів. Дослідження, присвячені історії джазу, підкреслюють внесок окремих музикантів у трансформацію колективного звучання, зокрема акцентують на ролі синтезу акустичного й електронного інструментарію в еволюції ансамблів. Біографічні матеріали й аналітичні огляди висвітлюють масштаби участі Майкла Брекера у різних формах ансамблевого музикування. У цих джерелах наголошено на здатності М. Брекера інтегрувати індивідуальне імпровізаційне мислення у складні ансамблеві структури, створюючи багатопланові звукові моделі.

Важливе місце займають також критичні огляди проєктів «Breckers Brothers», «Steps Ahead», «Directions in Music» та «Wide Angles», які демонструють, як імпровізація, фразування й ритмічна взаємодія перетворюються на системні ансамблеві процеси. Попри наявність численних спостережень щодо стилю гри М. Брекера, у науковому дискурсі бракує комплексного аналізу його ансамблевого мислення як окремого компонента виконавської майстерності.

Мета статті – висвітлити особливості ансамблевої творчості Майкла Брекера та окреслити специфіку його внеску в розвиток колективного музикування у сучасному джазі, спираючись на аналіз діяльності виконавця в різних ансамблевих формах і проєктах.

Виклад основного матеріалу. Майкл Брекер народився у Філадельфії 1949 року та виріс у родині, де джазові записи звучали постійно. Його батько був адвокатом, але грав на піаніно та мав глибоку повагу до джазової традиції. У дитин-

стві Майкл слухав записи М. Девіса, Т. Монка, Д. Еллінгтона. Таке середовище формувало уявлення про ансамбль як живий організм, у якому інструменти взаємодіють через діалог, а не підпорядковують одне одного. Він почав із кларнета, продовжив грою на альт-саксофоні, а згодом остаточно перейшов на тенор-саксофон. Вплив Дж. Колтрейна став визначальним, але Брекер прагнув створити власний голос, який поєднав би гнучкість сучасного джазу з глибиною традиції (Michael Brecker).

Переїзд до Нью-Йорка наприкінці шістдесятих років повністю змінив його професійний шлях. Молодий музикант одразу опинився у середовищі, де виникала хвиля нових ансамблевих форм. Першим значним проєктом став гурт «Dreams», який створили М. Брекер, Р. Брекер і Б. Кобем. «Dreams» поєднував джаз з роком та експериментальними формами. Це був колектив, у якому музиканти працювали з нестандартними структурами та електричним звучанням. Хоча гурт існував обмежений час, саме тут М. Брекер зрозумів важливість ансамблевої гнучкості. Він вчився реагувати на ритм-секцію, підлаштовуватися під електрогітару чи синтезатор, координуватися з духовою групою, мав здатність створювати імпровізаційні лінії, які зберігали власний характер і одночасно входили у структуру колективу (Michael Brecker Archive).

Подальшим етапом стало заснування ансамблю «Breckers Brothers». Цей гурт одразу став провідним явищем джаз-ф'южну. У «Breckers Brothers» поєднувалися складні гармонії та ритмічні структури з енергією фанку. Духова секція, яку склали Майкл і Ренді Брекери, створювала тісну взаємодію між саксофоном і трубою. Важливо, що ансамблеве мислення М. Брекера проявилось у вмінні працювати зі спільним фразуванням, синхронізованими лініями та багатоплановими аранжуваннями. Специфіка «Breckers Brothers» полягала у відмові від моделі лідера та супровідних музикантів, кожний учасник гурту діяв у спільному полі ролей, де домінування виникало не за рахунок гучності чи складності соло, а завдяки структурному балансу. Аранжування цього періоду свідчать про прагнення Брекера інтегрувати саксофон у ритмічну систему ансамблю, створюючи контрапунктичні структури, які працювали як частина великої музичної форми.

Після успіху «Breckers Brothers» М. Брекер приєднався до нового колективу, який згодом матиме ключове значення у його творчості. Йдеться про «Steps Ahead». Гурт виник у результаті постійних клубних сесій у «Seventh Avenue South», де музиканти збиралися для формування експерименталь-

ного ансамблевого звучання. Згодом цей клубний формат перетворився на групу «Steps», яка у 1982 році стала «Steps Ahead». Піаніст і вібрафоніст М. Майньєрі був рушійною силою колективу. Разом з Брекером вони створили ансамбль, у якому поєднували акустичні інструменти, складні поліметричні структури, синтезаторні фактури та імпровізацію. М. Брекер у складі «Steps Ahead» досяг найвищого рівня ансамблевої інтеграції. Його фразування ставало елементом загального текстурування. Він не прагнув відокремленого соло, його імпровізація була продовженням колективної думки (Michael Brecker).

Особливої уваги заслуговує феномен ансамблевої адаптивності Майкла Брекера, яка проявлялася у здатності митця одночасно бути сольним голосом і структурним елементом колективного звучання. Його манера фразування завжди враховувала тембро-фактурний контекст твору, що дозволяло точно «вписуватися» у фактуру ансамблю без втрати індивідуальності. На відміну від багатьох саксофоністів пост-бопової школи, які будували імпровізацію на різкому контрастуванні з акомпанементом, Брекер часто застосовував спосіб поступового «вростання» у загальний звуковий потік ансамблю. Це зближувало його стиль з камерною музичною традицією, де пріоритетом є не демонстрація техніки, а гармонійна єдність музичного матеріалу. Аналіз концертних записів свідчить, що він майстерно відчував баланс між вертикальними гармонічними площинами та горизонтальними мелодичними лініями, що створювало ефект поліфонічного діалогу в ансамблевому малюнку.

У вісімдесятих роках М. Брекер одночасно активно працював як сесійний музикант. Він записувався з Г. Генкоком, Дж. Мітчелл, С. Вандером, Стінгом, Ч. Корія, П. Метені. Сесійна практика вимагала від Брекера здатності реагувати на новий стиль, змінювати роль у структурі ансамблю та зберігати власний характер звучання без руйнування групового середовища. Його звук ніколи не конкурував з вокалістом, а ставав продовженням мелодії, формуючи інструментальний діалог (Michael Brecker Archive).

Суттєвим є внесок Майкла Брекера у розширення інструментальної палітри сучасного джазового ансамблю. Виконавець одним із перших інтегрував у свою практику електронні засоби, зокрема синтезаторний контролер EWI (Electronic Wind Instrument). Це стало чинником, який змінив можливості ансамблевої взаємодії, оскільки електронні тембри відкривали принципово нові шари фактури. У студійних та концертних про-

ектах Брекера EWI виконував функцію окремого ансамблевого голосу зі своїм тембровим спектром, що існував поряд із традиційним саксофоном. Такий підхід створював ефект «розширеного виконавця», який міг одночасно виконувати ролі мелодичного, гармонічного та фактурного інструменту. Використання електронних засобів у ансамблевій практиці стало одним із чинників, що вплинув на подальші покоління джазових музикантів, які активно використовують електроніку у колективних форматах.

Важливою частиною творчості М. Брекера є його здатність формувати ансамблеву драматургію. У багатьох концертних виступах програми були побудовані так, що кожна композиція мала чітку динамічну структуру від вступних колективних епізодів до кульмінаційних розгортань та завершальних імпровізаційних блоків. Такий метод організації програми відбиває тенденції постмодерного джазу, у якому композиційна драматургія інтегрується з імпровізаційною. Брекер приділяв значну увагу темпоритмічному контрастові між номерами, забезпечуючи цілісне сприйняття концерту як музичної дуги. У великих ансамблях, зокрема у «Wide Angles», ця драматургія була ще відчутніша, розвиток музичного матеріалу відбувався за рахунок поетапного введення інструментальних груп і зміни фактурних площин.

В його першому сольному альбомі «Michael Brecker», виданому у 1987 році, композиції побудовані на взаємодії саксофона з гармонічним та ритмічним пластами ансамблю (Michael Brecker).

Дев'яності роки стали періодом переосмислення ансамблевої ролі саксофона у творчості М. Брекера. Він активно записувався у складі квартетів і квінтетів, які формував для різних турів. У цих ансамблях митець створював баланс між імпровізаційними структурами та композиційною впорядкованістю. У співпраці з такими музикантами, як П. Метені, Дж. ДеДжонетт чи Г. Генкок, він відкривав можливості для діалогу між інструментами, у якому жоден голос не домінував. В ансамблях цього періоду він формував імпровізаційні побудови, які поступово переходили в мелодичні та гармонічні рішення партнерів, створюючи ефект колективної імпровізації. Цей стиль відповідав традиціям модерного джазу, у якому імпровізація розглядається як спільний рух у межах авторської структури (Michael Brecker).

Одним із найважливіших творчих звершень виконавця став проєкт «Directions in Music» (2001 року), створений у співпраці з Г. Генкоком і Р. Гаргроувом. Цей ансамбль був присвячений

спадщині Дж. Колтрейна і М. Девіса. На концертних записах, зокрема з «Massey Hall», помітно, що М. Брекер не відтворював стилістику Колтрейна, а прагнув сформувати власну інтерпретацію. Він використовував тематичний матеріал як основу для розвитку ансамблевої імпровізації, у якій кожен інструмент отримував свою просторову функцію. Записи цього періоду демонструють, що Брекер створював імпровізаційні лінії, спрямовані на взаємодію з піаніно Генкока і трубою Гаргроува. Такий спосіб спільної роботи посилював структурну цілісність композицій, не перетворюючи ансамбль у платформу для індивідуального змагання (Directions in Music – 20th Anniversary).

Не менш вагомим є внесок Майкла Брекера у формування міжжанрової ансамблевої культури. Його участь у записах поп-, рок- та R&B-музикантів виходила за межі типового «джазового запрошеного соліста». У композиціях Стінга, Джоні Мітчелл чи Пола Саймона він вибудовував лінії, які поєднували елементи джазової імпровізації з поп-мелодикою та ритмікою фанку. Це сприяло появі нового типу поп-оркестру, де духові інструменти отримували важливі формотворчі функції. У цьому контексті діяльність Брекера є прикладом синтезу стилів, який значно розширив межі ансамблевої взаємодії у популярній музиці.

Новий етап ансамблевого мислення М. Брекера виявився у роботі над альбомом «Wide Angles» (2003 року). Для цього він сформував п'ятнадцятиособовий кіндісекстет. Такий склад вимагав детального опрацювання аранжувань. У партитурах «Wide Angles» поєднувалися елементи камерної музики, сучасного джазу та неомодальної гармонії. Брекер прагнув створити ансамблеву модель, у якій кожен інструмент отримував структурну роль у формі; застосовував прийом поліфонічного розподілу голосів, у якому саксофон не володів традиційною провідною позицією. У низці композицій він відкривав напрямок розвитку, після чого інструменти ансамблю продовжували музичну думку. «Wide Angles» є одним із найяскравіших прикладів ансамблевої рівноваги у сучасному джазі, де всі учасники мають рівну роль у музичному процесі (Wide Angles – Michael Brecker Quintet).

Фінальною вершиною ансамблевої творчості М. Брекера став альбом «Pilgrimage» (2007 року), композиції якого є винятково авторськими. Записи проводилися за участі визнаних музикантів, серед яких були П. Метені, Г. Генкок, Дж. Патітуччі, Дж. ДеДжонетт і Б. Мелдау. Важливо, що

у цьому ансамблі композиції побудовані так, що імпровізаційні лінії саксофона переходять у фрази інших інструментів, що зближує «Pilgrimage» із традицією колективної імпровізації. Дві премії Grammy, отримані альбомом, були визнанням не лише авторства Брекера, але й його здатності створювати ансамблеві концепції, які мають художню вагу (Michael Brecker Archive).

Висновки. Узагальнюючи розвиток ансамблевої творчості Майкла Брекера, слід зазначити, що його діяльність у колективах, починаючи з «Dreams» і завершуючи «Quintet» та «Pilgrimage», формує цілісну еволюційну лінію. На ранньому етапі він шукав способи поєднання джазу з роковими та фанк-елементами. У період роботи з «Brecker Brothers» закріплював ансамблевий підхід, у якому духові секція діяла як єдиний комунікативний блок. У складі «Steps Ahead» він відкрив складніші форми структурної взаємодії, що включали синкоповані фактури, поліметричні структури та електроакустичні інструменти. У сольних і великих проєктах Брекер вдосконалив ансамблеве мислення до рівня оркестрового моделювання, де кожен інструмент виконує чітко прописану роль у формі.

Стиль М. Брекера побудований на прагненні створити органічний простір, у якому саксофон існує не ізольовано, а як частина великої цілісної конструкції. У роботі з різними гуртами він формувалася художні моделі, що вимагали від учасників високого рівня техніки та здатності до чутливої взаємодії.

Характерною рисою є використання контрапункту між саксофоном і гармонічними інструментами. У багатьох композиціях Брекера імпровізаційні фрази стають початком колективного розвитку, який продовжують інші інструменти. Це дозволяє визначити його стиль як орієнтований на колективну імпровізацію, що характерно для модерного та постмодерного етапів розвитку джазу.

Творчість Майкла Брекера є фундаментом для осмислення розвитку ансамблевого звучання у другій половині ХХ століття та на початку ХХІ століття. Його внесок у розвиток ансамблів полягає у створенні моделей групової роботи, які активізували нові підходи до імпровізації, гармонічного мислення та комбінування стилів. Він сформував підхід до ансамблю як до цілісної системи, у якій кожний голос має значення. Цей підхід сьогодні розглядається як одна з найвищих форм джазової взаємодії, що зберігає актуальність у творчості сучасних музикантів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Directions in Music – 20th Anniversary. URL: <https://royhargroveofficial.com/directions-in-music-20th-anniversary> (дата звернення: 20.11.2025).
2. Michael Brecker. URL: <https://concord.com/artist/michael-brecker/> (дата звернення: 22.11.2025).
3. Michael Brecker Archive. URL: <https://livingjazzarchives.org/archives/michael-brecker-archive/> (дата звернення: 23.11.2025).
4. WideAngles–MichaelBreckerQuindectet. URL: <https://www.michaelbrecker.com/section2/MichaelBreckerBiography.pdf> (дата звернення: 25.11.2025).

REFERENCES

1. Directions in Music – 20th Anniversary. URL: <https://royhargroveofficial.com/directions-in-music-20th-anniversary>
2. Michael Brecker. URL: <https://concord.com/artist/michael-brecker/>
3. Michael Brecker Archive. URL: <https://livingjazzarchives.org/archives/michael-brecker-archive/>
4. Wide Angles – Michael Brecker Quindectet. URL: <https://www.michaelbrecker.com/section2/MichaelBreckerBiography.pdf>

Дата першого надходження рукопису до видання: 30.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.05:725.57–053.2:004.9

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-22>

Наталія СКЛЯРЕНКО,

orcid.org/0000-0001-9188-1947

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
(Луцьк, Україна) nata_skliarenko@ukr.net

Євгенія НАЙДЕНКО,

orcid.org/0009-0005-4840-0323

студентка II курсу магістратури факультету дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) naidenkoz23@gmail.com

Ольга РОМАНЮК,

orcid.org/0000-0003-1691-0140

асистент кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
(Луцьк, Україна) romanuk.olja@gmail.com

НАПРЯМИ ПРОЄКТУВАННЯ СИСТЕМИ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ДИТЯЧИХ БУДИНКІВ: ІГРОВИЙ ПІДХІД

У статті розглянуто напрями проектування системи візуальної комунікації дитячих будинків, спрямовані на формування позитивного емоційного простору та зміцнення соціальної взаємодії. Акцент зроблено на особливостях інтеграції ігрового підходу з елементами айдентики як ключовому чиннику формування сучасних комунікаційних стратегій закладів соціального спрямування. Доведено, що такий підхід дозволяє гармонійно поєднати соціальну місію закладів з візуальною мовою дизайну, який стимулює довіру та підтримку з боку громади, державних структур і благодійних організацій. Дослідження ґрунтується на системному підході та звертається до мистецтвознавчого та культурологічного аналізу особливостей формування комфортного дитячого простору. Виділено напрями проектування візуальних комунікацій: просторово-орієнтаційний (навігаційні піктограми та схеми); колористично-кодувальний (колористична ідентифікація простору); креативно-інклюзивний (дитяча творчість як основа айдентики); освітньо-комунікативний (програми візуальної грамотності). Ці проєктні практики зміцнюють самооцінку вихованців та виховують почуття приналежності, виконують терапевтичну функцію, сприяючи зниженню тривожності та формуванню асоціативних зв'язків між простором і діяльністю.

Підкреслено, що ігрова айдентика дитячих будинків забезпечує трансформацію середовища закладів соціального спрямування у відкритий емоційно дружній візуально-комунікативний простір. Ігровий підхід до проектування виступає як багаторівнева стратегія, яка інтегрує проєктні, естетичні, педагогічні та психологічні аспекти. Це забезпечує візуальну репрезентацію, соціальну адаптацію та допомагає дітям розвивати комунікативні навички, емоційну стабільність і здатність до творчого самовираження. У результаті доведено, що ігровий підхід у візуальній комунікації забезпечує глибший рівень взаємодії між дитиною, закладом і суспільством, перетворюючи дизайн на дієвий засіб соціального впливу, виховання та формування гуманістичних цінностей.

Ключові слова: дизайн візуальних комунікацій, ігровий підхід, дитячий будинок, ігровий дизайн, візуальна айдентика, інклюзія, візуально-комунікативний простір.

Nataliia SKLIARENKO,
 orcid.org/0000-0001-9188-1947
 Doctor of Study of Art, Professor;
 Professor at the Department of Architecture and Design
 Lutsk National Technical University
 (Lutsk, Ukraine) nata_skliarenko@ukr.net

Yevheniia NAIDENKO,
 orcid.org/0009-0005-4840-0323
 2nd year master's student at the Faculty of Design
 Kyiv National University of Technologies and Design
 (Kyiv, Ukraine) naidenkozh23@gmail.com

Olha ROMANIUK,
 orcid.org/0000-0003-1691-0140
 Assistant at the Department of Architecture and Design
 Lutsk National Technical University
 (Lutsk, Ukraine) romanuk.olja@gmail.com

ASPECTS OF DESIGNING A VISUAL COMMUNICATION SYSTEM OF HOUSES FOR ORPHANS: A GAME-BASED APPROACH

The article examines design aspects of visual communication system in houses for orphans, aimed at creating a positive emotional environment and strengthening social interaction. The emphasis is placed on the integration of a game-based approach with elements of visual identity as a key factor in forming modern communication strategies for social care institutions. It is demonstrated that this approach enables a harmonious combination of the institutions' social mission with the visual language of design, thereby fostering trust and support from the community, government bodies, and charitable organizations. The study is based on a systemic approach and refers to art historical and culturological analysis regarding the creation of a comfortable environment for children.

The following design aspects of visual communications are identified: spatial-orientational (navigational pictograms and maps); color-coding (colour identification of space); creative-inclusive (children's creativity as the basis for visual identity); and educational-communicative (visual literacy programs). These design practices strengthen the self-esteem of the orphans and cultivate a sense of belonging; they also have a therapeutic function by contributing to anxiety reduction and the formation of associative links between space and activity.

It is emphasized that a playful visual identity in houses for orphans provides the transformation of the social institution's environment into an open, emotionally supportive visual-communicative space. The game-based design approach functions as a multi-level strategy that integrates design, aesthetic, pedagogical, and psychological aspects. This ensures visual representation and social adaptation, while assisting children in developing communication skills, emotional stability, and the capacity for creative self-expression. Consequently, it is demonstrated that a game-based approach in visual communication provides a deeper level of interaction between the child, the institution, and society, transforming design into an effective instrument of social influence, education, and the cultivation of humanistic values.

Key words: *visual communication design, game-based approach, houses for orphans, game design, visual identity, inclusion, visual-communicative space.*

Постановка проблеми. Сучасна система організації дитячих будинків в Україні перебуває на етапі активної трансформації, що зумовлено як суспільними змінами, так і наслідками війни, які суттєво вплинули на психологічний стан дітей та функціонування соціальних інституцій. У цих умовах особливої ваги набуває проблема ефективної візуальної комунікації, яка забезпечує не лише впізнаваність закладу, а й створює атмосферу безпеки, довіри та психологічного комфорту.

Традиційні підходи до оформлення візуального середовища дитячих будинків часто залишаються формальними, не враховують вікові, соціальні та емоційні особливості вихованців. Це призво-

дить до відчуження дітей від простору, у якому вони живуть, знижуючи здатність їх до адаптації та самовираження. Тому виникає необхідність пошуку нових напрямків проєктування, які б поєднували естетичні, психологічні та комунікативні аспекти, створюючи цілісне візуально-комунікативне середовище у дитячих будинках.

У цьому контексті важливою проблемою для дизайнерів стає необхідність розробки дружнього середовища, у якому дитина відчувала б себе активним учасником, а не об'єктом соціальної опіки. Залучення ігрового аспекту до проєктування об'єктів візуальної комунікації дитячих закладів соціального спрямування є перспектив-

ним напрямом, оскільки він базується на інтеграції елементів гри, емоційного залучення та творчої взаємодії. Потреба у формуванні інтуїтивно зрозумілих та безпечних візуальних систем із залученням ігрового підходу окреслює актуальність цієї теми та вимагає проведення ґрунтовного дослідження.

Аналіз досліджень. Коло наукових проблем організації середовища закладів соціального спрямування для дітей формується на гуманістичних та інклюзивних підходах. Вони спрямовані на розв'язання проблем психологічної безпеки та благополуччя дітей у створюваному середовищі (Helles, 2021). Основні принципи інтеграції архітектурних, ергономічних та психологічних аспектів у проєктування стали предметом досліджень науковців Sattari et al. (2024), Коваль-Цєпова (2021).

Дослідження D. Yamada-Rice (2024), Siu et al. (2022) фокусуються на аналізі ігрових комунікацій та залученні дітей до процесів проєктування середовища як активних співтворців. Гра у цьому контексті розглядається як універсальний засіб соціалізації та динамічної комунікації, формуючи інтегрований візуально-комунікативний простір (Склярєнко, 2023: 260–288).

Важливою проблемою досліджень науковців виступає інклюзивність (Ferreira, Castro, 2024) та доступність матеріальних та цифрових ресурсів для дітей з особливими потребами (Decker et al., 2024). У роботах, зосереджених на розвитку дітей з аутизмом (Zubair et al., 2023; Ferreira, Castro, 2024), порушуються питання сенсорної чутливості та здатності до адаптації інтерфейсів, створення зрозумілих навігаційних та комунікаційних систем. Інтеграція ігрових методів у навчальний процес поряд із використанням цифрових технологій необхідна для активізації механізмів мотивації та ефективності навчання (Ahmad, Khan, 2024; Ярушак, Хандоняк, 2021).

Питання розвитку графічного дизайну та візуальної комунікації є невід'ємною складовою у формуванні комфортних умов для існування соціально незахищених категорій дітей. Визначальну роль у дизайні систем візуальних комунікацій відіграють дослідження, присвячені трансформаціям графічного дизайну (Богословська, Малік, 2021; Кожома, 2017), ролі шрифту (Голіус, 2021) та способам формування зрозумілих та емоційно виразних повідомлень у публічному просторі (Chornokondratenko, Voitenko, 2024; Склярєнко, 2023).

До аналізу залучено візуальний і теоретичний матеріал, що презентує різні напрями організації візуально-комунікативного середовища закладів соціального спрямування, зокрема Київська

спеціальна школа-інтернат №5 ім. Я. П. Батюка (Універсальні..., 2024), центри ADRA UKRAINE (Благодійна ..., б.р.), «Затишок» (Соціально-реабілітаційний..., б.р.), «Отчий Дім» (МБФ..., б.р.), Children's Aid Society (Children's..., n.d.). Представлена у мережі Інтернет інформація демонструє практичну площину вирішення соціальних проблем, а таке середовище сприймається як інструмент емоційної терапії, який відіграє вагомий роль у процесах соціально-психологічної реабілітації. З огляду на проведений аналіз, необхідним виступає системне дослідження напрямків проєктування гармонійного середовища дитячих соціальних закладів, де візуальна комунікація виконує естетичну, педагогічну та соціально-психологічну роль.

Мета статті. Метою роботи є систематизація напрямів проєктування системи візуальних комунікацій дитячих будинків, що ґрунтується на використанні ігрового підходу, та визначення ефективних шляхів їх реалізації для створення емоційно комфортного й соціально орієнтованого середовища для розвитку дитини. Особлива увага у дослідженні приділяється особливостям використання засобів візуальних комунікацій у проєктній практиці формування візуально-комунікативного простору соціального спрямування, що впливають на його сприйняття, розвиток емоційної культури і почуття безпеки.

Виклад основного матеріалу. Ігровий підхід у проєктуванні візуальної комунікації дитячих будинків є міждисциплінарною концепцією, що поєднує психологічні, педагогічні та дизайнерські методики. Гра виступає базовою формою пізнання світу дитиною. Вона допомагає адаптуватися до соціуму, формує комунікативні навички, розвиває уяву та критичне мислення (Коваль-Цєпова, 2021). Для дітей, позбавлених батьківського піклування, гра набуває особливого значення. Вона стає терапевтичним засобом, що допомагає долати травми та формувати позитивні емоції. Інтеграція ігрових елементів у візуальну айдентику дитячих будинків дозволяє створювати середовище, яке підсилює відчуття безпеки та довіри. Символіка, кольори та персонажі, побудовані на принципах гри, транслюють дітям повідомлення про відкритість і підтримку (Ferreira, Castro, 2024; Sattari et al., 2024). Вони допомагають формувати діалог між дитиною, закладом та суспільством. Простота, інтуїтивна зрозумілість та позитивне забарвлення повідомлення забезпечує формування комфортного простору. Напрями проєктування системи візуальних комунікацій дитячих будинків систематизовано у таблиці 1, яка відображає найбільш поширені практики в Україні та за кордоном.

Таблиця 1

Напрями проєктування системи візуальних комунікацій у дитячих будинках

Напрямок проєктування	Приклад практичної реалізації	Зразки впровадження
Просторово-орієнтаційний	Використання піктограм та графічних позначок для ідентифікації функціональних зон	Спеціальна школа інтернат № 5 ім. Я. П. Батюка (Універсальні..., 2024)
Колористично-кодувальний	Кольорове зонування приміщень (виділення освітніх, ігрових, відпочинкових та ін. зон)	«Отчий дім» (МБФ..., б.р.) та «Затишок» (Соціально-реабілітаційний..., б.р.)
Креативно-інклюзивний	Використання дитячих малюнків у логотипах, плакатах, навігаційних елементах	ADRA Ukraine (Благодійна..., б.р.)
Освітньо-комунікативний	Проведення програм з візуальної грамотності (робота з фотографіями, постерами, цифровими медіа)	Children's Aid Society (Children's..., n.d.)

Просторово-орієнтаційний напрям у проєктуванні візуальної комунікації дитячих будинків ґрунтується на створенні зрозумілої системи навігації, що забезпечує комфортне й безпечне пересування дітей у просторі закладу. Візуальні орієнтири, такі як піктограми, кольорові позначки, тактильні елементи та графічні символи, відіграють ключову роль у формуванні відчуття просторової упорядкованості, допомагаючи дітям самостійно знаходити необхідні приміщення. Застосування таких рішень сприяє розвитку когнітивних навичок, просторового мислення та впевненості у власних діях, що особливо важливо для дітей, які перебувають у середовищі тривалого проживання. Візуальна навігація у дитячих закладах має не лише функціональне, а й терапевтичне значення (Ahmad, Khan, 2024). Піктограми, кольорові лінії, умовні позначення чи графічні образи допомагають зменшити тривожність, оскільки надають відчуття орієнтованості у просторі. Для дітей, які мають труднощі з читанням або порушення зору, такі елементи виступають доступним каналом комунікації.

Характерним прикладом упровадження просторово-орієнтаційної системи є Київська спеціальна школа-інтернат № 5 ім. Я. П. Батюка (рис. 1), де реалізовано мнемосхеми з тактильними піктограмами, шрифтом та кольоровим зонуванням (Універсальні..., 2024). Кожен поверх має власну графічну карту з чіткими позначеннями функціональних зон: навчальних кабінетів, побутових приміщень, рекреаційних і спеціалізованих кімнат. Завдяки використанню уніфікованих символів та кольорових кодів учні можуть орієнтуватися без супроводу дорослих, що суттєво підвищує рівень самостійності, безпеки та інклюзивності освітнього простору.

Важливу роль у проєктуванні системи візуальних комунікацій дизайнери приділяють колористичному кодуванню, яке широко застосовується у

практиці як українських, так і зарубіжних закладів. Колір виконує терапевтичну функцію, знижуючи рівень тривожності та формуючи стійкі асоціативні зв'язки між простором і його функцією (Богословська, Малік, 2021). Дослідники підкреслюють роль кольору як основного чинника емоційної та ігрової взаємодії в контексті соціальних і освітніх інституцій (Decker et al., 2024; Sattari et al., 2024). Теплі відтінки асоціюються з безпекою та відкритістю, тоді як пастельні тони використовуються для створення атмосфери спокою і релаксації (Кожома, 2017). Контрастні поєднання у поєднанні з піктографічними системами забезпечують чітку орієнтацію в просторі, що особливо актуально для дітей молодшого віку та вихованців з особливими освітніми потребами. Вибір палітри у закладах України додатково зумовлений воєнним контекстом: агресивні кольорові рішення не використовуються, надається перевага відтінкам, що символізують стабільність, відновлення та надію.



Рис. 1. Приклади реалізації просторово-орієнтаційного рівня: мнемосхеми навігації у спецшколі-інтернаті № 5 ім. Я. П. Батюка (м. Київ): 1 – мнемосхема першого поверху; 2 – мнемосхема другого поверху (Універсальні..., 2024)

В Україні практика інтеграції ігрових елементів у візуальну комунікацію дитячих будинків лише починає набирати обертів, але вже є помітні такі ініціативи. Одним із показових прикладів є організація середовища центру «Отчий дім» у Києві (рис. 2),

що базується на основі кольорового зонування приміщень і використання символів, зрозумілих дітям різного віку. Там активно застосовуються настінні ілюстрації з персонажами, створеними за мотивами дитячих малюнків вихованців як метод залучення їх до співтворчості (Siu et al., 2022; Yamada-Rice, 2024). У центрі «Затишок» у Харківській області (рис. 2) після 2014 року було здійснено оновлення візуальної айдентики. Його метою було створення більш дружнього простору для дітей, які втратили родини через воєнні дії. У комунікаційних матеріалах використовуються теплі кольори та графічні символи (будиночки, квіти, сонце), що символізують захищеність і домашній затишок.



Рис. 2. Приклади реалізації колористичного зонування: 1 – центр «Отчий дім» (Київ) (МБФ..., б.р.); 2 – центр «Затишок» (Закарпатська обл., село Пилипець) (Соціально-реабілітаційний..., б.р.)

Креативно-інклюзивний напрям є одним із ключових у проєктуванні візуальної комунікації дитячих будинків, оскільки передбачає інтеграцію дитячої творчості у систему айдентики. Такий підхід сприяє формуванню у дітей відчуття власної цінності та значущості, підвищує рівень самооцінки й стимулює розвиток емоційного інтелекту (Decker et al., 2024). Важливою складовою ігрової комунікації в цьому контексті виступають символічні системи – образи, персонажі чи графічні мотиви, створені дітьми або за їх участю. Залучення дитячих малюнків до формування логотипів, плакатів, упаковки чи навігаційних елементів надає айдентичі автентичності, емоційності та комунікативної широти, що підсилює довіру до закладу.

Подібні практики набули поширення у міжнародному контексті (зокрема, у Нідерландах та США), де дитячі зображення інтегруються у візуальні системи соціальних установ, перетворюючи процес комунікації на акт співтворення (Children's..., n.d.). Такий підхід забезпечує подвійний ефект: із одного боку, створює впізнаваний і дружній візуальний стиль закладу, а з іншого – формує у дітей відчуття залученості й розуміння, що їхня думка має значення (Helles, 2021).

В українському контексті показовим прикладом є діяльність ADRA Ukraine, яка реалізує низку програм для дітей, поєднуючи творчі майстерні з елементами візуального дизайну (рис. 3). У межах заходів організації діти створюють малюнки, що використовуються у графічних матеріалах, пакуванні та благодійній продукції. Такий досвід демонструє, що креативно-інклюзивний проєктний напрям виконує не лише комунікативну, а й соціально-психологічну функцію, сприяючи розвитку почуття належності, взаємодії та довіри.



Рис. 3. Приклад реалізації креативно-інклюзивного напрямку (ADRA Ukraine): 1 – використання дитячих символів у дизайні пакувань благодійних наборів; 2 – участь дітей у творчих активностях під час соціальних програм (Благодійна..., б.р.)

Формування у дітей навичок розуміння, інтерпретації та створення візуальних повідомлень забезпечує освітньо-комунікативний напрям проєктування візуальної комунікації. Він передбачає впровадження програм розвитку візуальної грамотності, які навчають дітей працювати з медіа, аналізувати зображення, критично мислити й виражати власні почуття через візуальні форми. Такий підхід сприяє формуванню активної, комунікативно відкритої особистості, здатної до творчої взаємодії із сучасним інформаційним середовищем.

Важливим інструментом є творчі воркшопи, що поєднують ігрові та освітні завдання. Такі заняття створюють умови для спільної творчості: діти не лише створюють візуальні образи, а й обговорюють їх з вихователями чи дизайнерами, навчаючись аргументувати власні рішення. Це відповідає концепції візуальної грамотності, згідно з якою дитина має бути не лише споживачем візуальної інформації, а й її активним творцем. Показовим прикладом реалізації освітньо-комунікативного напрямку є діяльність організації Children's Aid Society в США (рис. 4), яка використовує візуальну айдентичу як частину програм розвитку дитини. Її логотип, кольорова палітра та дизайн освітніх матеріалів виконують не лише комунікативну, а й виховну функцію, формуючи довіру, позитивну емоційну реакцію та почуття належності до спільноти. Діти залучаються до заходів, де вони через гру, творчість і соціальну взаємодію навчаються комунікації, підтримці й самовираженню.



Рис. 4. Участь дітей у соціально-освітній програмі організації Children's Aid Society, США: 1-3 – матеріали єдиного візуального стилю (Children's..., n.d.)

Для України подібні підходи мають особливу актуальність у контексті воєнних викликів та переміщення дітей. Застосування ігрових і творчих методів у поєднанні з візуальною комунікацією виконують адаптаційну й терапевтичну функцію, що сприяє формуванню відчуття безпеки, довіри та єдності (Коваль-Цєпова, 2021). Візуальні засоби у цьому випадку стають не лише естетичним компонентом, а потужним інструментом соціальної підтримки та розвитку, що свідчить про зародження цілісної моделі креативно-інклюзивного дизайну.

Висновки. У роботі доведено, що ігровий підхід до проектування візуальної комунікації дитячих будинків виступає одним із ключових меха-

нізмів формування сучасного соціокультурного середовища для дітей, позбавлених батьківського піклування. Гра у дизайні інтегрує психологічні, педагогічні та комунікативні функції, створюючи систему, яка одночасно сприяє адаптації дітей, формує довіру суспільства та забезпечує впізнаваність інституції у публічному просторі.

Дизайн візуальної комунікації дитячих закладів соціального спрямування формується у просторово-орієнтаційному, колористично-кодувальному, креативно-інклюзивному та освітньо-комунікативному напрямках. Інтеграція ігрового підходу відбувається відповідно через розробку комунікаційних стратегій освітнього характеру, які надають вихованцям інструменти для вираження власного досвіду, водночас забезпечуючи зрозумілість і доступність візуальних повідомлень. Формування загальної концепції візуальної грамотності забезпечує здатність не лише сприймати, а й інтерпретувати та самостійно створювати візуальні образи.

Використання ігрових елементів, колористичних сценаріїв та візуальних наративів перетворюють дитячий будинок із замкненої інституції на відкритий, емоційно дружній простір. Дослідження українського та світового досвіду демонструє активний розвиток ігрових практик, впровадження комплексних програм, освітніх воркшопів, що інтегрують дитячу творчість у візуальну айдентичку соціальних установ. У контексті дитячих будинків візуально-комунікативне середовище перестає бути лише засобом ідентифікації закладу, а перетворюється на інструмент формування довіри, відчуття безпеки та емоційної стабільності. Ігровий підхід до проектування візуальної комунікації дитячих будинків постає як багаторівнева стратегія, яка інтегрує проєктні, естетичні, педагогічні та психологічні аспекти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благодійна організація «ADRA UKRAINE». Вебсайт. URL: <https://www.adra.ua> (дата звернення: 20.11.2025)
2. Богословська Ю. В., Малік Т. В. Графічний дизайн як засіб передачі рекламної ідеї у поліграфії. *Культура і сучасність*. 2021. Т. 23. № 2. С. 136–139. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249246>
3. Голіус В. А. Шрифт у графічному дизайні. *Theoretical foundations in practice and science: The XIV International Science Conference, December 21–24, 2021. Bilbao, Spain*. URL: <https://isg-konf.com/wp-content/uploads/2021/12/THEORETICAL-FOUNDATIONS-IN-PRACTICE-AND-SCIENCE.pdf> (дата звернення: 20.11.2025)
4. Коваль-Цєпова А. В. Принципи дизайну інтер'єрів закладів соціального захисту дітей : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2021. 350 с. URL: https://drive.google.com/file/d/1ZpNmiM1HCvoivtS_wOqvSr48d7yvKI/view (дата звернення: 20.11.2025)
5. Кожома К. С. Історичний розвиток графічного дизайну в Україні. *Наукові розробки молоді на сучасному етапі* : тези доповідей XVI Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів (27-28 квітня 2017 р., Київ). Київ: КНУТД, 2017. Т. 1. С. 524-525. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/9283/1/NRMSE2017_V1_P524-525.pdf (дата звернення: 20.11.2025)
6. МБФ «Отчий Дім». Вебсайт. URL: <http://www.o-dim.com/> (дата звернення: 20.11.2025)
7. Складенко Н. В. Візуальні комунікації в дизайні: динамічні концепції сталого розвитку: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2023. 484 с.
8. Соціально-реабілітаційний центр – Дитяче містечко «Затишок». Вебсайт. URL: <https://zatyshok.org/> (дата звернення: 20.11.2025)

9. Універсальні навігаційні схеми (мнемосхеми) встановлені у спеціальній школі для дітей з порушеннями зору. 2024. URL: <https://rcbu.org.ua/universalni-navigaciini-sxemi-mnemosxemi-vstanovleni-u-specialnii-skoli-dlia-ditei-z-porushenniami-zoru> (дата звернення: 20.11.2025)
10. Ярушак М., Хандоняк Н. Використання технологій доповненої реальності (AR) у навчальному процесі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 44. Т.3. С. 2-3. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-44>
11. Ahmad M., Khan R. W. Gamification in Education: Enhancing the Students Engagement and Learning Achievements through the Integration Use of Game based Learning. *The Knowledge*. 2024. №3(1). P. 23-37. DOI: <https://doi.org/10.63062/tk/2k24a.31016>
12. Children's Aid Society. Website. URL: <https://www.childrensaidnyc.org/> (дата звернення: 20.11.2025)
13. Chornokondratenko M., Voitenko A. Ukrainian artist adorns Kyiv high-rises with images of fallen soldiers. October 24, 2024. Reuters. URL: <https://www.reuters.com/world/europe/ukrainian-artist-adorns-kyiv-high-rises-with-images-fallen-soldiers-2024-10-24/> (дата звернення: 20.11.2025)
14. Decker, K., James, D., Keener, A., Olson, S. The Power of Inclusive Design to Enhance Children's Well-Being. Gensler. August 21, 2024. URL: <https://www.gensler.com/blog/inclusive-design-children-health-wellbeing> (дата звернення: 20.11.2025)
15. Ferreira R. d. S., Castro T. H. C. d. Participatory and Inclusive Design Models from the Perspective of Universal Design for Children with Autism: A Systematic Review. *Education Sciences*. 2024. №14(6), 613. DOI: <https://doi.org/10.3390/educsci14060613>
16. Helles A. S. Designing Stimulating Environment to Alleviate Orphan Children Psychological Problems. *European Journal of Environment and Public Health*. 2021. Vol. 5(2). em0082. DOI: <https://doi.org/10.21601/ejeph/11057>
17. Sattari G., Sattari R., Khodabakhshian M. Designing Safe Houses For Orphans: Integrating Architecture, Psychology, And Cultural Sensitivity. *International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT)*. 2024. Vol. 12, Issue 6. h326– h335. URL: <https://www.ijcrt.org/papers/IJCRT2406820.pdf> (дата звернення: 20.11.2025)
18. Siu K.W.M., Lo K.Y.A., Wong Y. L., Lo C.H. Playful Public Design by Children. *Human Factors in Communication of Design*. 2022. Vol. 49. P. 117–125. DOI: <https://doi.org/10.54941/ahfe1002044>
19. Yamada-Rice D. Playful Communication Design in the Context of Child Health, Medium. 2024. URL: <https://komesanyamada.medium.com/playful-communication-design-in-the-context-of-child-health-65ca7a68caa8> (дата звернення: 20.11.2025)
20. Zubair M.S., Brown D.J., Hughes-Roberts T., Bates M. Designing accessible visual programming tools for children with autism spectrum condition. *Universal Access in the Information Society*. 2023. Vol. 22. P. 277–296. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10209-021-00842-y>

REFERENCES

1. Blahodiina orphanizatsiia «ADRA UKRAINE» [Charitable organization “ADRA UKRAINE”]. (n.d.). Website. Retrieved from: <https://www.adra.ua> [in Ukrainian]
2. Bohoslovska, Yu. V., & Malik, T. V. (2021). Hrafichnyi dyzain yak zasib peredachi reklamnoi idei u polihrafiu [Graphic design as a means of conveying advertising ideas in printing]. *Kultura i suchasnist*, 23(2). 136–139. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249246> [in Ukrainian]
3. Holius, V. A. (2021). Shryft u hrafichnomu dyzaini [Fonts in graphic design]. *Theoretical foundations in practice and science: The XIV International Science Conference, December 21–24, 2021. Bilbao, Spain*. Retrieved from: <https://isg-konf.com/wp-content/uploads/2021/12/THEORETICAL-FOUNDATIONS-IN-PRACTICE-AND-SCIENCE.pdf> [in Ukrainian]
4. Koval-Tsepova, A. V. (2021). Pryntsyipy dyzainu interieriv zakladiv sotsialnoho zakhystu ditei [Principles of interior design for child welfare institutions]: dys. kand. mystetstvoznavstva : 17.00.07. Lviv : Natsionalnyi universytet «Lvivska politehnika». Retrieved from: https://drive.google.com/file/d/1ZpNniMIJHCvoivtS_wOqvSr48d7yvKI/view [in Ukrainian]
5. Kozhoma, K. S. (2017). Istorychnyi rozvytok hrafichnoho dyzainu v Ukraini [Historical development of graphic design in Ukraine]. *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi : tezy dopovidei XVI Vseukrainskoi naukovoї konferentsii molodykh vchenykh ta studentiv (27-28 kvitnia 2017 r., Kyiv)*. Kyiv: KNUVD, 1. 524-525. Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/9283/1/NRMSE2017_V1_P524-525.pdf [in Ukrainian]
6. MBF «Otchyi Dim» [International Charitable Foundation “Father's House”] (n.d.). Website. Retrieved from: <http://www.o-dim.com/> [in Ukrainian]
7. Skliarenko, N. V. (2023). Vizualni komunikatsii v dyzaini: dynamichni kontseptsii staloho rozvytku [Visual communications in design: dynamic concepts of sustainable development]: monohrafiia. Lutsk: Vezha-Druk [in Ukrainian]
8. Sotsialno-reabilitatsiinyi tsentr – Dytiache mistechko «Zatyshok» [Social rehabilitation center – Children's town “Zatyshok”] (n.d.). Website. Retrieved from: <https://zatyshok.org/> [in Ukrainian]
9. Universalni navihatsiini skhemy (mnemoskhemy) vstanovleni u spetsialnii shkoli dlia ditei z porushenniamy zoru [Universal navigation diagrams (mnemonic diagrams) installed in a special school for children with visual impairments] (2024). Retrieved from: <https://rcbu.org.ua/universalni-navigaciini-sxemi-mnemosxemi-vstanovleni-u-specialnii-skoli-dlia-ditei-z-porushenniami-zoru> [in Ukrainian]
10. Iarushak, M., & Khandoniak, N. (2021). Vykorystannia tekhnolohii dopovnenoї realnosti (AR) u navchalnomu protsesi [The use of augmented reality (AR) technologies in the educational process]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 3(44), 2-3. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-44> [in Ukrainian]
11. Ahmad M., & Khan R. W. (2024). Gamification in Education: Enhancing the Students Engagement and Learning Achievements through the Integration Use of Game based Learning. *The Knowledge*, 3(1). 23-37. <https://doi.org/10.63062/tk/2k24a.31016>

12. Children's Aid Society (n.d.). Website. Retrieved from: <https://www.childrensaidnyc.org/>
13. Chornokondratenko, M., & Voitenko, A. (October 24, 2024). Ukrainian artist adorns Kyiv high-rises with images of fallen soldiers. *Reuters*. Retrieved from: <https://www.reuters.com/world/europe/ukrainian-artist-adorns-kyiv-high-rises-with-images-fallen-soldiers-2024-10-24/>
14. Decker, K., James, D., Keener, A., & Olson, S. (August 21, 2024). The Power of Inclusive Design to Enhance Children's Well-Being. *Gensler*. Retrieved from: <https://www.gensler.com/blog/inclusive-design-children-health-wellbeing>
15. Ferreira R. d. S., & Castro T. H. C. d. (2024). Participatory and Inclusive Design Models from the Perspective of Universal Design for Children with Autism: A Systematic Review. *Education Sciences*, 14(6). 613. <https://doi.org/10.3390/educsci14060613>
16. Helles, A. S. (2021). Designing Stimulating Environment to Alleviate Orphan Children Psychological Problems. *European Journal of Environment and Public Health*, 5(2). em0082. <https://doi.org/10.21601/ejeph/11057>
17. Sattari G., Sattari R., & Khodabakhshian M. (2024). Designing Safe Houses For Orphans: Integrating Architecture, Psychology, And Cultural Sensitivity. *International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT)*, 12, 6. h326-h335. Retrieved from: <https://www.ijcrt.org/papers/IJCRT2406820.pdf>
18. Siu, K.W.M., Lo, K.Y.A., Wong, Y. L., & Lo, C.H. (2022). Playful Public Design by Children. *Human Factors in Communication of Design*, 49. 117–125. <https://doi.org/10.54941/ahfe1002044>
19. Yamada-Rice, D. (2024). Playful Communication Design in the Context of Child Health. *Medium*. Retrieved from: <https://komesanyamada.medium.com/playful-communication-design-in-the-context-of-child-health-65ca7a68caa8>
20. Zubair, M.S., Brown, D.J., Hughes-Roberts, T., & Bates, M. (2023). Designing accessible visual programming tools for children with autism spectrum condition. *Universal Access in the Information Society*, 22. 277–296. <https://doi.org/10.1007/s10209-021-00842-y>

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Ксенія СЛІПЧЕНКО,

orcid.org/0000-0001-5226-5930

доктор філософії,

старший викладач кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) ksuslipchenko256@gmail.com

ЖАНР КОНЦЕРТУ В ДОМРОВІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ ДІТЕЙ

Стаття присвячена дослідженню жанру концерту в домровій музиці для дітей. У дослідженні зазначається, що попри багату жанрово-стильову палітру домрової музики, жанри великих форм в репертуарі для дітей тривалий час майже не розвивалися. Аналіз попередніх наукових праць засвідчує зростання інтересу до домрового мистецтва, однак питання жанру домрового концерту для дітей і досі лишається невивченим. **Метою статті** є дослідити формування жанру концерту в домровій музиці для дітей, а також охарактеризувати значення тематичного розвитку та його зв'язок із формотворчими принципами сонатної форми. У межах дослідження з'ясовано, що «Юнацький» концерт М. Балеми (1969) не може вважатися «дитячим» та бути відправною точкою для даного жанру через його складність і недоступність нотного тексту, тому початком становлення жанру автор статті доцільно вважає 1993 рік.

У висновках зазначено, що перші зразки – Концерт a-moll (1993) С. Грицаєнко та Концертино на українські теми Ю. Яковенка (кінець ХХ ст.) – репрезентують різні підходи до формотворення та стильових орієнтирів: від поєднання барокових риторичних фігур, романтизму й афро-кубинських ритмів (С. Грицаєнко) до принципів обробки та варіаційності (Ю. Яковенко), властивих раннім «дорослим» концертам. Подальший розвиток жанру демонструє Концерт g-moll у стилі Етно (2008) С. Грицаєнко, в якому присутні гуцульський лад, фольклорні ритмоінтонації та елементи балканської народно-пісенної традиції. Доведено, що жанр домрового концерту для дітей, зберігаючи одначастинність і модель сонатного allegro з епізодом замість розробки, водночас виявляє унікальні стильові риси й не підпорядковується періодизації «дорослого» домрового концерту. Висновки статті підкреслюють, що після 2008 року спостерігається десятирічна перерва, після якої жанрові та стильові засади великої форми для дітей зазнають суттєвих трансформацій.

Ключові слова: домра, домровий концерт, жанр концерту, творчість українських композиторів, музика для дітей, репертуар.

Kseniia SLIPCHENKO,

orcid.org/0000-0001-5226-5930

Doctor of Philosophy,

Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) ksuslipchenko256@gmail.com

THE CONCERTO GENRE IN DOMRA MUSIC FOR CHILDREN

The article is devoted to the study of the concerto genre in domra music for children. The research emphasizes that despite the rich genre and stylistic palette of domra music, large-form genres in the children's repertoire remained almost undeveloped for a long period. An analysis of previous scholarly works indicates a growing interest in domra art; however, the issue of domra concertos for children has remained insufficiently explored. **The aim of the article** is to examine the specific features of the formation of the concerto genre in domra music for children, as well as to characterize the significance of thematic development and its relationship with the form-building principles of sonata form. The study clarifies that the «Youth» Concerto by M. Balema (1969) cannot be considered a children's piece nor regarded as a starting point for this genre due to its technical complexity and the inaccessibility of the score. Therefore, the author argues that the genre's emergence should be dated to 1993.

The first examples are the Concerto in A minor (1993) by S. Hrytsaienko and the Concertino on Ukrainian Themes by Yu. Yakovenko (late 20th century) represent different approaches to form-building and stylistic orientations: from the fusion of Baroque rhetorical figures, Romantic idioms, and Afro-Cuban rhythms (S. Hrytsaienko) to the principles of arrangement and variation characteristic of early «adult» concertos (Yu. Yakovenko). Further development of the genre is demonstrated in S. Hrytsaienko's Concerto in G minor in Ethno Style (2008), which incorporates the Hutsul mode, folkloric rhythmic-intonational patterns, and elements of the Balkan folk-song tradition. The study proves that the domra concerto for children, while maintaining a one-movement structure and employing the model of sonata allegro with an episodic section instead of a development, simultaneously displays unique stylistic features and does not conform to the periodization of the «adult» domra concerto. The conclusions highlight that after 2008 there is a decade-long hiatus, followed by substantial transformations in the genre and stylistic foundations of the large form for children.

Key words: domra, concerto for domra, concerto genre, works of Ukrainian composers, music for children, repertoire.

Постановка проблеми. Жанрово-стильова палітра домрової музики дітей не поступається композиціям, створеним для «дорослих» виконавців. У той час, як жанр мініатюри стає творчою лабораторією, жанри великих форм в музиці для дітей викликають значно меншу зацікавленість з боку композиторів. Якщо перші концерти (концертино) вникають на межі ХХ-ХХІ століть, то інші жанри великої форми (сюїта, фантазія, парафраз, рапсодія) створюються композиторами тільки з 2020-х років. Таким чином, таке пізнє формування даної репертуарної категорії зумовило відсутність наукових розвідок в цій сфері домрового мистецтва. Наявність такої лакуни як жанр домрового концерту для дітей і спонукало автора статті звернутися до її дослідження.

Аналіз досліджень. Останні роки демонструють активний інтерес дослідників у вивченні домрового репертуару. В наукове поле потрапляють не тільки віртуозні композиції та твори з високим рівнем складності, але і доробок композиторів, які створюють музику для дітей. Так, Н. Костенко досліджуючи постать Б. Алексеева вказує на написання ним інструктивної літератури, оригінальних творів, обробок народних пісень та перекладень, композицій для оркестру народних інструментів (Костенко, 2025: 68–69). Бібліографічним дослідженням, яке розкриває оригінальні твори фундаторів та сучасників домрового репертуару, займається Т. Лукіна (Лукіна, 2023) та описує творчу діяльність М. Т. Лисенка, В. Івка, Б. Міхеева, С. Грицаєнко і В. Соломіна. Типологічні риси «юнацьких» домрових концертів на прикладі творів М. Балери та С. Грицаєнко вивчає А. Прокопенко (Прокопенко, 2023), яка під поняттям «юнацтва» охоплює твори складності мистецьких шкіл, фахових коледжів та мистецьких закладів вищої освіти. Типологію і періодизацію домрових концертів надає К. Сліпченко (Сліпченко, 2021; Сліпченко, 2023: 175–177), але зосереджує увагу на композиціях, створених для виконання виключно рівня студентів мистецьких закладів вищої освіти.

Мета статті полягає у вивченні жанру концерту в домровій музиці для дітей, визначенні ролі тематизму та специфіки трактування сонатної форми композиторами-домристами.

Виклад основного матеріалу. На сьогоднішній день домрова музика українських композиторів розглядається як з боку жанрових моделей, так і висвітлюються стильові напрямки та її сучасні вектори. Тому, при дослідженні жанру концерту в домровій музиці для дітей доцільним буде звернутися до вже наявної періодизації, яка розроблена на матеріалі домрових концертів, написаних для

більш досвідчених виконавців. Так, виокремлюються чотири етапи: композиції, які зосереджені «<...> між принципом обробки, варіаційністю та сонатністю (1947 – кінець 1950-х років) <...>»; твори, в яких відбувається «<...> трансформація форми та тонального мислення (1960-ті – кінець 1970-х років); поява оригінального тематизму й жанрової взаємодії (1980–1993); жанровий синтез і мозаїчність (1993–2019) <...>» (Сліпченко, 2023: 177). Якщо жанр домрового концерту зародився у 1947 році (В. П. Задерацький) і на сьогоднішній день налічує близько тридцяти зразків, то в домровій музиці для дітей спостерігається зовсім інша тенденція, що не дозволяє її підпорядкувати даній періодизації. Втім, загальні процеси в домровому мистецтві демонструють значний вплив на становлення даного жанру та його подальший розвиток.

При вивченні жанру концерту в домровій музиці для дітей неможливо оминати «Юнацький» концерт для домри з фортепіано на тему української народної пісні «На вулиці скрипка грає», який був створений М. Балевою ще у 1969 році. При вивченні «юнацьких» домрових концертів А. Прокопенко (Прокопенко, 2023: 64) відзначає, що композитор-домрист вперше виконав його на своєму державному іспиті в консерваторії, але нотний текст композиції не отримав розповсюдження. Тому, віртуозний потенціал та масштабність «Юнацького» концерту не відповідає категорії «музики для дітей» та не може вплинути на її становлення.

Таким чином, жанр концерту в домровій музиці для дітей проходить власний, унікальний шлях. До 1980-х років в домровій музиці для дітей панувала виключно мініатюра, обробки народних пісень та адаптовані твори. Перший відомий приклад жанру великої форми датується 1982 роком – це Сюїта для дуету домр у супроводі фортепіано харківського композитора-домриста **Б. Алексеева**¹. Написання твору для виконання дітьми з одного боку диктує мініатюрність частин та компактність номерів, а з іншого – звернення до жанру сюїти апелює до масштабів розгортання. Так, перша частина (*Moderato, A-dur*) написана в жанрі прелюдії. Для номеру циклу характерні пусті квінти,

¹ Твори Б. Алексеева тривалий час були у вигляді рукопису та знаходилися в Дитячій музичній школі № 7 м. Харкова та архівах кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І.П. Котляревського (Костенко, 2025: 68). Таким чином, значна частина творів Б. Алексеева, зокрема Сюїта, не були широко розповсюджені серед виконавців.

бурдонний та синкопований баси. Друга частина (*Tempo di Valse, D-dur*) уособлює жвавий вальс, у той час як третя (*Adagio, g-moll*) контрастує жанрово, тонально і є найбільш повільною частиною циклу. За характером вона нагадує роздум, в якому фразування укладається в три такти в межах яких мелодія рухається хвилеподібно. Жанрова основа номеру визначається як хорал, на що вказують чотириголосна акордова фактура твору, плавність ведення голосів, рухливий мелодичний голос та акомпануючі голоси в гармонії. Масштабний фінал втілює жанр скерцо (*Vivo, D-dur*), який викладено акордовою фактурою в партії домрово-фортепіанного дуету з превалюванням чистих квінт в акордовій вертикалі. З точки зору будови, в циклі присутній темповий контраст (*Moderato, Tempo di Valse, Adagio, Vivo*), тональний (*A-dur* → *D-dur* протиставляється *g-moll* → *D-dur*, тональність *D-dur* об'єднує II та IV частини циклу), жанровий (Прелюдія, Вальс, Хорал, Скерцо), у той час як обрамленням крайніх частин Сюїти слугує ряд інтервалів з чистих квінт в партії фортепіано.

Втім, у 1983 році Б. Алексеев переосмислює циклічну композицію та представляє її в новому тембровому амплуа, дає програмну назву та присвячує її своєму другу та колезі, одному з провідних виконавців і викладачів харківської домрової школи другої половини ХХ століття – Віктору Міхелісу. Так з'являється *перший* циклічний твір для квартету чотириструнних домр – «Маленька сюїта», в якій кожен номер циклу отримує програмну назву – «Нахнення» (I ч.), «Вальс» (II ч.), «Смуток» (III ч.) та «Жарт» (IV ч.). Якщо розглядати принцип транскрибування матеріалу, то слід зазначити, що партія першої та другої домр прим залишаються незмінними, у той час як тематичний матеріал для домри альт повністю взято з партії правої руки фортепіано, а залучення домри бас дозволяє з легкістю виконувати партію лівої руки. Б. Алексееву вдалося точно зберегти першоджерело через залучення інструментів сімейства чотириструнних домр, які охоплюють діапазон, близький до діапазону фортепіано. Окрім цього, слід відзначити і легкість домрових партій, в яких відсутні віртуозні пасажі та фігурації, що дозволяє віднести «Маленьку сюїту» до репертуару мистецької школи.

Втім, такий підхід до адаптації не є випадковим. Тут потрібно згадати такі клавірні твори композиторів бароко як, наприклад, «Зозулю» Л. Дакена або «Маленькі вітряні млини» Ф. Куперена. При перекладенні подібних творів для дуету солюючих народних інструментів (домри та балайки прим, цимбалів) партія правої руки форте-

піано з точністю виконання нотного тексту віддається одному інструменту, а партія лівої руки адаптується до діапазону іншого, що і було задіяно Б. Алексеевим при переосмисленні власної композиції для нового складу.

Наприкінці ХХ століття з'являється новий жанр в домровій музиці для дітей – концерт (концертино), на засадах якого стояли випускники харківської домрової школи – С. Грицаєнко та Ю. Яковенко. В прагненні адаптувати концептуальність до дитячого сприйняття, разом з «новим» жанром впроваджується і «нове» відношення до форми. Якщо в домровій музиці рівня мистецьких закладів вищої освіти епізод в ролі розробки зустрічається у Концерті² Вірую! «Credo» (2005) А. Нижника, то у домрових концертах для дітей³ це стає сталою формою сонатного *allegro*.

Роздивимося перші домрові концерти для дітей. Так, у 1993 році С. Грицаєнко створює Концерт *a-moll* для домри та фортепіано, в якому поєднані класико-романтичні та афро-кубинські риси з досить простим та стійким використанням тональностей: *a-moll* → *d-moll* → *a-moll* в експозиції, та з тяжінням до основної *a-moll* у розробці. Після тонально нестійкої каденції в партії фортепіано відбуваються модуляції до основної тональності, в якій і викладено репризу. Більш рельєфно композиторка-домристка демонструє логіку тематичного розгортання. Риторична фігура *passus duriusculus*, яку покладено в основу партії фортепіано, слугує фоном для теми головної партії, насиченої бароковими риторичними фігурами. Так, в початковому зерні теми чергуються фігури *catabasis* та *anabasis*, де перша апелює до невизначеності та сум'яття, що від III ступеня *a-moll* «спадає» на терцію, кварту та квінту. Висхідна квінта між нестійкими VI та III ступенями у подальшому обривається низхідним тетраордом з восьмих і через висхідний гамоподібний пасаж приводить до другого проведення ключового зерна теми:



² Слід згадати історично перший твір в цьому жанрі – Концерт-рапсодію В. П. Задерацького (1947), але враховуючи, що на тривалий час композиція була втрачена і відновлена тільки на початку ХХІ століття, вона не могла вплинути на формування інших концертів для домри.

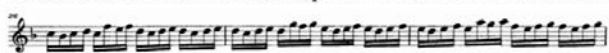
³ Начало існування цього жанру в домровій музиці для дітей датуємо 1993 роком.

Поступово *basso ostinato* урізноманітнюється новими ритмічними формулами, в правій руці фортепіано вводяться акомпануючі акорди, а тема головної партії поступово «розчиняється». Тема побічної (*cantabile*, т. 21) представляє іншу сферу композиції – лірико-романтичну, побудовану на синкопах, тріолях та широких фразах. В останній раз звучить головна партія (т. 37–62), в якій простежується вплив скрипкового мистецтва барокової доби, що віддзеркалилось у фігураційному розвитку:

С. Грицаєнко. Концерт *a-moll* для домри та фортепіано (1993)



А. Вівальді. Соната №4 *F-dur* для скрипки та basso continuo. Allemanda



Епізод замість розробки (*Adagio, doloroso*, тт. 44–59) представляє сферу людських переживань, що виражено через рецитації, які наслідують людську вимову. С. Грицаєнко комбінує ритмічні тривалості та динамізує розробку за рахунок введення двоголосся в партії домри. Невелика каденція соліста (тт. 60–73) демонструє різноманітні фактурні й виконавські прийоми гри. Так, починаючи від монодії, мелодика переходить до двоголосся з послідовним викладом акордів з елементами гомофонно-гармонічної фактури (тт. 62–64), у якій нижній голос представлений контрапунктом на фоні підголоску у високому регістрі. Поступово в акордову техніку вводяться фігурації шістнадцятих, елементи фанфарності, що втілено у тріолях (т. 71), та висхідний хроматичний пасаж, який зупиняючись на домінантні *a-moll* слугує зв'язуючою ланкою між каденцією та репрізою, в якій проводяться теми експозиції. Кода (т. 105) заснована на матеріалі теми головної партії фоном для якої є *passus duriusculus* в афро-кубинському ритмі клавесина «332» (123 123 12):

С. Грицаєнко. Концерт *a-moll* для домри та фортепіано (1993)

Завершується Концерт *tutti* домрово-фортепіанного дуету, що відзначено ущільненням фак-

тури в партіях обох інструментів та поступовим *molto ritenuto*.

Наприкінці ХХ століття **Ю. Яковенко** на замовлення для фінального туру (солісти з оркестром) харківського міського дитячого конкурсу створює Концертино для домри та фортепіано на українські народні теми. Закладена композитором оркестрова фактура відчувається вже з перших тактів фортепіанного вступу (*Allegro*, тт. 1–10), який заснований на акордах тонічного тризвуку з чергуванням I та V ступенів в мелодії. Слід зазначити, що схоже наслідування дзвонності у домровій музиці було представлено Б. Міхеєвим⁴ в II частині Концерту *d-moll* (1992):

1 Ю. Яковенко. Концертино для домри та фортепіано

Б. Міхеєв. Концерт *d-moll* для домри та фортепіано (1992)

II частина

Тема головної партії (*e-moll*) заснована на українській народній пісні «На вулиці скрипка грає». При її першому експонуванні (тт. 11–18) фоном для теми слугує акомпанемент на слабкі долі та бурдонний бас, що апелює до традиції троїстих музик, а при другому (тт. 19–26) – тема представлена у вигляді канону домрово-фортепіанного дуету. Побічна партія (*h-moll*, т. 36) має оригінальний тематизм, пісенну основу, висхідний рух в мелодії та звучить у вигляді «реплік» домри і фортепіано. Мелодію переривають акорди в партіях обох інструментів з подальшим проведенням теми головної партії (*h-moll*) у фортепіано. Епізод (*d-moll*, т. 69) Концертино засновано на українській народній пісні «Не щебече соловейко», яка представлена у двох викладах – домри та канонем домрово-фортепіанного дуету (т. 83). Невеликий *quasi*-оркестровий програш переходить до каден-

⁴ Юрій Яковенко по класу домри навчався у Бориса Олександровича Міхеєва – професора, заслуженого діяча мистецтв України.

ції соліста (*Rubato*, т. 93), що втілена висхідними гамоподібними пасажами з послідовним ритмічним ковзанням медіатором по тонічному тризвуку *D-dur*. В репризі тема головної партії проводиться в натуральному *a-moll*, основна тональність (*e-moll*) затверджується в темі побічної, а в заключенні композиції домрово-фортепіанним дуєтом на *tutti* проводиться відголосок теми.

На початку ХХІ століття до стилізації долучається С. Грицаєнко та створює композицію на основі авторської музики – Концерт у стилі Етно (2008) *g-moll* для домри та фортепіано. Ладо-гармонічною основою теми головної партії (т. 5) слугує гуцульський лад (↑IV+↑VI ступені), що підсилюється кварто-квінтовими акордами в басовому голосі фортепіано. Тема в партії соліста розвивається за рахунок варіювання фігурацій шістнадцятих, у той час як у фортепіано композиторка-домристка уникає квадратності метру та ритму, що підсилює гуцульський колорит. Лаконічна тема побічної партії (т. 21–28) відхилена до *B-dur*, ладо-гармонічна сторона не зазнає суттєвих змін, а в основі її ритмічної структури синкопи та тріолі. Епізод замість розробки написаний С. Грицаєнко під враженням балканської народної пісні «Тръгнал е Марко⁵», що відчувається в метроритмічній будові (11/8 відчутні як 22 3 22) та мінливих секундових інтонаціях навколо основного тону. Невелика каденція (тт. 75–83) заснована на темі побічної партії та представлена в акордовому викладенні, що у подальшому переходить до висхідних фігурацій з елементами тематизму головної партії. Реприза написана в основній тональності *g-moll*, а логіка розгортання тем відповідає їх послідовності в експозиції.

Висновки. Дослідження жанру концерту в домровій музиці для дітей демонструє, що не дивлячись на його перший зразок (1969 рік), відліком становлення доцільно вважати 1993 рік. Так, одними з перших зразків стають твори С. Грицаєнко та Ю. Яковенка. С. Грицаєнко створює Концерт *a-moll* (1993) виключно на оригінальному тематизмі і в межах форми сонатного *allegro* не тільки поєднує риторичні фігури епохи бароко з афро-кубинським ритмом, але і створює класико-

романтичну композицію. В результаті ми отримуємо твір зі стійкими жанровими ознаками концерту, але різними стильовими орієнтирами, в яких класицизм поєднується з романтизмом та далекими ритмо-інтонаціями середини ХХ століття (ритм клавесина), що вказує на ознаки еkleктичності. Концерт *a-moll* у зверненні до риторичних фігур епохи бароко на 17 років випереджає неobarоковий Концерт Вірюю! «*Credo*» (2005) А. Нижника.

Паралельно з Концертом *a-moll* С. Грицаєнко наприкінці ХХ століття Ю. Яковенко пише Концертину на теми українських народних пісень, в якому окрім наслідування дзвонних комплексів простежуються аналогії з традицією троїстих музик. Композиція Ю. Яковенка є прикладом перших домрових концертів (1947 – кінець 1950-х років), коли в подібних творах використовувався принцип обробки та варіаційності. Стилізація під гуцульсько-балканський мелос представлена в Концерті *g-moll* у стилі Етно (2008) С. Грицаєнко, в якому використовуються лади народної музики (гуцульський) та наслідується балканська народна пісня. Слід зазначити, що подібні нашарування різно-національного мелосу ще не були представлені в домрових концертах для більш досвідчених виконавців.

Проводячи паралелі з вже існуючою періодизацією жанру домрового концерту для рівня мистецьких закладів вищої освіти слід відзначити, що його втілення в музиці для дітей суттєво відрізняється. Наявність існуючих зразків демонструє як традиційне відношення до цього жанру на його першому етапі становлення (Ю. Яковенко), так і випередження на рівні стильових орієнтирів (еклектика в Концерті *a-moll* та стилізація в Концерті *g-moll* в стилі Етно С. Грицаєнко). Не дивлячись на такі вектори, загальною ознакою жанру домрового концерту для дітей залишається одначастинність та форма сонатного *allegro*, в якій епізод виступає в ролі розробки.

Після 2008 року в жанрі домрового концерту для дітей спостерігається десятирічна перерва, після якої ставлення композиторів-домристів до втілення великої форми змінюється як в жанровому, так і в стильовому аспектах.

⁵ В пісні відображена риса балканського епосу, де герой-чоловік (Марко) намагається «врятувати» дівчину

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Костенко Н. Концерт для чотириструнної домри з оркестром народних інструментів Бориса Алексеєва в контексті становлення оригінального репертуару. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90. Том 1. С. 66–73. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-1-9>
2. Лукіна Т. В. Оригінальний український домровий репертуар на сучасному етапі розвитку. *Українська музика*. 2023. Вип. 2 (45). С. 137–141. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-2-45-16>
3. Прокопенко А. І. «Юнацькі» концерти в українській домровій музиці: типологічні риси та індивідуальні особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 46. С. 62–71. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.675>
4. Сліпченко К. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 3. С. 44–51. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7>
5. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... докт. філософії. Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2023. 279 с.

REFERENCES

1. Kostenko, N. (2025). Kontsert dlia chotyrystrunnoi domry z orkestrom narodnykh instrumentiv Borysa Alekseieva v konteksti stanovlennia oryghinalnoho repertuaru [Concert for four-string domra with an orchestra of folk instruments by Boris Alekseev in the context of the formation of the original repertoire]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 90 (1). 66–73. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-1-9> [in Ukrainian].
2. Lukina, T. V. (2023). Oryghinalnyi ukrainskyi domrovyi repertuar na suchasnomu etapi rozvytku [Original Ukrainian Domra Repertoire at the Contemporary Stage of Development]. *Ukrainska muzyka*. 2 (45). 137–141. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-2-45-16> [in Ukrainian].
3. Prokopenko, A. I. (2023). «Yunatski» kontserty v ukrainskii domrovii muzytsi: typolohichni rysy ta indyvidualni osoblyvosti [Youth concertos in Ukrainian domra music: typological features and individual characteristics]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 46. 62–71. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.675> [in Ukrainian].
4. Slipchenko, K. (2021). Zhanr domrovoho kontsertu u dorobku ukrainskykh kompozytoriv [The genre of the domra concerto in the works of Ukrainian composers]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 44 (3), 44–51. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7> [in Ukrainian].
5. Slipchenko, K. D. (2023). Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoyi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Genre and stylistic directions of domra works by Ukrainian composers]: dys. ... dokt. filosofii. Kharkiv, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. 279. [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 7.05:398(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-24>

Анастасія СОЛОМ'ЯНА,

orcid.org/0009-0000-5434-5336

студентка II курсу магістратури кафедри дизайну

Запорізького національного університету

(Запоріжжя, Україна) *sol.nastya.art@gmail.com*

Ганна ЧЕМЕРИС,

orcid.org/0000-0003-3417-9910

доктор філософії, доцент,

завідувач кафедри дизайну

Запорізького національного університету

(Запоріжжя, Україна),

асоційована дослідниця

Французького центру досліджень гуманітарних і соціальних наук

(Прага, Чехія; Франція),

запрошена дослідниця у Школі інформатики, обчислювальної техніки та інженерії Ладді

Індіанського університету

(Блумінгтон, США) *Anyta.Chemeris@gmail.com*

УКРАЇНСЬКА МІФОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ АРТБУЦІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ, ЗАПИТИ АУДИТОРІЇ ТА ПРИНЦИПИ ДИЗАЙНУ

Стаття присвячена комплексному дослідженню відтворення української міфології в сучасних артбуках та визначенню принципів дизайну, здатних забезпечити ефективну комунікацію між культурною традицією й сучасним читачем. У роботі обґрунтовано актуальність звернення до української міфологічної спадщини як до важливого компонента національної ідентичності, що протягом тривалого часу залишалася малодослідженою у візуальній культурі. Показано, що артбук як інтермедіальний формат поєднує інформаційність і художність, дозволяючи переосмислювати традиційні образи через сучасні дизайнерські підходи. Проведено порівняльний аналіз українських і зарубіжних артбуків, у яких простежено різницю у підходах до створення міфологічних образів, композиційних рішень та колористики. Встановлено, що українські видання тяжіють до декоративності, яскравих кольорів, атмосферності та стилізації, часто послуговуючись прийомом «Fantasy Art». Зарубіжні артбуки, навпаки, демонструють лаконічність, стримані палітри й акцент на анатомічній і психологічній виразності персонажів. Водночас виявлено недостатнє використання елементів української національної символіки в сучасних українських артбуках, що окреслює потребу у глибшому культурному опрацюванні теми. У статті подано результати опитування 38 респондентів віком 20–25 років, яке дозволило визначити рівень обізнаності молоді з українською міфологією, їхні візуальні вподобання та очікування щодо структури та змістового наповнення артбуку. Встановлено, що більшість молодих людей мають загальні, але фрагментарні уявлення про українську міфологію, однак демонструють високу зацікавленість у сучасних візуальних форматах, що поєднують художність та інформативність. Особливе значення для респондентів мають національні символи – орнаменти, елементи одягу, артефакти – подані в доступній, візуально структурованій формі. На основі проведеного аналізу розроблено рекомендації для формування артбуку про українську міфологію, що включають принципи композиційної організації, використання природних мотивів, структурованого подання інформації, застосування контрастної колористики та елементів українського традиційного костюму. Стаття узагальнює можливості артбуку як інструмента популяризації української міфології та формування цілісного візуального нарративу сучасної української ідентичності. Наведено результати проектування артбуку «Зоряні очі землі».

Ключові слова: українська національна ідентичність, артбук, українська культура, українська міфологія, ілюстрації, цільова аудиторія.

Anastasia SOLOMYANA,
 orcid.org/0009-0000-5434-5336
 2nd year master's student at the Department of Design
 Zaporizhzhia National University
 (Zaporizhzhia, Ukraine) sol.nastya.art@gmail.com

Hanna CHERMERS,
 orcid.org/0000-0003-3417-9910
 PhD, Associate Professor,
 Head of the Department of Design
 Zaporizhzhia National University
 (Zaporizhzhia, Ukraine),
 Associate Researcher
 CEFRES
 (Prague, Czech Republic; France),
 Visiting Researcher at the Ladd School of Informatics, Computing and Engineering
 Indiana University
 (Bloomington, USA) Anyta.Chemeris@gmail.com

UKRAINIAN MYTHOLOGY IN CONTEMPORARY ART BOOKS: COMPARATIVE ANALYSIS, AUDIENCE DEMANDS AND DESIGN PRINCIPLES

The article is devoted to a comprehensive study of the reproduction of Ukrainian mythology in contemporary art books and the identification of design principles capable of ensuring effective communication between cultural tradition and the modern reader. The work substantiates the relevance of referring to Ukrainian mythological heritage as an important component of national identity, which has long remained understudied in visual culture. It is shown that the art book as an intermedia format combines informativeness and artistry, allowing traditional images to be reinterpreted through contemporary design approaches. A comparative analysis of Ukrainian and foreign art books is conducted, tracing the differences in approaches to the creation of mythological images, compositional solutions, and colour schemes. It has been established that Ukrainian publications tend towards decorativeness, bright colours, atmosphere and stylisation, often using Fantasy Art techniques. Foreign artbooks, on the contrary, demonstrate conciseness, restrained palettes and an emphasis on the anatomical and psychological expressiveness of characters. At the same time, insufficient use of elements of Ukrainian national symbolism in contemporary Ukrainian art books has been identified, which highlights the need for a deeper cultural exploration of the topic. The article presents the results of a survey of 38 respondents aged 20–25, which made it possible to determine the level of young people's awareness of Ukrainian mythology, their visual preferences and expectations regarding the structure and content of artbooks. It was found that most young people have a general but fragmentary understanding of Ukrainian mythology, but show a high level of interest in contemporary visual formats that combine artistry and informativeness. Of particular importance to respondents are national symbols – ornaments, clothing elements, artefacts – presented in an accessible, visually structured form. Based on the analysis, recommendations were developed for the creation of an art book on Ukrainian mythology, including principles of compositional organisation, the use of natural motifs, structured presentation of information, the use of contrasting colours and elements of traditional Ukrainian costume. The article summarises the potential of the artbook as a tool for popularising Ukrainian mythology and forming a coherent visual narrative of contemporary Ukrainian identity. The results of the design of the artbook 'Starry Eyes of the Earth' are presented.

Key words: Ukrainian national identity, art book, Ukrainian culture, Ukrainian mythology, illustrations, target audience.

Постановка проблеми. Українська міфологія є складовою традиційної культури та важливим джерелом формування національної ідентичності. Довгий час українська культура та міфологія знаходились під забороною та не висвітлювались в суспільстві, що призвело до втрати ідентичності українців, не розуміння своєї унікальності та різноманітності власної культури. Людина може бути етнічним українцем, але при цьому не відчувати себе ним у духовному сенсі (Нагорна 2003: 14–25). Тож на сьогодні, постає питання про

відродження культури українського народу, ознайомлення з нею через сучасні засоби. Сучасні артбуки, що поєднують художній візуальний контент та структуровану інформацію, є ефективним інструментом популяризації української культурної спадщини. В умовах зростання інтересу до українських міфологічних сюжетів актуальним є дослідження методів перенесення елементів національної ідентичності у дизайн артбуків.

Аналіз досліджень. Розглянуто теоретичні засади артбуку як явища сучасної візуальної куль-

тури, що має великий попит на сьогоднішній день, адже він не містить великих обмежень в своєму оформленні та дозволяє представляти інформацію за допомогою мистецького підходу.

У працях А. Бідун, С. Підпригори та О. Копецької визначено артбук як експериментальний формат, що поєднує художній образ, візуальні матеріали та інтермедіальність. А. Бідун, в своїй статті розкриває типологічні особливості артбуку та його комерційний потенціал, акцентуючи на зростаючому інтересі до цього формату як засобу художнього вираження та альтернативної мистецької практики; підкреслює, що артбук – це тип книги, у якому сконцентровані авангардні, інноваційні підходи автора й видавця до створення контенту, які проявляються в унікальній матеріальній конструкції (Бідун: 58-63). Осмислення артбуку як феномену пов'язане із мистецьким явищем «книги художника» (Листвак 2018: 24–26; Підпригора 2018: 47), Як зазначає Л. Підпригора, «книга художника» є витвором актуального образотворчого мистецтва, самостійний видом мистецтва, де саме книжна форма виступає основним засобом самовираження. Нею зазначено, що автори мають сприймати книгу цілісно, проте текст (за наявності) він виступає лише частиною комплексного повідомлення, котре може утворитися з використанням, поряд із домінуючими візуальними відчуттям (Підпригора 2018: 47). Текстуально «книги художника» тяжіють до малих жанрів: тазових слововиявлень, коротких нарисів. Адже довгі текстові блоки відволікають читача від видання в цілому (Листвак 2018: 24). О. Ю Копецькою було виокремлено артбуки у певні групи: артбук як витвір – інсталяція, артбук як видавничий продукт і артбук як експеримент (Копецька 2014: 68–69). В статті нею зазначено, що створення нових артбуків є чудовим способом відродження паперових книг, які певною мірою втратили свої позиції внаслідок появи електронних.

Українські науковці, такі як Людмила Пономар, Юлія Буйських, Михайловська О., Андреева О. та Зубко Г., у своїх роботах (Пономар, 2013; Буйських, 2010; Михайловська, Андреева, Зубко, 2024) досліджували питання української міфології, української культури та аналізували внесок попередніх науковців в цю галузь. Важливим джерелом є праця І. Нечуя-Левицького 1876 року, присвячена традиційному світогляду українців. Ним було зазначено, що всі образи українці брали з природи, котра обгортовувала їх життя. (І Нечуй-Левицький 1992 : 4). Серед зарубіжних дослідників, значний внесок зробив Е. Руліковський, який в своїй праці «Zapiski etnograficzne z Ukrainy»,

зібрав відомості зі сфери нижчої української міфології, перелічивши та детально проаналізувавши властивості і зовнішній вигляд українських міфічних істот (Руліковський 1879: 89–95).

Дослідження сучасних і попередніх науковців підкреслюють багатогранність та глибокий символізм елементів української культури. Використання реальних культурних мотивів в артбуках для зображення міфічних істот надає цим образам більшої автентичності, оскільки вони ґрунтуються не лише на творчій уяві, але й на характерних елементах українського традиційного одягу та звичаїв.

Мета статті – дослідити можливості інтеграції елементів української національної ідентичності у структуру, дизайн та ілюстративний контент артбуку, проаналізувати існуючі українські й зарубіжні артбуки міфологічної тематики та визначити ефективні принципи візуального відтворення української міфології для сучасної цільової аудиторії.

Методологія. Методи дослідження включають: контент-аналіз десяти артбуків із різних видавничих шкіл, порівняльний аналіз стилістичних особливостей, опитування 38 респондентів віком 20–25 років, визначення ключових жанрових і композиційних характеристик. Додатково застосовано метод семіотичного аналізу для визначення культурних маркерів, що використовуються в ілюстраціях.

Виклад основного матеріалу. Перед початком роботи було проаналізовано ряд прикладів українських та закордонних артбуків. З українських зокрема артбуки присвячені темі про українську міфологію, зокрема «Українська магічна академія» та «Український бестіарій». Також було проаналізовано артбуки присвячені українській традиційній культурі такі як: «Ковчег Україна», артбук для дівчаток «Наречена», «Скриня. Речі Сили». До аналізу також було залучено і іноземні артбуки такі як безпосередньо Legends of Ukraine: The Complete Edition: Timeless Tales of Myth, Magic, and Heroism from the Heart of Eastern Europe. Польській бестіарій під назвою «Bestiariusz słowiański», французький артбук YBY, Mythes et Légendes: Artbook collectif та «Slavic Mythology». Повний перелік виявлених характеристик, а також переваг і недоліків подано в таблиці 1.

Проаналізувавши українські та зарубіжні артбуки міфологічної тематики, можна констатувати, що більшість авторів прагнуть відійти від стандартних поліграфічних рішень і трактують артбук передусім як візуальний об'єкт. Особлива увага приділяється обкладинці, яка формує перше

Таблиця 1

Порівняльний аналіз артбуків на міфологічну тематику

Назва артбуку	Позитивні аспекти	Можливості удосконалення
«Українська магична академія» 	Виразний кольоровий контраст; Висока деталізація й стилізація персонажів із дотриманням пропорцій; Читабельність тексту та вдале композиційне рішення; Ілюстрації узгоджені зі стилем видання.	Перенасичення дрібними деталями; Орнаментика тяжіє до західноєвропейських мотивів; Надмірно декоративний шрифт ускладнює сприйняття.
«Український бестіарій» 	Контрастний напис; Структуроване подання тексту; Дублювання інформації латиницею для міжнародної аудиторії; Стилістична єдність персонажів.	Назва важко зчитується у зменшеному форматі.
Ковчег «Україна» 	Унікальні поліграфічні прийоми; Інтеракція між персонажами та скульптурами; Поєднання сучасних і класичних візуальних образів.	Стриманий стиль може бути недостатньо привабливим для дитячої аудиторії.
«Наречена» 	Вдалі колажні елементи, композиційна логіка; – Оптимальне розміщення тексту й достатня контрастність.	Брак текстових акцентів (заголовків, виділень термінів).
«Скриня. Речі сили» 	Орнаментальна композиція збалансована й легко сприймається; Гармонійне розміщення елементів на розворотах; Контрастне колірне рішення покращує запам'ятовування.	Надмір деталей і кольорів може ускладнювати візуальне сприйняття.
«Legends of Ukraine» 	Збалансована композиція; Рівномірний розподіл уваги між персонажами; Контрастна назва; Використання сучасного геометричного шрифту; Гармонія тексту й ілюстрацій.	Часткове злиття назви з фоном; Втрата виразності силуетів; Драconi створюють візуальний «тиск» на назву.
«Bestiariusz słowiański» 	Великі та деталізовані зображення; Охайна лінійна графіка; Читабельний шрифт із достатнім контрастом; Акварель створює автентичний, історичний настрій.	Недостатньо акцентів для виділення ключових деталей.
«Slavic Mythology» 	Ілюстрації не перевантажують сторінку; Деталізація без надлишку дрібних елементів; Лінійна графіка формує історичну стилістику; Чіткість контурів акцентує головні образи.	Лаконічність може здаватися надмірною та асоціюватися з іконописом; Брак динамічності у композиціях.

враження та виконує функцію залучення читача. Незважаючи на різноманітність стилів, форма видань переважно прямокутна, а застосування нестандартних матеріалів обмежене. Ілюстративний контент здебільшого відповідає віковій категорії та тематиці, однак додаткові сувенірні елементи (листівки, наліпки тощо) у проаналізованих прикладах відсутні. Стилiстично зарубіжні артбуки тяжіють до лінійної графіки, стриманої палітри та акценту на анатомічній виразності персонажів, що добре помітно, наприклад, у польському «Bestiariusz słowiański». Вони концентрують увагу на психології образу та викликають інтерес до деталей. Українські артбуки, навпаки, часто використовують яскраву палітру, декоративність і прийоми, характерні для «Fantasy Art» та ігрової графіки, як у «Українській магiчній академії» чи «Українському бeстiарії». Елементи національної ідентичності в них зазвичай подані стисло та поверхнево, оскільки домінує увага до міфологічних персонажів та сюжетів. Окремі українські видання вирізняються поєднанням технік – колажем, елементами сюрреалізму та унікальними поліграфічними прийомами (тиснення, прозорі основи, фактурні лаки), що формує складнішу візуальну структуру.

Порівняльний аналіз засвідчив суттєві відмінності між українськими та зарубіжними артбуками. Українські видання тяжіють до яскравої декоративності, застосування контрастних кольорів та стилізації, тоді як зарубіжні роботи відзначаються лаконізмом, лінійною графікою та стриманою палітрою. Усі досліджені артбуки недостатньо використовують елементи української ідентичності, що визначає актуальність проєкту.

Наступним етапом було проведено аналіз для розуміння уподобань цільової аудиторії щодо оформлення артбуку про українську міфологію відповідно до віку, статі та роду діяльності. Всього в ньому взяли участь 38 респондентів. За результатами аналізу отриманих даних опитування цільової аудиторії було виявлено, що основний сегмент артбуку – молодь 20–25 років, переважає жіноча стать, діяльність пов'язана з дизайном або мистецтвом. Більшість респондентів на питання «Наскільки на вашу думку Ви знайомі з українською міфологією?» – 32 особи (84,2%) засвідчили посередню обізнаність, – 3 особи (7,9%) зазначили достатню обізнаність, а 3 особи (7,9%) – недостатню. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що тема української міфології має активно розвиватися, задля забезпечення більшої активності зацікавлення цією

темою в суспільстві. Щодо символів, за результатами опитування було з'ясовано, що більшість респондентів – 25 осіб (65,8%) знайомі саме із символом «хрест», із варіантів «ромб» та «квітка», тобто, виходячи з цього, варто більше приділяти уваги різновидам символів, які мають велике розмаїття. Щодо питання до респондентів про їх асоціації з українськими символами, більшість обрала варіант відповіді, що це є культурна спадщина, а саме – 29 осіб (76,3%), трохи менше – 20 осіб (52,6%) обрала, що це оберіг. Деякі відповіли, що для них це асоціюється із модою та національним стилем – 16 осіб (42,1%), 11 осіб відповіли, що це особистий стиль та краса, решта не надала точної відповіді. Отже, за результатами опитування та здійснивши власне дослідження з питання зацікавленості потенційної цільової аудиторії з теми української міфології та українських символів, можна зробити висновок, що аудиторія демонструє готовність знайомитись з українською міфологією та елементами української ідентичності, проте потребує більшого урізноманітнення засобів для ознайомлення з цим питанням. За відповідями також варто підкреслити, що молодь на сьогоднішній день сприймає фольклор не як «давнину», а як джерело естетики і сенсів. Ілюстратори створюють нові трактування русалок, мавок, домовиків – ближчі до психологічних або екологічних символів. На сьогодні актуальною залишається тенденція близька до більш природних та духовних тем, саме тому, для артбуку було обрано палітру, наближену до кольорів природи, а саме: відтінки зеленого, коричневого та синього. Отже, при розробці концептів персонажей, мають також простежуватись природні мотиви, наприклад шуба лісовика з листя або рукава блуда з трави.

Концепт артбуку побудований переважно на залучення людини до природи, магiчної та потойбічної атмосфери. Для концептів персонажів міфічних істот виконувалась розробка растрових ілюстрацій в стилі «цифровий живопис». Важливим є передати відчуття мороку, та свіжості через концепт ілюстрації. На рисунку 1 зображено, що в деяких ілюстраціях використовується зображення туману та хмар, що створює враження потойбічності та загадковості. Колірне рішення побудовано переважно на контрасті теплого та холодного відтінків, для підкреслення протилежності людського світу та міфічного. Ілюстрації міфологічних сюжетів на розгортах сконцентровані переважно на атмосфері: темний ліс, туман, місячне світло, фантастичні елементи.

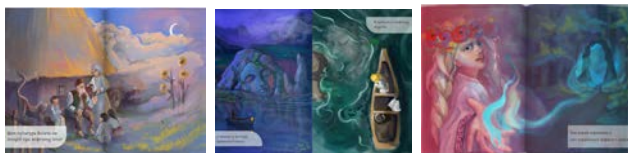


Рис. 1. Розроблені розгорти в кольорі з міфічним сюжетом до артбуку «Зоряні очі землі»

Для розгортів сторінок з інформацією про міфічних істот було обрано оформлення, яке має викликати відчуття «старовини», а саме матеріалу паперу для підкреслення давності теми української міфології та культури. Відповідно до опитування потенційної цільової аудиторії серед причин перешкоджання ознайомлення з українською міфологією, більшість опитаних зазначили саме брак часу. Саме тому, текст в артбуці має бути структурованим, без зайвої інформації, яка може забирати багато часу при читанні. Особливо молодь орієнтована на візуальну швидкість сприйняття – ілюстрація має одразу привертати увагу. Концепт персонажів, ілюстрація на розгортках та текст мають швидко засвоюватись читачем. Оскільки багато хто з опитаних має на меті знайомитись з інформацією швидко, елементи, які потребують окремої уваги, мають бути виділені або винесені на окремі сторінки. Переважно, концентрація уваги при оформленні артбуку має бути зосереджена на розробці концепту міфічної істоти та розгортки з тематичною ілюстрацією на всю сторінку, оскільки, за результатами опитування саме цим аспектам потенційні читачі можуть надати увагу насамперед. Концепт міфічної істоти зображено крупним планом, задля кращої змоги роздивитися дрібні деталі та елементи. Елементи української національної ідентичності зображені як частина образу міфічної істоти, виходячи із побажань респондентів. На рисунку 2 можна побачити, що задля економії часу, важливі дрібні елементи було винесено окремо із підписом, в схематичному вигляді для моментального зчитування інформації читачем, легким сприйняттям та запам'ятовуванням.

Висновки. Результати аналізу підтверджують, що артбук є ефективним засобом популяризації української міфології, оскільки саме через образи міфічних істот відбувається знайомство читача з елементами національної ідентичності – традиційним одягом, побутовими предметами та орнамен-



Рис. 2. Приклад розгортів артбуку «Зоряні очі землі» з інформаційними блоками про націоідентифікаційні атрибути

тами. Візуальне включення цих маркерів посилює емоційний вплив, розширює культурний контекст і забезпечує практичну цінність видання. У межах створеної візуальної концепції важливо не лише використовувати українські етнічні елементи, а й розкривати їхній зміст і символіку, пов'язуючи їх з міфічними персонажами та сюжетами. З огляду на те, що артбуки не передбачають великих обсягів тексту, подання культурних елементів має бути структурованим, з чіткими поясненнями їхнього призначення, значення та функцій. Такий підхід забезпечує глибше занурення в матеріал, сприяє кращому запам'ятовуванню інформації й уникає перевантаження текстовими блоками. Для підсилення взаємодії користувача з артбуком та розширення можливостей інтеграції української міфології у повсякденні практики доцільним є включення супровідної сувенірної продукції, яка підвищує залученість, створює додаткову цінність і сприяє ширшому поширенню культурних змістів. Отримані результати доводять, що застосування в артбуці елементів української національної символіки – одягу, орнаментів, побутових предметів, кольорових кодів – є ефективним засобом візуальної комунікації. Вони підсилюють зв'язок між міфологічним образом і культурною традицією. Для цільової аудиторії молодого віку найбільш дієвими є засоби контрастної колористики, атмосферної композиції та цифрового живопису. Важливим є також баланс між художністю та інформативністю для швидкого сприйняття матеріалу. Дослідження підтверджує актуальність створення артбуків, які популяризують українську міфологію та водночас зберігають зв'язок із культурною традицією. Інтеграція елементів національної ідентичності в ілюстративні образи сприяє глибшому засвоєнню інформації та формуванню інтересу у молодіжній аудиторії. Розроблений підхід може бути застосований у видавничих проєктах, освітніх матеріалах та культурних ініціативах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Нагорна Л. Поняття « національна ідентичність » і « національна ідея » в українському термінологічному просторі. *Політичний менеджмент*. 2003. №2. С. 14 –25.
2. Бідун А. В. Типологічна специфіка артбуку як особливого виду книжкового контенту. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2019. Т. 7, № 32. С. 58-63.

3. Підпригора С. Артбук у просторі літератури: художні особливості. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство та літературознавство)*. 2018. Вип. 10. С. 44-50.
4. Листвак Г. Б. «Книга художника» як потенційний видавничий продукт. *Наукові записки*. 2010. № 2 (18). С. 20-26.
5. Копецька О. Ю. Артбук як різновид нішевих видань. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2014. Вип. 55. С. 66–69.
6. Пономар Л. Ареальне дослідження народного одягу Полісся. *Народна творчість та етнологія*. 2012. Вип. 3. С. 50-56.
7. Буйських Ю. Міфологічні уявлення українців у працях дослідників кінця XVIII – другої половини XIX ст. *Етнічна історія народів Європи*. 2010. Вип. 31 С. 15-23.
8. Михайловська О., Андреева О., Зубко Г., Вишивка західних регіонів України : Культурна спадщина та історичні традиції. *Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф.* (Київ, 25 квіт. 2024 р.). Київ : КНУТД, 2024. С. 132–137.
9. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: *Ескіз української міфології*. Київ: Обереги, 1992. 88 с.
10. Rulikowski E. Zapiski etnograficzne z Ukrainy. *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*. 1879 T. 3, 230 с.

REFERENCES

1. Nahorna, L. (2003). Poniattia “natsionalna identychnist” i “natsionalna ideia” v ukrains'komu terminolohichnomu prostori [The concepts of “national identity” and “national idea” in the Ukrainian terminological space]. *Politychnyi menedzhment*, 2, 14–25. [in Ukrainian].
2. Bidun, A. V. (2019). Typolohichna spetsyfika artbuku yak osoblyvoho vydu knyzhkovoho kontentu [Typological specifics of the artbook as a special type of book content]. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 7(32), 58–63. [in Ukrainian].
3. Pidopryhora, S. (2018). Artbuk u prostori literatury: khudozhni osoblyvosti [Artbook in the space of literature: artistic features]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Dragomanova. Seriya 8. Filolohichni nauky*, 10, 44–50. [in Ukrainian].
4. Lystvak, H. B. (2010). “Knyha khudozhnyka” yak potentsiinyi vydavnychiy produkt [“Artist’s book” as a potential publishing product]. *Naukovi zapysky*, 2(18), 20–26. [in Ukrainian].
5. Kopetska, O. Yu. (2014). Artbuk yak riznovyd nishovykh vydan' [Artbook as a type of niche publication]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 55, 66–69. [in Ukrainian].
6. Ponomar L. Areal'ne doslidzhennya narodnoho odyahu Polissya [Areal study of folk clothing in Polissya]. *Narodna tvorchist' ta etnolohiya*, 3, 50-56. [in Ukrainian].
7. Buiskykh, Yu. (2010). Mifolohichni uivlennia ukrainsiv u pratsiakh doslidnykiv kintsia XVIII – druhoi polovyny XIX st. [Mythological beliefs of Ukrainians in the works of researchers of the late 18th – second half of the 19th century]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 31, 15–23. [in Ukrainian].
8. Mykhailovska, O., Andriieva, O., & Zubko, H. (2024). Vyshyvka zakhidnykh rehioniv Ukrainy: Kulturna spadshchyna ta istorychni tradytsii [Embroidery of the western regions of Ukraine: Cultural heritage and historical traditions]. *Aktualni problemy suchasnoho dizainu: Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference* (Kyiv, April 25, 2024), 132–137. Kyiv: KNUTD. [in Ukrainian].
9. Nechuy-Levytsky I. Svitohlyad ukraiyins'koho narodu : Eskiz ukraiyins'koyi mifolohiyi [Worldview of the Ukrainian People: A Sketch of Ukrainian Mythology]. Kyiv: JSC «Oberegy», 1992. 88 pp. [in Ukrainian].
10. Rulikowski E. Zapiski etnograficzne z Ukrainy. [Ethnographic notes from Ukraine]. *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*. 1879, t. 3, 230 с. [in Polish].

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 780.616.432(495)(091)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-25>**Олеся СТЕПАНОВА,***orcid.org/0000-0002-6995-6559*

кандидат мистецтвознавства,

завідувач кафедри фортепіано

Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) *alesya_stepanova1@ukr.net*

РОЛЬ ФОРТЕПІАНО В ЕВОЛЮЦІЙНОМУ ПРОЦЕСІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ГРЕЦЬКОЇ МУЗИКИ

Стаття розглядає історію входження фортепіано в музичне мистецтво Греції та етапи його розвитку. У роботі також висвітлюється становлення феномену грецького піанізму як синтетичного явища, що поєднує європейські традиції фортепіанного виконавства із національними стилістичними рисами. Робота має на меті показати, як фортепіано стало не лише інструментом, а й важливим елементом грецької культурної ідентичності, як його поява відображає зміни у суспільстві та музиці у творах грецьких композиторів протягом століть. **Результати дослідження.** У статті з'ясовуються причини, з яких фортепіано з'являється у грецькому житті та у системі грецької музичної освіти. Особлива увага у дослідженні приділена історії поєднання локальних жанрів грецького фольклору з європейським музичним стилем, а також важливість створення грецькими композиторами його різноманітного аранжування для фортепіано у різні часи, що сприяло підтримці тісних культурних контактів з країнами Європи. **Наукова новизна** даної роботи полягає в розгорнутому дослідженні процесу інтеграції фортепіано у музичну культуру Греції, яке охоплює як історичні, так і соціокультурні, музикознавчі та перформативні аспекти для більш повного розуміння цього складного явища, а також у розкритті процесу формування грецької піаністичної школи, яка, спираючись на європейський досвід, створила власну виконавську естетику й педагогічну систему, що стала основою для сучасного грецького піанізму. Зокрема, дослідження пропонує систематичний аналіз деяких деталей в етапах проникнення фортепіано в грецьке суспільство від періоду неокласицизму та модернізації XIX – початку XX століття до сучасних практик, що дозволяє виявити хронологічні зрушення, ключові трансформації репертуару та зміни у виконавських традиціях. Практична значущість одержаних результатів проявляється в пропозиції концептуальної моделі інтеграції музичних інструментів, зокрема фортепіано, у національну культуру, яку можна застосувати для порівняльних досліджень іноземних інструментів у Середземномор'ї та Східній Європі. **Висновки.** Вплив фортепіано на трансформацію грецької музики був значним і багатогранним: з його допомогою традиційні грецькі мелодії набули нових звуків, а музичну структуру та стилі відзначили важливі зміни. Це сприяло розвитку національної музичної культури в сучасному контексті і зростанню популярності нових форм музики у Греції. Зокрема, поява фортепіано відкрила шлях до впровадження складніших гармоній та поліфонічних текстур, які раніше були недоступні для традиційних грецьких інструментів.

Ключові слова: грецька фортепіанна музика, фортепіанний репертуар, новогрецька композиторська школа, культурні контакти з країнами Європи, жанри грецького фольклору, аранжування для фортепіано, грецький піанізм.

Olesia STEPANOVA,*orcid.org/0000-0002-6995-6559*

Candidate of Art Criticism,

Head of the of the Department of Piano

Kharkiv State Academy of Culture,

(Kharkiv, Ukraine) *alesya_stepanova1@ukr.net*

THE ROLE OF THE PIANO IN THE EVOLUTIONARY PROCESS OF THE TRANSFORMATION OF GREEK MUSIC

The article examines the history of the piano's entry into the musical art of Greece and the stages of its development. The study also highlights the formation of the phenomenon of Greek pianism as a synthetic phenomenon that combines European traditions of piano performance with national stylistic features. The work aims to show how the piano became not only an instrument, but also an important element of Greek cultural identity, how its appearance reflects changes in society and music in the works of Greek composers over the centuries. Research results. The article clarifies the reasons why the piano appears in Greek life and in the system of Greek musical education. Special attention is paid to the history of the combination of local genres of Greek folklore with European musical style, as well as the importance of the creation of its diverse arrangements for the piano by Greek composers at different times, which contributed to the maintenance

of close cultural contacts with European countries. The scientific novelty of this work lies in the extensive study of the process of piano integration into the musical culture of Greece, which covers historical and socio-cultural, musicological and performative aspects for a more complete understanding of this complex phenomenon, and also in revealing the process of forming the Greek piano school, which, drawing on European experience, created its own performance aesthetics and pedagogical system that became the foundation of modern Greek pianism. In particular, the study offers a systematic analysis of some details in the stages of piano penetration into Greek society from the period of neoclassicism and modernization of the 19th – early 20th centuries to modern practices, which allows us to identify chronological shifts, key transformations of the repertoire and changes in performance traditions. The practical significance of the results obtained is manifested in the proposal of a conceptual model of the integration of musical instruments, in particular the piano, into the national culture, which can be applied for comparative studies of foreign instruments in the Mediterranean and Eastern Europe. Conclusions. The influence of the piano on the transformation of Greek music was significant and multifaceted: with its help, traditional Greek melodies acquired new sounds, and musical structure and styles underwent important changes. This contributed to the development of national musical culture in a modern context and the growth of popularity of new forms of music in Greece. In particular, the advent of the piano opened the way to the introduction of more complex harmonies and polyphonic textures that were previously unavailable to traditional Greek instruments.

Key words: Greek piano music, piano repertoire, modern Greek composing school, cultural contacts with European countries, genres of Greek folklore, piano arrangements, Greek pianism.

Постановка проблеми. Вивчення історії створення фортепіано та розповсюдження його по всьому світу дозволяє зрозуміти, як цей інструмент вплинув на формування національної музичної ідентичності кожної країни, де він з'являвся. Зацікавленість роллю фортепіано й фортепіанного репертуару у різних країнах світу та дослідження його розвитку допомагає вивести на поверхню процеси створення загальноєвропейських музичних традицій. Фортепіано – це один з найважливіших музичних інструментів, який відіграє центральну роль у багатьох жанрах музики. Універсальність цього інструменту дозволяє використовувати його як для сольного виконання, так і в оркестрах, ансамблях. Також фортепіано є одним з основних інструментів у сучасній музичній освіті, тому розуміння історії його створення та появи в будь-якій країні може допомогти в удосконаленні навчальних програм та методики викладання.

Аналіз попередніх досліджень. В українському музикознавстві поки існує невелика кількість робіт, в яких грецька фортепіанна музика розглядається як окрема тема дослідження. У сучасному контексті, коли відбувається глобалізація музичних стилів, дослідження впливу фортепіано на сучасну грецьку музику та його роль у популярних жанрах є надзвичайно актуальним ще й тому, що історія фортепіанної музики Греції невід'ємна від історії країни. Вивчення історії грецької музики надає можливість показати взаємини етнічного і загальноєвропейського компонентів у становленні стилістики національної композиторської мови грецьких музичних митців, а також простежити розвиток грецького піанізму через специфіку використання локальних особливостей музичних традицій, сформованих історичними та географічними умовами етнічного розвитку.

Серед багатьох робіт, присвячених вивченню історії музичної фольклорної традиції Греції, пер-

шість у цій галузі належить грецьким науковцям Ф. Аноянакісу, І. Бухалакісу, К. Пападакісу. Фундаментальною базою для осмислення процесів становлення і розвитку грецької композиторської школи стали праці Л. М. Харалампіду, Е. Капсоменоса, М. Каукалоса, Г. Хадзідакіса тощо. Також на сучасному етапі для нас представляють безперечний інтерес матеріали розвідок українських дослідників цієї теми, зокрема М. Друзкіна, В. Протопопова, Л. Кияновська, Т. Мартинюк, С. Павлишин, І. Рябчун та багато інших.

Мета статті – проаналізувати специфічні риси і розвиток музичного мистецтва Греції в період появи нових інструментів, зокрема фортепіано. У процесі дослідження планується виявити, як інтеграція фортепіано вплинула на традиційні музичні форми, жанри та виконавську практику в Греції. А також дослідити поняття піанізму як індикатора професійного рівня виконавства, педагогічних підходів та стилістичної еволюції в межах грецької піаністичної школи.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні фортепіано залишається важливим елементом грецької музичної сцени. Його звучання можна почути в концертних залах, театрах та приватних студіях. Грецькі піаністи продовжують вражати світ своєю майстерністю, виконуючи класичні твори та експериментуючи з новими жанрами. Фортепіано – це не просто інструмент, це символ грецької музичної традиції та невичерпне джерело натхнення для майбутніх поколінь. «Для Греції, де протягом століть музичне мистецтво існувало у формі фольклорної і церковної традицій, засвоєння європейської стилістики було пов'язано, серед іншого, з адаптацією типових академічних музичних жанрів професійної музики» (Рябчун, 2018: 261). Формування грецького піанізму у ХХ столітті відбувалося під впливом провідних

європейських виконавців і педагогів, однак поступово він набув власного національного забарвлення, у якому домінують співучість, м'якість звуку, мелодичність і виразна артикуляція, що відображають дух грецької мови та музичної традиції.

Історія розповсюдження фортепіано в Європі та світу розпочалась в XVII столітті, тому його поява та існування в Греції тісно переплітається із цим процесом. Спочатку, інструмент, відомий як клавічембало, потрапив до аристократичних кіл та багатих родин, ставши символом статусу та культурної вишуканості (Рябчун, 2008). Його делікатне звучання супроводжувало приватні концерти та світські раути, даруючи насолоду обраним. З часом вдосконалення музичного інструменту до сучасного фортепіано відкрило нові горизонти для творчості в музиці. Покращення потужності звуку та можливість його динамічного варіювання дозволили композиторам передавати більш глибокі емоції та складні концепції у своїх творах. Фортепіано стало ключовим елементом грецької музичної сцени, залучало талановитих виконавців і сприяло створенню оригінальних композицій.

Музичний інструмент фортепіано з'явилося в Греції в середині XIX століття, у період, коли країна відновлювалася після визвольної війни та активно інтегрувалася в європейську культурну спільноту. Протягом періоду з XV до початку XIX століття материкова Греція залишалась під владою Османської імперії. Майже вся територія країни знаходилась в таких умовах, які повністю виключали будь-яку можливість культурного обміну з країнами Західної Європи. Єдиною вільною частиною Греції вважались Іонічні острови, також відомі як Ептаніс. Ця частина країни уникнула османського вторгнення, але острови по чергово перебували під владою Венеціанської республіки, Франції, Російсько-турецького союзу та Великої Британії (Rentzeperi-Tsonou, 2021).

Алексіс Політіс у своїй книзі «Романтичні роки – ідеології та менталітет у Греції 1830–1880 років» аналізує процес поширення фортепіано на грецькому півострові та серед грецькомовних спільнот (Ordoulidis, 2024). У своєму дослідженні він ретельно вивчає першоджерела, що охоплюють конкретні місця, ключових осіб та термінологію, якою користувалися в той час для позначення цього музичного інструмента. А. Політіс пов'язує початок появи фортепіано в Греції з Томасом Брюсом Елджіном, чия дружина привезла інструмент до Афін у 1802 році. Іншим цікавим фактом є згадка про Велі-пашу, сина Алі-паші, який доставив фортепіано в Триполіцу у 1809 році.

Однак А. Політіс підкреслює, що ці поодинокі випадки не є показниками широкого розповсюдження інструменту в той період. Навпаки, вони свідчать про елітне коло осіб, які мали доступ до європейської культури і можливість залучати її елементи у своє життя. Масове інтегрування фортепіано у грецьке суспільство розпочалося лише після здобуття країною незалежності, коли культура поступово ставала доступнішою і для ширших верств населення.

Упродовж XIX століття розвиток грецької художньої музики був найбільш активним саме на Іонічних островах, тоді як Грецька національна музична школа досягла розквіту вже на початку XX століття. Музичне мистецтво на Іонічних островах зазнало значного впливу музичних традицій Італії та Західної Європи, що обумовлено історичними подіями. З 1821 року, коли наступив переломний момент у боротьбі Греції за незалежність, почався процес її інтеграції в культурний простір Західної Європи ще й тому, що більшість композиторів, яких вважають представниками так званої «Ептанісійської музичної школи», здобували освіту в Італії.

Процес інтеграції фортепіано в грецьку музику зайняв тривалий період, що охоплює кілька поколінь. Протягом цього часу, фортепіано трансформувалося з іноземного європейського інструменту в невід'ємну частину національного культурного контексту. На початку свого «входження» у грецьку музику, фортепіано сприймалося як символ західної музичної традиції, що не відображало автентичність грецької ідентичності. Однак, з часом, його роль почала змінюватися.

Важливим елементом концепції формування національної перспективи також став розвиток музичної освіти в Греції, який супроводжувався заснуванням освітніх закладів національного рівня, орієнтованих на музичну підготовку середнього рівня – грецьких консерваторій (Рябчун, 2018). Одним із перших таких закладів стала Афінська консерваторія, яка була заснована у 1871 році. Вона відіграла значну роль у впровадженні систематизованої музичної освіти, а фортепіано, як дисципліна, від початку її існування і до сьогодні залишається однією з ключових складових освітнього процесу. Саме в Афінській консерваторії почала формуватись грецька піаністична школа, де викладали музиканти, які поєднували європейські технічні стандарти з національною інтонаційністю. Далі консерваторії відкрились у Салоніках (1914), а також у Афінах – Еллінська (1919) і Національна (1926). «І, не менш важливо, що її першою спеціалізацією, яка впроваджується, є форте-

піано – інструмент, який відіграв авангардну роль у становленні новогрецького академічного музичного мистецтва. Також величезне значення має наявність національного фортепіанного репертуару, який складався упродовж більш ніж століття (Рябчун, 2019).

Багато грецьких композиторів XIX і XX століття зробили значний внесок у розвиток грецької музики та використовували фортепіано як важливий інструмент у своїх творах. Деякі з них обирали для своєї творчості елементи фольклору, такий прийом став тією живою традицією, яка пов'язала нове зі спадщиною античних часів. Другим важливим джерелом для фундаторів новогрецької композиторської школи були музичні традиції Візантії, збережені в співочій практиці грецької православної церкви. З появою в країні такого музичного інструменту як фортепіано почався активний процес запису народних мелодій та їх адаптації для фортепіано, а також для виконання вокальних творів із фортепіанним супроводом. «Темперація фортепіано буквально налаштовувала по-новому звучання народних мелодій і висувала перед композиторами складні завдання їх адаптації. Інструмент ставив грецьку монодію у незвичні умови ще й тому, що асоціювався з класичними тональними звучаннями і фактурами» (Рябчун, 2018: 261). Таке поєднання фольклорних та академічних елементів сприяло виникненню унікального грецького піанізму, де виконавська техніка нерозривно пов'язана з духовно-емоційним змістом музики.

Розповсюдження фортепіано супроводжувалося появою нових музичних творів, написаних грецькими композиторами, а також відкриттям музичних шкіл та салонів, де можна було навчитися грати на інструменті та послухати музику. Серед відомих грецьких композиторів, які використовували фортепіано в своїх класичних композиціях, можна назвати М. Каломіріса, М. Варвогіса, Д. Лаврангаса, Г. Ламбелета, Я. Константинідіса. Присутність партії фортепіано в багатьох творах дозволяло створювати композиції як для соло-інструменту, так і у виконанні оркестру багаточисельних текстур.

Однією з ключових фігур процесу становлення новогрецької музики став Маноліс Каломіріс (1883–1962) – уродженець Смірні. Для М. Каломіріса ідея створення «Національної музики» завжди залишалася головною метою його життя, він намагався знайти практичні й реалістичні рішення цього питання, мав багато музичних та теоретичних творів, виступав з лекціями, які ґрунтувалися на строгих музичних принципах. При

цьому М. Каломіріс залишався не просто композитором: його творчість глибоко пов'язана з історією своєї епохи, просякнута грецькою реальністю і важливими подіями його батьківщини. Характерним є те, що композитор у своїй творчості звертався до сучасної Греції та її багатой візантійської спадщини, уникаючи тем із Стародавньої Греції, до якої часто зверталися інші автори задля використання багатих міфологічних і історичних мотивів (Укр. муз. енциклопедія, 2008: 295). Але головною причиною дослідження творчості композитора у роботі є його значний вклад у камерній і вокальній музиці. До творчого доробку входять твори для фортепіано (11 опусів, декілька з яких пізніше оркестрували) та численні вокальні композиції. Серед них 21 опус сольної вокальної музики з акомпанементом, включно з близько 80 піснями для голосу й фортепіано, а також хорові твори, об'єднані в 24 опуси. Слід згадати також ще декілька фортепіанних творів: «Ноктюрн», «Прелюдію та фугу для двох фортепіано», розпочаті ще під час навчання у Відні, а також кілька пісень на вірші А. Паліса: «Афродита», «Моливьотісса» та «Румельотісса» (Karakasis, 2003).

Ще одним видатним грецьким композитором був Янніс Константинідіс (1903–1984), він представляє молодше покоління композиторів, які закладали основи національної музичної школи Греції. Свою професійну музичну освіту Я. Константинідіс здобув у Європі, завершивши навчання у Вищій музичній школі Берліна. Повернувшись до Афін, Я. Константинідіс поставив перед собою амбітну мету – присвятити свою творчість адаптації грецьких народних мелодій мовою професійної музики. Завдяки тонкому відчуттю ладових нюансів, розумінню специфічної інтонації народних співів та нетемперованої системи із малими інтервалами, композитор міг глибоко проникати у фольклорну традицію. У своїх музичних обробках він надавав перевагу власному слуховому досвіду та багатству практики живого виконання народної музики, використовуючи мелодії, запозичені зі збірників.

Несподіваний поворот у кар'єрі Я. Константинідіса розпочався з пропозиції директора Афінської Консерваторії Спіроса Фарандатаса (1895–1962). Він порадив композитору, з навчальною метою, створити фортепіанні твори, засновані на грецьких народних піснях. Так народилася збірка «44 дитячі п'єси для фортепіано на грецькі теми» (1948–1951), яка значно збагатила як виконавський, так і педагогічний репертуар Греції, що свідчить про значний внесок автора у збереження та популяризацію грецької народної музики.

У 1951 році ця серія була видана у вигляді трьох зошитів і стала важливим педагогічним ресурсом у музичній освіті. У своїх композиціях Я. Костянтинідіс використав широко відомі народні мелодії, які залишаються актуальними до сьогодні. Низку мотивів композитор запозичив із трьох авторитетних збірників: «260 народних грецьких пісень» Григоріоса Пахтікоса, надрукованого в Константинополі у 1905 році, а також «Грецькі народні мелодії», які побачили світ у Парижі у 1903 році. Згадана збірка є настільки значною, що її можна вважати антологією грецької традиційної пісні. У виданні відтворено калейдоскоп різних настроїв та образних станів, пов'язаних із грецьким національним характером і його проявами у традиційній музиці.

Фортепіанна спадщина Я. Костянтинідіса також включає такі значущі твори, як «22 пісні й танці Дванадцяти островів», «Вісім танців грецьких островів» та «Шість етюдів у грецьких народних ритмах». Три сонатини для фортепіано Яніса Константиноїдіса базуються на фольклорному матеріалі і відображають регіональні стилі грецької народної музики, характерні для Криту, Епіру та архіпелагу Дванадцяти островів. Маючи вагомий досвід створення популярних жанрових творів, композитор демонструє тонке розуміння природи народного мелосу у своїх фортепіанних обробках. Він глибоко відчуває семантику мелодій, їхню орфоепічну структуру та ладові особливості. Занурюючись в академічну музику, Я. Константиноїдіс не розриває зв'язок із народною піснею, а навпаки, досліджує її історичне коріння. Звідси куплетна або куплетно-варіаційна форма більшості п'єс циклу «44 дитячі п'єси для фортепіано на грецькі теми», їх складна і перемінна метрика, а також побудова фраз, пов'язана з лексичною структурою поетичного тексту фольклорного першоджерела. На відміну від типового для неофольклоризму посилення специфіки автентичного джерела Я. Константиноїдіс дотримується пропорцій, властивих грецькій традиційній музиці (Рябчун, 2019). В його академічних композиціях грецька традиційна музика постає жанрово різноманітною, зберігаючи свою змістовність, художню цінність та характерну виконавську манеру.

Грецька народна музика вирізняється своєю ритмічною організацією, яка знаходить відображення у характерних танцювальних стилях. Особливу популярність користуються повільні танці з розмірами 7/8 та 5/8, серед яких найбільш знайомі є «сиртос» і «каламатіанос». Незважаючи на значне поширення цих стилів на Пелопоннесі, їх можна зустріти й у різних кутках Греції.

У народних піснях і хорових наспівах, які часто виконуються у супроводі невеликих ансамблів традиційних інструментів, мелодія нерідко розташовується на фоні сталого бурдонного тону або співзвуччя, висота яких змінюється відповідно до розвитку композиції. Таке гармонічне сполучення основного вокального матеріалу з тривалими звуками акомпанементу нагадує мелізматичний органум, характерний для європейської музичної традиції. Ця форма зберігає актуальність і сьогодні, зокрема в музичній практиці Грецької православної церкви.

В своїй статті «Songs for Voice and Piano of Greek Composers of the 19th and the Beginning of the 20th Century» дослідниця з Університету Македонії Анна Марія Ренцепері-Цоноу зробила огляд присутності інструменту фортепіано не лише на території сучасної грецької держави, але й загалом у ключових містах зі значною наявністю грекомовних музикантів (Rentzeperi-Tsonou, 2021). Серед найвідоміших представників напрямку автор згадує ептанісійських композиторів Спіридона Ксиндаса, Георгіоса Ламбеле та Васіліоса Теофана, пов'язаних із «Ептанісійською музичною школою».

Спіридон Ксиндас (1814–1896), видатний композитор, педагог і майстер гітари, залишив значну творчо-музичну спадщину. Його роботи охоплювали опери, твори для гітари та композиції для голосу й фортепіано. Чільне місце серед його доробку посідає збірка «Дванадцять пісень з акомпанементом фортепіано», яку автор присвятив королю Греції Оттону. У 1977 році музикознавець Дімітріс Темеліс випадково натрапив на рукопис цієї збірки в архіві Державної бібліотеки Баварії в Мюнхені. Композиції збірки мають цікаву структуру: перші дві пісні створені для трьох сольних голосів, наступні дев'ять призначені для двох голосів, а фінальна, дванадцята пісня – для одного голосу. Музика вирізняється зрозумілими мелодіями з діатонічним рухом, легкістю для сприйняття та запам'ятовування. Другий і третій голоси часто утворюють терційні гармонії, що характерно для народних пісень Іонічних островів. З точки зору музичної логіки, твори побудовані на мажорно-мінорній системі з мінімальною кількістю модулювань. Фортепіанний супровід у творах витриманий у лаконічному стилі, що нагадує звучання гітари, ймовірно, як відображення гітарної майстерності С. Ксиндаса.

Георгіос Ламбеле (1875–1945) також був видатним грецьким композитором і педагогом, який поєднував прагнення до національного забарвлення в музиці з філологічною основою (Trikoouris,

2014). Він зробив великий внесок у формування Грецької національної музичної школи. Його композиціям притаманна різноплановість: твори для оркестру та струнних ансамблів, фортепіанні композиції, хорові роботи та численні пісні для голосу й фортепіано. Значущим проектом серед його творчого доробку стала збірка «Ta chelidonia» («Ластівки»), написана на основі однойменної поетичної праці Захарія Папантоніу. Ця збірка виконувалася як сольними голосами, так і ансамблями із супроводом фортепіано, демонструючи багатогранність та притаманну стилю композитора гармонію між текстом і музикою. Літературна збірка «Ластівки» складається з 37 поезій і 9 міфів у поетичному розмірі, з яких 16 творів були адаптовані до музики Г. Ламбеле. Перше видання побачило світ в Афінах у 1920 році завдяки підтримці Бібліотеки освітнього товариства. Структура друкованого видання передбачала таке розташування: тексти поезій, зібрані під назвою «Вірші для дітей», передували нотам відповідних музичних творів. Музичний супровід пісень цієї збірки вирізняється простотою та гармонійністю. Мелодії легко запам'ятовуються, а звучання має плавний, природний характер. Ритмічний малюнок здебільшого базується на коротких нотах, таких як четвертні та восьмі, що формують як вокальні партії, так і фортепіанний акомпанемент. Гармонія часто спирається на грецькі ладові структури або цікаво комбінує мінор із мажором. Особливо показовими є твори «Евзони» та «Сосна», де використано еолійський лад на F – першу грецьку гаму із системи Г. Ламбеле. У композиції «Старий пастух» втілено триладову систему на D із застосуванням збільшених секунд. Каденції, які завершують музичні фрази, зазвичай розташовані в передостанньому або останньому такті. У грецькому стилі композицій Г. Ламбеле виразно простежуються елементи, які стали його творчою візитівкою. Це розмір 7/8, ритмічні малюнки традиційних танців (наприклад, сиртос-каламатіанос та цамікос), збільшені секунди у вокальних мелодіях та характерні грецькі лади в гармонійній побудові. Саме ці ознаки піднесли його творчість до статусу значного культурного спадку Греції.

Окремо варто відзначити внесок Васіліоса Теофана – видатного музиканта, який здобув світове визнання як скрипаль, диригент і композитор. Його творчість охоплює широкий спектр жанрів: симфонічні твори для голосу та хору, оркестрові композиції, камерна музика, вокальні пісні з фортепіанним супроводом і хорові роботи. Одним із найяскравіших прикладів його творчості є збірка «44 Charoumena pedika tragoudia»

[44 радісні дитячі пісні], дата створення якої досі лишається невідомою. Ця збірка вирізняється жанровим багатством і структурною різноманітністю. Хоча більшість композицій написано для виконання одним голосом із фортепіанним супроводом, серед них трапляються й інші формати. Примітними є дві дуетні пісні (№ 30 і № 31) та три хорові композиції з фортепіанним акомпанементом. Наприклад, пісня № 40 представлена як триголосний жіночий хор із сопрано-соло; пісня № 41 є триголосним хором для дівчат, а № 43 – чотириголосним хором для дівочих голосів. Особливий інтерес становить пісня № 40 під назвою «Есперінос [Вечірня]», яка має варіант виконання для одного голосу (верхній голос жіночого хору). У деяких піснях збільшена секунда чутна як у мелодійній лінії голосу, так і в фортепіанному супроводі, наприклад, у пісні № 12, «Sto fegari [На місяць]», у тактах 13-14 (до-ре#) у фортепіанному супроводі. У піснях для двох голосів та фортепіано (№ 30 та 31) голоси рухаються гомофонічно та, в більшості частин, на відстані терції.

Висновки. У грецькому музичному середовищі фортепіано перетворилося не лише на головний інструмент навчального процесу, але й на визначальний чинник у формуванні національного музичного репертуару. Отже, можна стверджувати, що фундаментом грецької піаністичної школи стало саме поєднання традицій європейського романтичного виконавства з національною мелодикою й емоційністю. Протягом понад століття грецькі композитори створювали фортепіанні твори, які відтворювали культурні та історичні риси Греції. Це сприяло не тільки збереженню традицій, а й впровадженню новаторських ідей, що стали базою для подальшого еволюційного розвитку музичного мистецтва в країні. Фортепіано також виступає символом європеїзації й модернізації грецького суспільства: його поява в оселях свідчила про приналежність до певного соціального прошарку та про прагнення наслідувати європейські зразки. Новий інструмент у грецькому соціумі став обов'язковим атрибутом виховання та музичної освіти. Отже, вивчення впливу фортепіано на музичну культуру Греції є важливим для розуміння історії й розвитку музичної традиції держави, а також залишається актуальним у світлі сучасних соціокультурних трансформацій. Результати дослідження підтверджують тезу про те, що згадані особливості свідчать про спільне сприйняття музичних модусів як предмета мислення для давньогрецьких музикантів, так і для сучасних народних виконавців та грецьких композиторів. Така позиція дає змогу митцям звертатися до аналогій історично віддалених музичних явищ,

щоби поєднати звуковий світ архаїчного звучання з сучасними мотивами. Феномен грецького піанізму сьогодні розглядається як окрема гілка європейського фортепіанного мистецтва, що зберігає свою самобутність у педагогіці, концертній практиці та репертуарі.

Наукова новизна роботи полягає у всебічному доведенні того, що фортепіано виступало не лише як технічний інструмент акомпанементу, але й як активний агент культурної трансформації грецької музики, який сприяв змінам в ладово-мелодичних структурах, гармонічних уявленнях, соціальному статусі музики та її інституційному житті. Цей висновок розширює існуючі уявлення про механізми музичної модернізації у регіональному контексті Південно-Східної Європи.

Перспективи дослідження. Процес становлення грецької фортепіанної музики демонструє механізми стилістичної адаптації й синтезу

локальних та зарубіжних елементів у композиційній практиці. Фортепіанна музика виступає важливим індикатором розвитку національної композиторської школи, оскільки відображає ключові етапи її еволюції: від запозичення форм і технік до вироблення автентичних виразових засобів. Подальші дослідження даної теми мають охопити кілька напрямів: систематичний аналіз фортепіанного репертуару різних історичних періодів, порівняльні студії взаємодії грецької та європейської музичних традицій, а також емпіричні дослідження впливу музичної освіти на формування національної ідентичності. Це дослідження може стати основою для подальших наукових розробок, спрямованих на вивчення музичних традицій у глобальному контексті, зокрема для порівняльного аналізу різних моделей піанізму – європейського, східноєвропейського, грецького – у межах культурної взаємодії Середземномор'я.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Каломіріс Маноліс. *Українська музична енциклопедія*. У 2 т. Т. 2. [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 295.
2. Рябчун І. Фортепіано, фортепіанна освіта і репертуар у формуванні музичної культури нової Греції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 48. С. 252–276.
3. Рябчун І. Критська музична традиція у розвитку новогрецької композиторської школи другої половини ХХ століття (на прикладі творчості Димітріса Капсоменоса): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2008. 19 с.
4. Рябчун І. В. Поетика фортепіанного стилю Яніса Константинідіса. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 2 (43). С. 67–83.
5. Karakasis K. Ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Κωστής Παλαμάς. Σταγροε Καρακαεθε: μουσικολογος – πεζογραφοσ – ποιητης: blog. 2003. Oct. 3. URL: <http://karakasis–stayros.blogspot.com/2008/10/blog-post.html> (date of application: 15.08.25).
6. Ordoulidis N. The piano in Greek popular orchestras of the early 20th century: an overview of the material. *Popular music of the Greek world* / ed. by E Kallimopoulou, P. C. Poulos. Athens: National and Kapodistrian University of Athens Press, 2024. P. 227–261. URL: https://www.uoa.gr/to_panepistimio/apostoli_politikes_kai_dimosieymata/ekdoseis/ekdoseis_ekpa (date of application: 6.05.25).
7. Rentzeperi-Tsonou A.-M. Songs for voice and piano of Greek composers of the 19th and the beginning of the 20th century. *IMS-RASMB, Series Musicologica Balcanica*. 2021. № 3 (11). P. 1–11. URL: <https://ejournals.lib.auth.gr/smb/article/view/8185>; DOI: <https://doi.org/10.26262/smb.v0i3.8185> (date of application: 28.08.25).
8. Trikoupi A. George Lambelet (1875–1945): Aspects on the national and European element in Greek music. *The national element in music: Conference Proceedings, Athens, 18–20 January 2013*. Athens: University of Athens, 2013. P. 1–8. URL: https://drive.google.com/file/d/1v1cSf8AMHZQ6KnyloVbSw1NB-Un_Zml/view (date of application: 18.05.25).

REFERENCES

1. Kalomiris Manolis (2008) [Kalomiris Manolis] *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. U 2 t. T. 2. [E – K] / hol. redkol. H. Skrypnyk. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii NAN Ukrainy. S. 295. [in Ukrainian].
2. Riabchun I. V. (2018) Fortepiano, fortepianna osvita i repertuar u formuvanni muzychnoi kultury novoi Hretsii. [Piano, piano education and repertoire in the development of New Greek music culture] *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 48. S. 252–276. [in Ukrainian].
3. Riabchun I. V. (2008) Krytska muzychna tradytsiia u rozvytku novohretskei kompozytorskei shkoly druhoi polovyny KhKh stolittia (na prykladi tvorchosti Dymitrisa Kapsomenosa). [Cretan music tradition in the development of Modern Greek school of the second part of the XXth century (upon the example of the works of Dimitris Kapsomenos): avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Odesa. 19 s. [in Ukrainian].
4. Riabchun I. V. (2019) Poetyka fortepiannoho styliu Yanisa Konstantynidisa. [The poetics of the piano style of Yannis Konstantinidis] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. № 2 (43). S. 67–83. [in Ukrainian].
5. Karakasis K. (2003) Ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Κωστής Παλαμάς. Σταγροε Καρακαεθε: μουσικολογος – πεζογραφοσ – ποιητης: [Manolis Kalomiris and Kostis Palamas. Stagroe Karakaehe: musicologist – prose writer – poet] blog. Oct. 3. URL: <http://karakasis–stayros.blogspot.com/2008/10/blog-post.html> (date of application: 15.08.25) [in Greek].

6. Ordoulidis N. (2024) The piano in Greek popular orchestras of the early 20th century: an overview of the material. *Popular music of the Greek world* /ed. by E Kallimopoulou, P. C. Poulos. Athens: National and Kapodistrian University of Athens Press. P. 227–261. URL: https://www.uoa.gr/to_panepistimio/apostoli_politikes_kai_dimosieymata/ekdoseis/ekdoseis_ekpa (date of application: 6.05.25)
7. Rentzeperi-Tsonou A.-M. (2021) Songs for voice and piano of Greek composers of the 19th and the beginning of the 20th century. *IMS-RASMB, Series Musicologica Balcanica*. № 3 (11). P. 1–11. URL: <https://ejournals.lib.auth.gr/smb/article/view/8185>; DOI: <https://doi.org/10.26262/smb.v0i3.8185> (date of application: 28.08.25)
8. Trikoupis A. (2013) George Lambelet (1875–1945): Aspects on the national and European element in Greek music. *The national element in music: Conference Proceedings*, Athens, 18-20 January 2013. Athens: University of Athens. P. 1–8. URL: https://drive.google.com/file/d/1v1cSf8AMHZQ6KnlyloVbSw1NB-Un_Zml/view (date of application: 18.05.25)

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 316.77:004

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-26>**Наталія СТОЛЯРЧУК,***orcid.org/0000-0003-4331-7051**кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри культурології**Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) natalia100lyarchuk@gmail.com***Владислав МИЛЕНЬКИЙ,***orcid.org/0009-0002-1248-2476**доктор економічних наук, заслужений економіст України,**старший викладач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) v.milenkii@gmail.com*

ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЯХ: ІНТЕГРАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ОБРАЗІВ І СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ПІДХОДІВ

Стаття присвячена дослідженню естетики візуальних комунікацій у сучасному цифровому середовищі, зосереджуючись на синтезі елементів культурної ідентичності та новітніх технологій (зокрема, штучного інтелекту (ШІ), віртуальної та доповненої реальності (VR/AR) та 3D-моделювання). Візуальні комунікації розглядаються як ключовий механізм формування, трансляції та збереження національного культурного коду в умовах глобалізації.

Основна проблема полягає у діалектичній взаємодії між збереженням автентичності національних естетичних традицій та їхньою інтеграцією у високотехнологічний аудіовізуальний простір. З одного боку, технології відкривають безпрецедентні можливості для демократизації та цифрового консервування спадщини; з іншого існує загроза ентропії та симуляції культурної ідентичності.

Впровадження ШІ у творчий процес (від генерації сценаріїв до саундтреків) та зростаючий контроль продюсера («тотальне захоплення») ставлять під сумнів художню унікальність, витісняючи пріоритети автентичності міркуваннями комерційного доходу (перетворення мистецтва на «бренд менеджерського кейсу»).

Метою статті є аналіз естетики візуальних комунікацій через призму синтезу традиційних елементів і новітніх технологій, а також осмислення діалектичної взаємодії між збереженням національних естетичних традицій та їхньою інтеграцією у високотехнологічний аудіовізуальний простір.

Дослідження підтвердило, що традиційні культурні символи успішно набувають нового, вітального значення через цифрові форми. Образ соняшника ілюструє його трансформацію з елемента брендингу на символ-спротив у медіапросторі. Використання пісні «Гуцулка Ксеня» у сучасному кінематографі (зокрема, у фільмі «Кіборги») демонструє, як традиційний музичний код стає маркером етнічної та культурної приналежності, забезпечуючи глибокий емоційний резонанс. Проєкти «Слобожанський код. Українська вишивка» та «Pinsel.AR» показують, як 3D-сканування та VR-технології здійснюють «цифрове консервування» вразливої культурної спадщини. 3D-моделювання скульптур Йогана Пінзеля створює ефект гіперреальності, відновлюючи втрачену композиційну єдність і первісну перспективу глядача, що формує нову естетику експонування.

Наголошено, що хоча ШІ не може замінити емоційну глибину людини-композитора, комерціалізація ставить під загрозу автентичність. Водночас, злиття функцій творця, інвестора та продюсера в одній особі (як у прикладах відомих режисерів) пропонує оптимістичний сценарій, що відповідає трансестетичній парадигмі дифузії ролей.

Майбутнє культурної ідентичності у віртуальному просторі залежить від свідомого керування технологічним процесом, де інновації використовуються для поглиблення унікального культурного голосу, його терапевтичного та освітнього потенціалу.

Ключові слова: візуальні комунікації, віртуальна реальність (VR), естетика, кінематограф, культурна ідентичність, новітні технології, продюсер, цифрове консервування, штучний інтелект (ШІ).

Nataliia STOLIARCHUK,

orcid.org/0000-0003-4331-7051

*Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) natalia100lyarchyk@gmail.com*

Vladyslav MYLENKII,

orcid.org/0009-0002-1248-2476

*Doctor of Economic Sciences, Honored Economist of Ukraine,
Senior Lecturer at the Department of Production of Audiovisual Art and Production
Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University
(Kyiv, Ukraine) v.milenkii@gmail.com*

AESTHETIC DIMENSIONS OF CULTURAL IDENTITY IN VISUAL COMMUNICATIONS: INTEGRATION OF TRADITIONAL IMAGES AND MODERN TECHNOLOGICAL APPROACHES

The article is devoted to the study of the aesthetics of visual communications in the modern digital environment, focusing on the synthesis of elements of cultural identity and new technologies (in particular, artificial intelligence (AI), virtual and augmented reality (VR/AR) and 3D modeling). Visual communications are considered as a key mechanism for the formation, transmission and preservation of the national cultural code in the context of globalization.

The main problem lies in the dialectical interaction between preserving the authenticity of national aesthetic traditions and their integration into the high-tech audiovisual space. On the one hand, technologies open up unprecedented opportunities for the democratization and digital preservation of heritage; on the other hand, there is a threat of entropy and simulation of cultural identity.

The introduction of AI into the creative process (from script generation to soundtracks) and the growing control of the producer («total fascination») call into question artistic uniqueness, displacing the priorities of authenticity with considerations of commercial income (transforming art into a «brand of a managerial case»).

The aim of the article is to analyze the aesthetics of visual communications through the prism of the synthesis of traditional elements and new technologies, as well as to understand the dialectical interaction between the preservation of national aesthetic traditions and their integration into the high-tech audiovisual space.

The study confirmed that traditional cultural symbols successfully acquire a new, welcome meaning through digital forms. The image of a sunflower illustrates its transformation from a branding element to a symbol of resistance in the media space. The use of the song «Hutsulka Ksenya» in modern cinema (in particular, in the film «Cyborgs») demonstrates how a traditional musical code becomes a marker of ethnic and cultural belonging, providing a deep emotional resonance. The projects «Slobozhansky Code. Ukrainian Embroidery» and «Pinsel.AR» show how 3D scanning and VR technologies carry out the «digital preservation» of vulnerable cultural heritage. 3D modeling of sculptures by Johann Pinsel creates the effect of hyperreality, restoring the lost compositional unity and the original perspective of the viewer, which forms a new aesthetic of exhibition. It is emphasized that although AI cannot replace the emotional depth of a human composer, commercialization threatens authenticity. At the same time, the merging of the functions of creator, investor and producer in one person (as in the examples of famous directors) offers an optimistic scenario that corresponds to the transaesthetic paradigm of role diffusion.

The future of cultural identity in virtual space depends on the conscious management of the technological process, where innovations are used to deepen the unique cultural voice, its therapeutic and educational potential.

Key words: *visual communications, virtual reality (VR), aesthetics, cinema, cultural identity, new technologies, producer, digital preservation, artificial intelligence (AI).*

Постановка проблеми. Поняття «візуальні комунікації» посідає важливе місце у сучасних наукових дослідженнях в таких сферах, як соціологія культури, культурологія та соціальні комунікації. Візуальні комунікації визначаються як процес обміну інформацією, представленою об'єктами, що сприймаються візуально. Найчастіше розробка такого візуального контенту пов'язана із графічним дизайном. Велика кількість продукції графічного дизайну формує потужний комунікативний простір, який впливає на формування культурних

пріоритетів, ціннісних орієнтирів та естетичних смаків широкої аудиторії, і, як наслідок, на їхню соціальну поведінку та взаємодії. З огляду на це, проєктування візуальних комунікацій (тобто цілеспрямоване створення інформаційних носіїв, що сприймаються зоровим каналом) є важливою та актуальною темою для наукового аналізу, особливо в галузі соціології культури. У сучасну добу, коли цифрове середовище та новітні технології стали невід'ємною частиною соціокультурного життя, візуальна комунікація набула особливого

значення. Вона вийшла за межі простого обміну інформацією та стала потужним продуцентом нових сенсів, цінностей та значень, які закладаються в архітектоніку візуальних образів. Інтернет-простір сьогодні є більше, ніж просто канал зв'язку; це цілісний соціокультурний простір, де формуються та активно розвиваються нові культурні практики з унікальним змістовним наповненням. Візуальний контент, що створюється в мережі, зокрема завдяки застосуванню ігрового принципу (гейміфікації) як комунікативної стратегії та постійному насиченню креативними ідеями, перетворюється на самостійний сегмент культурної реальності. Таким чином, візуальність у просторі комунікації, хоча і формує універсальну візуальну мову, може і повинна наповнюватися ціннісними та смисловими орієнтирами конкретної культури. Сучасні соціокультурні практики, опосередковані Інтернетом, сприяли виникненню окремої інтернет-культури та її нових цифрових форм, які є результатом як індивідуальної, так і колективної творчості. Актуальним завданням стає дослідження того, як саме культурна ідентичність синтезує традиційні візуальні елементи з новітніми цифровими технологіями у цьому динамічному естетичному просторі візуальних комунікацій (Денисюк, 2022).

Традиційні елементи культурної ідентичності (нарративи, символіка, архітектурні, музичні та візуальні архетипи) є основою естетики візуальних медіа, виконуючи функцію соціокультурного кодування та передачі сенсів. Проте впровадження новітніх технологій, зокрема ШІ, у процеси продюсерства, сценарного та візуального дизайну, ставить під сумнів автентичність цих елементів. З одного боку, ШІ може демократизувати кіновиробництво, надаючи нові інструменти для стилізації та збереження локальних мов і культур. З іншого боку, існує ризик використання культурного надбання (сценаріїв, голосів, облич) для навчання нейромереж, що порушує авторські права та призводить до створення контенту, який імітує ідентичність, але позбавлений її глибинного культурного контексту та авторської унікальності. Наприклад, ШІ сьогодні докорінно змінює кіноіндустрію, впливаючи на всі її фази: пре-продакшн, знімання та пост-продакшн. Очікується, що його роль лише зростатиме. Окрім виробничих процесів, ШІ вже став ключовим інструментом у маркетингу та персоналізованих рекомендаційних системах (наприклад, Netflix), аналізуючи аудиторні дані для пропозиції контенту. Від генерації сценаріїв і кастингу до складних візуальних ефектів (VFX) і дистрибуції, ШІ трансформує не

тільки спосіб створення фільмів, а й саму філософію кіно як мистецтва і продукту (Печеранський, 2024: 127).

Актуальність дослідження полягає у необхідності осмислення діалектичної взаємодії між збереженням національних естетичних традицій та їх інтеграцією у високотехнологічний аудіовізуальний простір.

Аналіз досліджень. Теоретико-методологічну основу досліджень, у яких висвітлені проблеми ідентичності та її різноманітні вияви, складають праці, які вже стали класикою. Серед них відзначимо монографію М. Гібернау, присвячену вивченню націй, націоналізму, ідентичності, космополітизму (Гібернау, 2012). Е. Сміт у своїй книзі зупинився на сутності національної ідентичності, тих головних рисах, що лежать в основі самобутності та своєрідності (Сміт, 1994).

Візуальна культура, будучи настільки ж важливим індикатором, як і нарратив, пропонує «альтернативний» погляд на процес конструювання або репрезентації національної ідентичності. Унікальний спосіб мислення кожної нації дозволяє їй сформувати особливу форму візуальної культури, про що йдеться у статті Є. Павліченка (Павліченко, 2023). Н. Удріс-Бородавко аналізує експериментальні напрацювання дизайнерів та теоретичні розвідки науковців, зосереджені на розгляді графічного дизайну крізь призму збереження та трансляції культурного розмаїття в умовах глобалізації (Удріс-Бородавко, 2025). Про зв'язок естетики і національно-культурної традиції йдеться у дослідженні Н. Баранової. Особлива увага зосереджена на питанні трансляції естетичних форм і символів національної культури в історичній перспективі, а також з'ясування чинників, які обумовили їхнє функціонування (Баранова, 2014).

Низка наукових розробок присвячена окремим аспектам візуальної культури та репрезентації через неї культурної ідентичності. Наприклад, у статті Ю. Сосницького проаналізовано роль сучасного українського соціального плаката як ефективного засобу візуальної комунікації, що сприяє формуванню національної ідентичності та соціальних цінностей. Основну увагу автор приділив вивченню візуальних стратегій та архетипів, які використовуються для впливу на суспільну свідомість та яким чином композиційні рішення й залучення архетипів впливають на коригування суспільної свідомості (Сосницький, 2024). І. Печеранський звернув увагу на роль ШІ у розвитку кіноіндустрії, її докорінні зміни під впливом сучасних технологій (Печеранський, 2024). Т. Уварова досліджувала культурну ідентичність

та її трансформації, спричинені широким запровадженням цифрових технологій. Дослідниця наголосила на тому, що формування цифрової ідентичності веде до змін і трансформацій культурної ідентичності, яка набуває глобального мультикультурного характеру, а акценти ідентифікаційних процесів зміщуються в бік різноманітності, мозаїчності, множинності та утвердження символічних цінностей (Уварова, 2023).

Т. Шелупахіна аналізувала феномен ідентичності в контексті видовищних форм масової комунікації. Вона висунула гіпотезу, що сучасні технології створення масової візуальної продукції націлені на виробництво специфічних образів (іміджів, брендів, стилів життя), які апелюють лише до «фрагменту» особистості. Унаслідок цього, у просторі видовищних масових комунікацій штучно конструюється феномен «часткової» ідентичності шляхом уніфікації особистих сенсів та їхнього перетворення на споживацький смисл (Шелупахіна, 2024). Про культурну ідентичність як основу національної єдності, йдеться у дослідженні Н. Кривди та С. Сторожук (Кривда, Сторожук, 2018). Є. Осипова, Н. Пахота, Т. Семенчук розглянули цифрову культуру як соціокультурний феномен, який сформувався під впливом глобалізаційних процесів, технологічного прогресу та інформаційної революції. Дослідниці зупинилися на аналізі основних чинників, що спричинили трансформацію культурних практик, підкресливши, що цифрова культура стала не лише важливим інструментом модернізації, але й засобом самовираження, адаптації, соціальної мобілізації та національного опору в кризових ситуаціях (Осипова, Пахота, Семенчук, 2025).

Класичні концепції ідентичності сьогодні доповнюються дослідженнями, які акцентують увагу на ключовій ролі візуальної культури, графічного дизайну та національних архетипів у формуванні ідентичності. Попри зростання кількості праць, залишається недостатньо дослідженим механізм синтезу традиційних елементів і новітніх технологій, який не лише зберігає, а й оновлює культурну ідентичність у сучасних формах візуальних комунікацій.

Метою статті є аналіз естетики візуальних комунікацій у цифровому середовищі через призму синтезу традиційних елементів культурної ідентичності та новітніх технологій (зокрема, штучного інтелекту), а також осмислення діалектичної взаємодії між збереженням національних естетичних традицій та їх інтеграцією у високо-технологічний аудіовізуальний простір.

Виклад основного матеріалу. Сучасна доба позначена глобальними змінами, які характери-

зуються прискоренням і безперервним «спонуканням» цивілізаційних процесів. Складні колізії сучасного життя знайшли відображення у суспільній свідомості через актуалізацію проблеми ідентичності, яка набула особливої значущості. Сучасні умови соціально-економічної перебудови характеризуються кризою уявлень, духовним збідненням, необхідністю переорієнтації соціальних цінностей, а також посиленням тенденції втрати сенсу власного життя та знеціненням життя іншої людини. Водночас ці мінливі умови життя, зіштовхуючись із наявними потребами та внутрішнім потенціалом особистості, спонукають людину до освоєння нового, саморозвитку та самовдосконалення (Лукашевич, 2020: 46). Тому є низка причин. *По-перше*, антропологічна ситуація: сформована ситуація має ознаки новизни й незвичайності, оскільки суспільне життя демонструє стійку тенденцію до ослаблення ідентифікації особистості з традиційними (етнос) та модерновими (нація) спільнотами. *По-друге*, фрагментація суспільства, тобто, в умовах, коли етнічні та національні чинники ідентифікації розмиваються, суспільство стає доволі фрагментарним. Людина існує на перетині локальних культур, у відкритому культурному просторі, оточена множиною культурних форм, стилів життя та традицій. Усі ці форми стають для особистості одночасно значущими й вимагають упорядкування. *По-третє*, потреба в інтерпретації, коли культурне самовизначення сучасної людини вимагає інтерпретації моделей культурного буття, що репрезентують інші спільноти, та встановлення індивідуального співвідношення з ними. Таким чином, процеси ідентифікації в сучасному суспільстві, з одного боку, стають проблематичними, але з іншого, виступають як рушійна сила культурного розвитку (Шелупахіна, 2024: 40–41).

Культурна ідентичність є процесом постійної взаємодії індивіда та групи у відносно гомогенному комунікативному просторі. У цьому просторі відбувається формування норм і цінностей, які забезпечують культурну самобутність спільноти та відмежовують її членів від тих, хто до неї не належить. Коли культурна ідентичність збігається з національною ідентичністю, вона забезпечує стабільність політичних кордонів і не руйнує їх навіть у випадках, коли національна ідентичність є ширшим феноменом щодо культурної самобутності. Культурна ідентичність може стати засобом фрагментації політичних кордонів лише внаслідок грубого політичного втручання або маніпуляції тими цінностями, які спільнота вважає основою своєї ідентичності. У світлі регіоналізації та

культурної фрагментації, які спричинили зростання ролі та значення культурної ідентичності, від держави вимагається виважена та динамічна національна стратегія. Така стратегія повинна забезпечити можливість формування загальнонаціонального комунікативного простору, в межах якого буде можливим обговорення та визнання системи прийнятних для всіх культурних спільнот норм і цінностей, які, своєю чергою, мають транслюватися через розгалужену систему інститутів та відносин громадянського суспільства (Кривда, Сторожук, 2018: 61).

Використання цифрових технологій та штучного інтелекту (ШІ) задля збереження та репрезентації культурної ідентичності відкриває широкі можливості для її «присутності» у різних сферах життя, проте вимагає уважного підходу та обговорення етичних і соціокультурних питань. Зокрема, впровадження цих технологій сприяє підвищенню її доступності для широкої аудиторії. Завдяки віртуальним мистецьким виставкам, інтерактивним інсталяціям та онлайн-платформам, люди з усього світу отримують можливість насолоджуватися творчістю та культурним спадком різних народів, формуючи розуміння про культурне різноманіття світу. Однак, поряд із потужними можливостями, виникають і значні виклики: існує нагальна потреба в етичному використанні ШІ у творчому процесі, а також необхідність у збалансованому підході до застосування технологій, щоб зважати на проблему збереження даних та цифрового розриву. Також варто зважати на проблему спрощення розуміння культурної ідентичності, її можливої ентропії через віртуальний формат. Наразі цифрові технології активно використовуються у широкому спектрі сфер: від виробництва артефактів і наукових комунікацій до освіти, бізнесу, ідеології, політики та повсякденного побуту. У сукупності вони утворюють розмаїття феноменів, які репрезентують моделі цифрової культури, що прийшла на зміну культурі індустріальної цивілізації. У загальному плані процес становлення цифрової культури можна умовно поділити на періоди: 1960–1970-ті рр. ХХ ст., що характеризувалися створенням технологічної інфраструктури (персональних комп'ютерів та комп'ютерних мереж) у рамках інформаційного суспільства; 1980-1990-ті рр., позначені інтенсивним розвитком цифрових технологій, де дигіталізація стала ключовим напрямом урізноманітнення культурних практик; і, нарешті, 2000-ні рр., що започаткували своєрідну антропологічну революцію (Уварова, 2023: 304).

У контексті проблематики нашої статті важливим є й питання про способи, які дозво-

ляють віртуальній реальності збагатити мистецькі та культурні враження. Наприклад, створення імерсивних експозицій, де глядачі можуть вільно оберталися та досліджувати мистецькі твори, ніби вони перебувають фізично в галереї чи на виставці, мають значний вплив на людину. При цьому, віртуальна реальність дозволяє глядачам відвідувати мистецькі заходи з будь-якого місця, не обмежуючись фізичною локацією, забезпечуючи географічну незалежність. Серед таких прикладів: віртуальний тур українськими музеями просто неба, віртуальний тур до Національного музею космонавтики ім. С. П. Корольова, онлайн-екскурсія до музею в палаці Лувру, де можна побачити справжні світові шедеври, а також віртуальний тур до музею лаванди в Провансі. Зрештою, розвиток цифрового мистецтва в епоху глобальної оцифровки передбачає впровадження низки сучасних інструментів для конструювання художнього образу (Колесник, 2024: 96).

У добу цифрових технологій та глобалізації культура дедалі частіше стає ареною взаємодії локального й універсального. Візуальні комунікації, що охоплюють дизайн, медіа, рекламу, цифрове мистецтво, кінематограф і соціальні мережі, є одним із найпотужніших інструментів формування культурної ідентичності. Проблема полягає в тому, що в умовах глобального візуального потоку, де домінують комерційні естетики, культурні коди окремих спільнот розмиваються або редукуються до декоративного рівня. Водночас саме візуальна мова здатна забезпечити збереження та репрезентацію культурної ідентичності через переосмислення традиційних символів, мотивів і естетичних принципів у поєднанні з новітніми технологіями (цифровими медіа, ШІ, VR/AR, генеративним дизайном). Люди прагнуть використовувати технології для подолання проблем і прискорення роботи, проте, зрештою, залишаються поза часом. Величезний обсяг генерованих та спрямованих на людину даних є настільки значним, що індивіди не в змозі їх обробити й приділити їм (та собі) належний час. Технології, будучи рішенням проблем, були надані людям без належних вказівок, і в підсумку стали засобом формування універсального покоління монокультури. Сучасні технології здатні об'єднати весь світ, дозволяючи нам «подорожувати» у недоступні в реальному житті місця, спілкуватися, обговорювати, навчатися та обмінюватися культурними знаннями з людьми з протилежного боку Землі. Однак, легкість доступу породжує проблему надмірних обсягів інформації (Big Data), яку жодна людина не здатна обробити в режимі реального часу. Ми живемо в епоху вели-

ких даних і культури, де технології є ключовим засобом комунікації та поширення культури. Культурні організації повинні визначити свою присутність у цьому цифровому світі, а люди мати можливість «вижити», не втрачаючи свого коріння (Pouloroulos, Wallace, 2022: 2).

Візуальні комунікації не лише передають інформацію, а й формують емоційні, символічні й ідентифікаційні зв'язки. У контексті культурної ідентичності вони діють як механізм колективного самовираження. Традиційні орнаменти, кольори, типографіка, елементи народного мистецтва стають «візуальними ДНК» нації. Сучасні технології дозволяють ці коди інтегрувати у цифрові формати, роблячи їх доступними глобальній аудиторії. Одним з таких кодів став образ соняшника у сучасній українській культурі. Образ соняшника демонструє різочу трансформацію, від елемента національного брендингу до потужного символу опору. До повномасштабного вторгнення цей образ був центральним у проєкті «Ukraine NOW» (2018 р.), покликаному поліпшити міжнародне сприйняття України, що на той час асоціювалася з «корупцією», «революцією» та «бойовими діями». Проте, з 24 лютого 2022 р., соняшник набув нового, сакрального значення. Ключовим моментом стало сакраментальне висловлювання жінки в Генічеську про насіння соняшника в кишнях російських окупантів, яке миттєво стало вірусним мемом, принтом для мерча та символом непокори. Цей образ також ліг в основу професійного мистецтва: художник Даніель Скрипник зробив стилізовану квітку соняшника центральним символом телемарафону «Save Ukraine – #StopWar». Сам митець пояснює свій вибір глибоким психо-емоційним навантаженням: соняшник для нього «містична рослина», що є «спостерігачем» і «сенсором», який просить світла та перемоги у цей «найстрашніший та емоційний момент». Таким чином, із декоративного тла для фото соняшник перетворився на символ-спротив і символ-посил світові, ставши стрижневим елементом у багатьох воєнних артах, як-от у роботі Олексія Кустовського, де воїн викошує «бур'яни-зет» за допомогою косарки-соняшника (Сморжевська, 2022: 217–218).

На прикладі образу соняшника ми бачимо, як традиційні культурні символи можуть набувати нового, вітального значення у сучасному медіапросторі, трансформуючись під впливом соціальних та політичних подій. Цей приклад є яскравою ілюстрацією естетики культурних традицій у сучасних віртуальних репрезентаціях, де сакральний чи побутовий образ швидко інтегрується в

цифрові форми (меми, принти, арт). Проте, не менш важливим є стратегічний, інституційний підхід до збереження та популяризації етнографічної спадщини шляхом синтезу традиційних елементів і новітніх технологій. Прикладом такої системної роботи є культурний проєкт «Слобожанський код. Українська вишивка». Ця ініціатива, підтримана Українським культурним фондом, спрямована на цифровізацію унікальної спадщини Слобожанщини. Об'єднавши зусилля етнологів, музейників, IT-фахівців та дизайнерів, автори проєкту створюють електронний мультимедійний каталог та віртуальну 3D-виставку колекції традиційної вишивки. Завдяки професійному фотографуванню, 3D-моделюванню артефактів та розробці схем, платформа забезпечує доступ до виставки у форматі 360° через вебсайт і мобільний застосунок із підтримкою VR-технологій. «Слобожанський код. Українська вишивка» має на меті стати інноваційним культурним продуктом, що поєднує історію, традиції та сучасні технології, дозволяючи користувачам з усього світу (через вебсайт та мобільний застосунок з підтримкою VR) зануритися в багатство цієї спадщини. Таким чином, проєкт не лише оцифровує унікальні зразки народного мистецтва, роблячи їх доступними для дослідників і широкої аудиторії, але й підвищує обізнаність про культурну спадщину Слобожанщини як в Україні, так і за її межами (Харківська обласна рада). Окрім того, метою проєкту є поширення схем для точного відтворення автентичних елементів української вишивки, залучаючи освітян, студентів, дизайнерів і широкі громади до використання слобожанських мотивів у сучасному одязі, медіапросторі та культурних проєктах, забезпечуючи життєздатність традиції в нових медіа (Слобожанський код).

Проєкт «Pinsel.AR» є яскравим прикладом того, як естетика глибокої культурної традиції може бути переосмислена та законсервована за допомогою новітніх технологій, створюючи унікальний гібридний простір для взаємодії з мистецтвом. Ініціатива зосереджена на спадщині загадкового майстра Йогана Георгія Пінзеля, чий бароковий скульптури, сповнені драматизму та експресії, є вершиною пластичного мистецтва XVIII ст. Скульптури Йогана Пінзеля, які стали найбільшим зібранням завдяки Борису Возницькому у Львівській національній галереї мистецтв, були свого часу створені у рамках синтезу мистецтв, як складові архітектурного простору храмів. У музейному середовищі вони втратили закладену автором композиційну єдність і первісну точку зору глядача. Проєкт «Pinsel.AR» долає цю

втрату, пропонуючи наступний етап взаємодії за допомогою новітніх технологій. 3D-моделювання забезпечує нове, технологічно розширене бачення. На відміну від обмежень людського зору, де чіткість фокусується локально, 3D-моделі скульптур Йогана Пінзеля зберігають ідеальну різкість по всій глибині, створюючи ефект гіперреальності. Технологічна можливість обертати моделі на 360 градусів також виконує функцію віртуального «розкриття»: вона відкриває для дослідження зворотні сторони скульптур, які в музеї зазвичай недоступні. Це дозволяє детально вивчити технічні аспекти роботи геніального майстра бароко, зокрема, вибір деревини для зменшення ваги, і оцінити майстерність обробки грубим інструментом. Цей процес, який з 2017 р. триває у Музеї Пінзеля, є не лише технічним, а й естетичним актом цифрового консервування. Він дозволяє зафіксувати вразливу матеріальну форму в її ідеальному стані, убезпечуючи її від неминучих пошкоджень і втрат. Учасники проекту, медіахудожник Роман Гук, 3D-моделер Марія Киселенко та фахівці з історії мистецтва, працюють над цілісним представленням цієї спадщини, яка є важливою для культурної ідентичності українців, їхньої залученості у барокове культурологічне коло. Ця цифрова естетика дає можливість побачити те, що зазвичай приховано від погляду музейного відвідувача: деталі, текстури, аспекти освітлення. Вона поглиблює сприйняття, перетворюючи пасивний огляд на інтерактивний досвід (Кущенко, 2018). Таким чином, «Pinsel.AR» не лише використовує технології для збереження, але й формує нову естетику експонування, де віртуальна репрезентація посилює, а не замінює, цінність традиційного мистецтва.

Кіно залишається однією з найвпливовіших форм візуальних комунікацій, здатною масштабно транслювати культурну ідентичність. На рівні кіновиробництва традиційні елементи втілюються не лише через сюжетні лінії та історичні костюми, а й через естетику кадру, наприклад, кольорову палітру (Уварова, Фрейдліна, 2019: 180–182) чи саундтреки (Шилова, 2025). Зокрема, вплив ШІ на створення кіносаундтреків значно посилюється, трансформуючи процеси написання, продюсування та інтеграції музики у фільми. Проте, попри ці зміни, композитор Марк Слейтер переконаний, що ШІ не зможе повністю замінити людський фактор у цій сфері. Митець наголошує: «Незважаючи на ці технологічні досягнення, ніщо і ніколи не замінить емоційної глибини, складності та автентичності, яку приносить у музику до фільму людина-композитор». Він стверджує, що кіному-

зика не просто «фоновий шум», а «захоплення та передача людських емоцій», і саме в цій сфері люди «справді перевершують машини» (Шилова, 2025). Для прикладу, згадаємо прекрасне танго «Гуцулка Ксеня». Пісня, написана у 1934 р. композитором і диригентом Ярославом Барничем, не втрачає своєї актуальності і впізнаваності завдяки й популяризації через сучасні медіа. Пісня «Гуцулка Ксеня», створена у період розквіту танго, демонструє унікальну життєздатність культурного коду, інтегруючись у різні медіаформати протягом десятиліть. Її вплив виходить далеко за межі музики, стаючи маркером української культурної ідентичності у кінематографі та інших мистецьких проєктах. Автор, Я. Барнич, не обмежився популярною піснею, написавши за кілька років однойменну оперету. Це заклало сценарний фундамент для майбутніх інтерпретацій. У 2011 р. гурт «Мертвий півень» оновив її звучання, включивши до альбому, присвяченого пам'яті ОУН-УПА, чим підкреслив її національно-історичний контекст. Пісня стала також і елементом естетики українського кіновиробництва. Одноimenний фільм-мюзикл 2019 р. режисерки Олени Дем'яненко, знятий за мотивами оперети Я. Барнича, поновив інтерес до твору на великому екрані. Фільм був високо оцінений, отримавши на IV кінопремії «Золота Дзига» перемогу в номінаціях «Найкраща музика» і «Найкраща пісня». Кавер-версія львівського квартету «Рандеву» стала офіційним саундтреком, демонструючи успішний синтез традиційної мелодії та сучасного аранжування (Randevu Lviv. YouTube). У фільмі 2017 р. «Кіборги» Ахтема Сеїтаблаєва пісня набула драматичного, символічного значення. «Гуцулка Ксеня» була використана як музична тема для одного з головних героїв, українського військового, захисника Донецького аеропорту Серпня (Морі, 2020). Це використання підкреслило її здатність виступати не лише як романтичний мотив, а і як маркер етнічної приналежності та історичної пам'яті в умовах Війни України за Незалежність. Тут культурна ідентичність виступає як естетичний код, який забезпечує впізнаваність і глибинний резонанс з цільовою аудиторією.

Отож, новітні технології, зокрема віртуальний продакшн (Virtual Production, VP) та високоточна цифрова реконструкція, відкривають можливості для безпрецедентної інтеграції автентичних просторів і артефактів. Технології VP дозволяють будувати складні та історично точні віртуальні декорації, що неможливо відтворити фізично, забезпечуючи при цьому контроль над освітленням та динамікою сцени. Це дозволяє режисерам

глибше занурювати глядача в культурний контекст, мінімізуючи при цьому логістичні та фінансові ризики. У такому контексті технології виступають не руйнівником, а посилювачем традиційного візуального нарративу. Віртуальна реальність (VR) стає потужним продуктом для пришвидшення навчання, запам'ятовування та інтерактивної фізичної взаємодії. Ці засоби можуть розглядатися як форма інтерактивного мистецтва, де взаємодія глядача є ключовою. VR функціонує як медичний метод, що полегшує комунікацію «лікар-пацієнт» і є ефективним джерелом психологічної терапії. Ефективність «лікування» прямо залежить від фактора занурення, який дозволяє «пацієнту» пережити необхідні події або стани. Вплив аудіовізуального мистецтва відбувається на перцептивному та інтелектуальному рівнях, активуючи складні когнітивні механізми (логіка, абстракція, висновки) (Безручко, Анікіна, 2021: 48).

У контексті синтезу традицій та технологій, важлива роль належить продюсерству. Продюсер виступає як медіатор, який приймає стратегічні рішення про використання технологій, фінансове забезпечення і, головне, про збереження культурної автентичності проєкту. Аналіз еволюції ролі продюсера вказує на помітне зростання його контролю над культурним текстом. У кінематографі, наприклад, повноваження продюсера поступово розширилися: від початкової фінансово-організаційної відповідальності до контролю над ідейно-художнім аспектом (сценарій, режисура) і, зрештою, до технічного (монтаж). Цей процес відображає принцип «тотального захоплення», де динаміка відносин між спонсором і митцем кардинально змінюється. Якщо раніше спонсор підпорядковувався митцеві, то тепер баланс переходить до зворотного підпорядкування (митця спонсору). Засіб (форма) стає ціллю (змістом), а пріоритети автентичності витісняються міркуваннями доходу. Як зазначає Н. Кляйн, це призводить до витіснення власне мистецтва, яке перетворюється на персональний бренд-менеджера проєкту. Наслідком цього є спустошення та симуляція мистецьких творів, які втрачають свої онтологічні адекватності. Проте, існує і оптимістичний погляд: коли продюсер, творець, інвестор та виконавець об'єднані в одній особі (як у прикладах відомих режисерів), це позитивно впливає на весь творчий процес. Таке злиття функцій пояснює багатоманітність тлумачення терміну «продюсер» в артринку. Це поєднання менеджерських та виробничих функцій відповідає тому, що у контексті трансестетичної парадигми стираються межі між виробником і споживачем, творчістю і розвагою (Ліхута, 2021: 188–189).

Таким чином, майбутнє культурної ідентичності у візуальних комунікаціях залежить від здатності креативних індустрій та продюсерів свідомо керувати технологічним процесом, використовуючи інновації для збереження та поглиблення унікального культурного голосу, а також репрезентувати його на широкий загал, завдяки сучасним технологіям.

Висновки. В умовах глобального візуального та інформаційного потоку, де домінує комерційна естетика, перед креативними індустріями стоїть діалектичне завдання: використати технології не як руйнівника, а як посилювача автентичного культурного нарративу.

Відбувається трансформація традиційних символів: традиційні елементи культурної ідентичності (символіка, орнаменти, музичні коди) не лише зберігаються, а й набувають нового, вітального значення через цифрові форми. Кейси соняшника (від національного бренду до символу опору у віртуальних мемах та артоб'єктах) та пісні «Гуцулка Ксеня» (від танго і оперети до саундтреків у фільмах «Кіборги» та «Гуцулка Ксеня») ілюструють, як традиційний код, інтегрований у кінематограф та інші медіа, забезпечує глибинний резонанс і виступає маркером етнічної та культурної приналежності.

На прикладі проєктів «Слобожанський код. Українська вишивка» та «Pinsel.AR» доведено, що новітні технології (3D-сканування, VR-тури, 360° моделювання) дозволяють не лише здійснити «цифрове консервування» вразливої культурної спадщини, а й створити гібридний простір для взаємодії. «Pinsel.AR» демонструє, як 3D-моделі відновлюють втрачену композиційну єдність і первісну перспективу глядача, створюючи ефект гіперреальності та розкриваючи технічні таємниці майстерності Йогана Пінзеля.

Впровадження ІІІ у кіновиробництво (від генерації сценаріїв до саундтреків) ставить під загрозу автентичність твору, оскільки комерційні міркування часто витісняють художню унікальність, перетворюючи мистецтво на «бренд менеджерського кейсу». У цьому контексті продюсер виступає як ключовий медіатор: його зростаючий контроль («тотальне захоплення») може призводити до спустошення мистецьких творів. Проте, злиття функцій творця, інвестора та продюсера в одній особі відкриває оптимістичний сценарій, що відповідає сучасній трансестетичній парадигмі дифузії ролей.

Майбутнє культурної ідентичності у візуальних комунікаціях залежить від здатності креативних індустрій свідомо керувати технологіями, використовуючи інновації (як-от Virtual Production) для поглиблення та масштабної репрезентації унікального культурного голосу, а також для його терапевтичного (VR як метод психологічної допомоги) та освітнього потенціалу.

22. Уварова Т., Фрейдліна В. Естетика кіно у просторі культури: основні елементи. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету: збірник. Статті учасників П'ятої всеукраїнської науково-практичної конференції «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених», 15 листопада 2019 року*. Випуск 31. Одеса : Видавничий дім «Гельветика». 2019. С. 179-183. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/31> (дата звернення: 30.10.2025).
23. Удріс-Бородавко Н. Культурна ідентичність графічного дизайну в сучасних умовах глобалізації: міжнародний досвід. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Випуск 85. Том 3. С. 103-107. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-14> URL: <https://www.aphn-journal.in.ua/85-3-2025> (дата звернення: 30.10.2025).
24. Шелупахіна Т. Ідентичність у контексті видовищних форм масової комунікації. *Філософські обрії*. 2024. № (48). С. 40–48. DOI: <https://doi.org/10.33989/2075-1443.2024.48.308044> URL: <https://philosobr.pnpu.edu.ua/article/view/308044> (дата звернення: 02.11.2025).
25. Шилова А. Від тиші до симфонії: історія саундтреків до фільмів. *Суспільне. Культура*. 15 січня 2025 : веб-сайт. URL: <https://suspilne.media/culture/923631-vid-tisi-do-simfonii-istoria-saundtrekiv-do-filmiv/> (дата звернення: 01.11.2025).

REFERENCES

26. 1.Poulopoulos V., Wallace M. (2022). Digital Technologies and the Role of Data in Cultural Heritage: The Past, the Present, and the Future. *Big Data and Cognitive Computing (BDCC)*, № 6 (73). 1-19. DOI: <https://10.3390/bdcc6030073> URL: <https://www.mdpi.com/2504-2289/6/3/73>
27. 2. Randevu – Hutsulka Ksenia. [Hutsulka Ksenya]. *Randevu Lviv. YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eQ2ENtUDssQ> [in Ukrainian].
28. 3. Baranova N. (2014). Estetychna identychnist i natsionalno-kulturna tradytsiia. [Aesthetic identity and national-cultural tradition]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriiia «Kulturolohiia»*. Vypusk 14. Chastyna 1. S. 98-105. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/2739/> [in Ukrainian].
29. 4. Bezruchko O., Anikina O. (2021). Suchasne audiovizualne mystetstvo v prostorakh merezhi Internet: novi aspekty vzaiemodii. [Contemporary audiovisual art in the spaces of the Internet: new aspects of interaction]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*. 2021. № 4 (1). S. 43–51. DOI: <https://10.31866/2617-2674.4.1.2021.235076> [in Ukrainian].
30. 5. Gibernau M. (2012). *Identychnist natsii*. [Identity of Nations]. Kyiv : Tempora. 304 s. [in Ukrainian].
31. 6. Denysiuk Zh. (2022). Vizualna komunikatsiia yak fenomen masovoi kultury. [Visual Communication as a Phenomenon of Mass Culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 2. S. 9–14. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4302?show=full> [in Ukrainian].
32. 7. Kolesnyk N. (2024). Vykorystannia tsyfrovyykh tekhnolohii ta shtuchnoho intelektu v mystetskomu prostori. [The use of digital technologies and artificial intelligence in the artistic space]. *Materialy VI Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu»*. Tom 2. 25 kvitnia 2024 roku. Kyiv : KNUTD. S. 95-97. URL: <https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/8197994a-8c5a-4375-b96c-022a1e1ce979/content> [in Ukrainian].
33. 8. Kryvda N., Storozhuk S. (2018). Kulturna identychnist yak osnova kolektyvnoi yednosti. [Cultural identity as the basis of collective unity]. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Vol. 2, № 4 (8). S. 58-63. DOI: https://10.31435/rsglobal_ijitss/01062018/5710 URL: https://www.researchgate.net/publication/336552831_PHILOSOPHY_KULTURNA_IDENTYCHNIST_AK_OSNOVA_KOLEKTIVNOI_EDNOSTI [in Ukrainian].
34. 9. Kushchenko O. (2018, 28). Novi realnosti Pinzelia v proekti Pinsel.AR. [New Realities of Pinzel in the Pinsel. AR]. *Art Ukraine*, 28 lystopada. URL: <https://artukraine.com.ua/a/novi-realnosti-pinzelya-v-proekti-pinsel-ar/> [in Ukrainian].
35. 10. Likhuta I. (2021). Prodiuser yak kliuchova postat art-rynku postmodernoi kultury KhKhI stolittia. [The Producer as a Key Figure in the Art Market of Postmodern Culture of the 21st Century]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal*. № 1. S. 186-191. DOI: <https://10.32461/2226-3209.1.2021.229590> URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3314/%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
36. 11. Lukasevych O. (2020). Problema formuvannia identychnosti osobystosti: suchasnyi kontekst. [The Problem of Personal Identity Formation: Modern Context]. *Problemy suchasnoi psykholohii*. № 1 (17). S. 45-51. DOI: <https://doi.org/10.26661/2310-4368/2020-1-4> URL: <https://journalsofznu.zp.ua/index.php/psych/article/view/1497/1434> [in Ukrainian].
37. 12. Mori Ye. (2020). «Hutsulka Ksenia»: istoriia dovoiennoho tanho. *Suspilne. Muzyka*. [«Guculka Ksenia»: the history of pre-war tango. Social. Music]. *Suspilne. Kultura*, 22 lystopada. URL: <https://suspilne.media/culture/82015-guculka-ksena-istoria-dovoennogo-tango/> [in Ukrainian].
38. 13. Osypova Ye., Pakhota N., Semenchuk T. (2025). Tsyfrova kultura v konteksti hlobalizatsii: zmina identychnosti ta kulturnykh praktyk v ukrainskomu suspilstvi. [Digital culture in the context of globalization: changing identity and cultural practices in Ukrainian society]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Zbirnyk naukovykh prats*. № 50. С. 533-539. DOI: <https://10.35619/ucpmk.50.1012> URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/1012> [in Ukrainian].
39. 14. Pavlichenko Ye. (2023). Suchasna vizualna kultura yak zasib reprezentatsii natsionalnoi identychnosti. [Modern visual culture as a means of representing national identity]. *Pytannia kulturolohi*. № 42. S. 57–65. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293704> URL: <http://issues-culture-kuukim.pp.ua/article/view/293704> [in Ukrainian].
40. 15. Pecheranskyi I. (2024). Shtuchnyi intelekt u suchasnomu kinovyrobnytstvi: mozhlyvosti ta ryzyky. [Artificial intelligence in modern film production: opportunities and risks]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu*

- teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. № 34. S. 122-128. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305203> URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/305203> [in Ukrainian].
41. 16. Smit E. (1994). *Natsionalna identychnist*. [National identity]. Kyiv : Osnovy. 224 c. [in Ukrainian].
42. 17. Smorzhevska O. (2022). Soniashnyk: nove osmyslennia staroho symvolu. [Sunflower: a new understanding of the old symbol]. *Spivy Zemli: biolohiia ta ekolohiia v literaturi ta kulturi. Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, Berdiansk, 22-23 veresnia 2022*. Berdiansk : BDPU. S. 216-219. URL: <https://dspace.bdpu.org.ua/browse/author?value=%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0,%20%D0%9E.%20%D0%9E> [in Ukrainian].
43. 18. Sosnytskyi Yu. (2024). Semiotychnyi analiz vizualnykh obraziv suchasnoho sotsialnoho ukrainskoho plakata. [Semiotic analysis of visual images of modern social Ukrainian poster]. *Ukrainski kulturolohichni studii*. № 2 (15). S. 35-44. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2\(15\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2(15).08) URL: <https://ucs.knu.ua/uk/article/view/3031> [in Ukrainian].
44. 19. Taiemnytsi ukrainskoi vyshyvky. [Secrets of Ukrainian embroidery]. *Slobozhanskyi kod*. URL: <https://slobocode.art/uk-UA> [in Ukrainian].
45. 20. U Kharkovi stvoriuiut unikalnyi tsyfrovyyi proiekt dlia populiaryzatsii slobozhanskoï vyshyvky. [A unique digital project is being created in Kharkiv to popularize Slobozhanskyi embroidery]. (2025). *Kharkivska oblasna rada*. 25 serpnia. URL: <https://oblrada-kharkiv.gov.ua/2025/08/25/u-harkovi-stvoryuyut-unikalnyj-cyfrovyyj-projekt-dlya-populyaryzatsiyi-slobozhanskoyi-vyshyvky/> [in Ukrainian].
46. 21. Uvarova T. (2023). Kulturna identychnist ta tsyfrove seredovyshche buttia kultury. [Cultural identity and the digital environment of cultural existence]. *Tsyfrovi transformatsii v kulturi : monohrafiia*. Ryha : Baltija Publishing. S. 297-317. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-17> URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/336/9272/19336-1> [in Ukrainian].
47. 22. Uvarova T., Freidlina V. (2019). Estetyka kino u prostori kultury: osnovni elementy. [Cinema aesthetics in the cultural space: basic elements]. *Naukovi zapysky Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu: zbirnyk. Stati uchasnykiv Piatoi vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Humanitarnyi i innovatsiyni rakurs profesiinoï maïsternosti: poshuky molodykh vchenykh», 15 lystopada 2019 roku*. Vypusk 31. Odesa : Vydavnychiy dim «Helvetyka». S. 179-183. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/31> [in Ukrainian].
48. 23. Udris-Borodavko N. (2025). Kulturna identychnist hrafichnoho dizainu v suchasnykh umovakh hlobalizatsii: mizhnarodnyi dosvid. [Cultural identity of graphic design in modern conditions of globalization: international experience]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vypusk 85. Tom 3. S. 103-107. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-14> URL: <https://www.aphn-journal.in.ua/85-3-2025> [in Ukrainian].
49. 24. Shelupakhina T. (2024). Identychnist u konteksti vydovyshchnykh form masovoï komunikatsii. [Identity in the context of spectacular forms of mass communication]. *Filosofski obrii*. № (48). S. 40–48. DOI: <https://doi.org/10.33989/2075-1443.2024.48.308044> URL: <https://philosobr.pnpu.edu.ua/article/view/308044> [in Ukrainian].
50. 25. Shylova A. (2025). Vid tyshi do symfonii: istoriia saundtrekiv do filmiv. [From silence to symphony: the history of soundtracks to films]. *Suspilne. Kultura*. 15 sichnia. URL: <https://suspilne.media/culture/923631-vid-tisi-do-simfonii-istoria-saundtrekiv-do-filmiv/> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.071.1(477.53)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-27>

Роман ТКАЧЕНКО,

orcid.org/0009-0008-0228-4015

викладач кафедри мистецтв

Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка

(Кропивницький, Україна) *r.s.tkachenko@cuspu.edu.ua*

ФОРМУВАННЯ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ КІРОВОГРАДЩИНИ

Стаття розглядає історичні, культурні та інституційні передумови формування Спілки художників Кіровоградщини як важливої складової мистецької інфраструктури регіону. У статті проаналізовано еволюцію місцевих художніх ініціатив, від перших рисувальних класів та благодійних товариств Єлисаветграда, до становлення професійних творчих об'єднань ХХ століття. Особлива увага приділяється впливу історичних подій, воєнних потрясінь, радянської культурної політики та трансформацій періоду «хрущовської відлиги» на діяльність художників і розвиток локального мистецького середовища.

У статті простежено формування творчої спільноти, виокремлено ключові персоналії, що визначали мистецьке обличчя регіону різних періодів, серед яких Б. Вінтенко, М. Бондаренко, В. Федоров, Б. Домашин, М. Надеждін та інші. Показано, як міжрегіональні зв'язки й різноманіття художніх шкіл (Одеської, Київської, Харківської, Львівської) сприяли появі різнопланових стилістичних напрямів та розширенню творчих можливостей майстрів Кіровоградщини. Значну увагу приділено розвитку виставкової діяльності, яка відіграла провідну роль у популяризації місцевих художників, зокрема завдяки широкоформатним експозиціям 1980-тих років, що стали культурними маркерами регіону.

Важливим етапом окреслено створення у 1989 році Кіровоградської обласної організації Національної спілки художників України, що стало результатом тривалої консолідації творчих сил та розвитку інституційних основ мистецького життя. Узагальнені результати дослідження демонструють, що формування Спілки художників Кіровоградщини є закономірним наслідком багаторівневого розвитку регіонального мистецького середовища, у якому поєдналися традиції українського реалізму, модерністичні тенденції та індивідуальні творчі пошуки місцевих митців. Спілка відіграла визначальну роль у збереженні культурної спадщини, підтримці художників та формуванні сучасного мистецького простору Кіровоградщини.

Ключові слова: образотворче мистецтво, Єлисаветград, Кіровоградщина, Спілка художників Кіровоградщини, Національна Спілка художників України, виставкова діяльність, мистецтвознавство.

Roman TKACHENKO,

orcid.org/0009-0008-0228-4015

Lecturer at the Department of Arts

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University

(Kropyvnytskyi, Ukraine) *r.s.tkachenko@cuspu.edu.ua*

FORMATION OF THE UNIO OF ARTISTS OF KIROVOHRAD REGION

The article examines the historical, cultural and institutional prerequisites for the formation of the Union of Artists of Kirovohrad Region as an important component of the artistic infrastructure of the region. The article analyzes the evolution of local artistic initiatives, from the first drawing classes and charitable societies of Yelysavetgrad, to the formation of professional creative associations of the 20th century. Special attention is paid to the influence of historical events, military upheavals, Soviet cultural policy and transformations of the “Khrushchev Thaw” period on the activities of artists and the development of the local artistic environment. The article traces the formation of the creative community, identifying key personalities who determined the artistic face of the region in different periods, including B. Vintenko, M. Bondarenko, V. Fedorov, B. Domashyn, M. Nadezhdin and others. It is shown how interregional connections and the diversity of art schools (Odessa, Kyiv, Kharkiv, Lviv) contributed to the emergence of diverse stylistic trends and the expansion of creative opportunities for masters of the Kirovohrad region. Considerable attention is paid to the development of exhibition activities, which played a leading role in the popularization of local artists, in particular, thanks to the large-format exhibitions of the 1980s, which became cultural markers of the region.

An important stage is the creation of the Kirovohrad regional organization of the National Union of Artists of Ukraine in 1989, which was the result of a long-term consolidation of creative forces and the development of institutional foundations of artistic life. The generalized results of the study demonstrate that the formation of the Union of Artists of the Kirovohrad region is a natural consequence of the multi-level development of the regional artistic environment, which combined the traditions of Ukrainian realism, modernist trends and individual creative searches of local artists. The union played a decisive role in preserving cultural heritage, supporting artists, and shaping the contemporary art space of the Kirovohrad region.

Key words: fine arts, Yelysavethrad, Kirovohrad region, Union of Artists of Kirovohrad region, National Union of Artists of Ukraine, exhibition activity, art studies.

Постановка проблеми. Діяльність Спілки художників України є важливим чинником збереження й примноження культурної самобутності, що суттєво впливає на формування історичних і мистецьких процесів у державі. Водночас розвиток культурного середовища кожного окремого регіону та його інтеграція у загальнонаціональний контекст становлять ключові складові глобального прогресу українського мистецтва.

Попри значні здобутки, в українському мистецтвознавстві залишається багато фактів, які не введені до наукового обігу або наразі є малодослідженими. Це, зокрема, стосується регіональних мистецьких осередків, серед яких Кропивницький посідає важливе місце. Особливої уваги потребують питання розвитку місцевої мистецької спільноти, діяльності художніх інституцій і популяризації мистецтва серед громади міста та регіону. Недостатня вивченість цієї теми обумовлює потребу в детальному аналізі передумов формування місцевої Спілки, оцінці впливу історичних факторів – як позитивних, так і негативних, а також у вивченні унікальних рис творчості її представників.

Аналіз досліджень і публікацій. У процесі підготовки матеріалу статті проведено аналіз наукових праць, публіцистичних джерел та архівних матеріалів з мистецтвознавства й історії Кіровоградщини, тез, доповідей, звітів, вирізки статей, каталогів виставок, зокрема В. Босько який в своїй діяльності розглядав художню сферу з точки зору краєзнавства і мистецтвознавства, відповідно публікуючи тези в періодичних виданнях та збірниках. Надеждін А. мистецтвознавець і художник в чий доробок висвітлює діяльність художників. Довідкові видання з мистецтвознавства І. Босої, описують мистецьку діяльність кінця XIX ст. початку XX, що не входить в рамки статті але дає загальну картину, з точки зору краєзнавства.

Мета статті. Виявити тенденції формування та розвитку Спілки художників Кіровоградщини, дослідити взаємозв'язки її діяльності з мистецьким життям міста й регіону та оцінити її вплив на культурний і творчий розвиток локального середовища.

Виклад основного матеріалу. Історія розвитку образотворчого мистецтва на Кіровоградщині та формування об'єднань художників цього регіону у творчі спілки, у сучасному розумінні цього терміна, налічує майже 150 років. Її витoki ведуть до Вечірніх рисувальних класів Єлисаветградського земського реального училища, а також до діяльності Єлисаветградського благодійного товариства поширення грамотності й ремесел і Товари-

ства заохочення образотворчих мистецтв. Лекції, виставки та інші заходи, організовані цими товариствами, не були безкоштовними, проте зібрані кошти спрямовували на розвиток навчальних закладів, підтримку неспроможних самостійно оплатити навчання і заохочення найталановитіших учнів. Найкращі з них отримували можливість здобувати вищу освіту в престижних мистецьких закладах, зокрема в Академії мистецтв та її училищах.

Експозиційна діяльність також розвивалась досить активно, а перша масштабна виставка відбулась у 1913 році (Єлисаветград – Кіровоград 1913–1988). Центральне місце на ній займали твори місцевих художників: Ф. Козачинського, А. Нюренберга, С. Данишевського, І. Золотаревського, Д. Пржишихівської, В. Грудненко, М. Панкеева, М. Полякова, А. Узловської та інших. Цей перелік є неповним і невичерпним, але він наочно підтверджує наявність у Єлисаветграді значної групи художників, без яких організація подібної виставки втратила б будь-який зміст (Єлисаветград – Кіровоград 1913–1988).

На жаль, творчі здобутки й рівень майстерності більшості згаданих митців наразі залишаються малодослідженими, оскільки їхні роботи або не збереглися до наших часів, або досі не були виявлені істориками чи мистецтвознавцями. Згадки про відомих діячів мистецтва того часу містяться в дослідницькій праці Ірини Босої «Художники Степової України». У довіднику представлені відомості про живописців, скульпторів, графіків, архітекторів, художників-педагогів і мистецтвознавців першої половини XIX – початку XX століть. Серед них – як уже названі, так і багато нових імен. Книга, що має здебільшого словникову структуру, допомагає сформуванню чіткого уявлення про склад мистецького середовища визначеного періоду та його активну діяльність.

Варто зазначити, що успіх виставки за участі такої кількості обдарованих творців значно перевищив усі сподівання: уже в перші чотири дні її відвідало понад тисячу осіб, а за два тижні експонування кількість платних відвідувань зросла майже до двох з половиною тисяч. Це стало ключовою передумовою для ухвалення рішення щодо регулярного проведення подібних мистецьких акцій, зокрема з метою створення у місті художнього музею вже у найближчому майбутньому.

Таким чином, через рік, у 1914-му, відбулась Друга міська художня виставка, та створення музею відтермінували події Першої світової війни. Воєнні дії, військова служба, революції та більшовицький терор змусили представ-

ників елісаветградської інтелігенції покидати рідні землі – очевидно, усі ці чинники значно сповільнили культурні процеси регіону, зокрема й заснування спілки та подібних інституційних структур. Однак, такі великомасштабні мистецькі заходи продемонстрували водночас і готовність місцевого населення до культурного розвитку, і наявність міцно сформованої творчої спільноти.

Відродження професійного художнього об'єднання на Кіровоградщині розпочалось у середині 1940-х рр. з утворенням Кіровоградської художньої артілі, яка на початку 1950-х рр. трансформувалась у Товариство художників, перероджуючись після 40-річного застою. Завдяки підтримці державних програм набули популярності художні виставки-звіти, присвячені знаменним датам, що проводились на базі обласного будинку народної творчості. У цих вернісажах переважно брали участь аматори та майстри народних ремесел, проте інколи до події залучались і професіонали. Серед живописців особливо виділяються випускники Одеського художнього училища, зокрема Микола Бондаренко, Володимир Федоров, Борис Вінтенко та Броніслав Домашин, які пізніше стануть основою для формування Кіровоградської обласної організації Національної спілки художників України.

Бондаренко та Федоров, з одного боку, дотримувалися офіційної лінії соцреалізму, і в їхній творчості відображені реалістичні тенденції, характерні для українського образотворчого мистецтва радянської доби, що не суперечили її ідеології, хоча й не були її прямим втіленням.

Написана в 1990-х рр. серія картин Бондаренка з історії козацтва свідчить про прагнення художника бути в центрі подій сучасності, а В. Федоров, хоча й був чудовим пейзажистом, у своїй творчості ставив на перше місце людину, тому в його пейзажах часто зображуються людські фігури.

Інший мистецький шлях пройшов Заслужений художник України Борис Вінтенко. Наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр., в епоху «хрущовської відлиги», в українському живописі з'явився нонконформізм та течія «нового реалізму» (себто «неореалізму»), в рамках якої Б. Вінтенко закріпив свою творчу особистість. Пейзаж став основним жанром його творчості. Образ рідної степової України, краєвиди села Обознівка, де народився художник, завжди надихали його на створення нових робіт.

Активно беручи участь у виставковій діяльності, ці митці не лише сприяли, а й часто ініціювали створення виїзних творчих груп, проведення колективних художніх виставок, організацію сту-

дій вечірнього малюнка та інших мистецьких заходів. Борис Вінтенко тривалий час керував студією образотворчого мистецтва обласного палацу піонерів, а один з його учнів, Юрій Луцкевич, наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. став провідним майстром стилю українського необароко. Леонід Бондар понад 20 років очолював Кіровоградську дитячу художню школу (з 1992 року), і саме за його сприяння багато сучасних членів НСХУ вступили у світ професійного мистецтва.

Творчий доробок Броніслава Домашина безсумнівно вирізняється масштабністю та багатогранністю. Після закінчення училища він працював у Кіровоградських художньо-виробничих майстернях, де певний час обіймав посаду голови художньої ради, а також брав участь у численних обласних, республіканських і всесоюзних виставках. У 1957 році його дипломна робота була відзначена на республіканській виставці як одна з найкращих.

Кіровоградська обласна організація Національної спілки художників України сформувалася на основі діяльності Кіровоградських художньо-виробничих майстерень Художнього фонду УРСР, а також за сприяння й завдяки активній роботі головного художника КХВМ у 1982–1989 рр., народного художника України Михайла Надеждіна. Він був яскравим представником ідей нонконформізму, а його творчі погляди сформувалися на межі 1950-х – 1960-х рр.

Важливо зазначити, що М. Надеждін – один із небагатьох українських модерністів, який не звертався до історичних чи етнографічних ремінісценцій, а зосередився на осмисленні соціальних, моральних і політичних конфліктів свого часу. У своїх роботах він декларував неприйняття диктатури насильства і жорстокості, порушував питання про взаємовідносини особистості та суспільства, а також про життя людини в умовах прогресуючої технізації природного середовища.

Ще одним важливим кроком у становленні творчого середовища Кіровоградщини стало завершення на початку 1970-х рр. будівництва нового комплексу приміщень КХВМ художнього фонду УРСР, що включав столярні та художні майстерні. Уперше художники отримали можливість працювати у персональних майстернях. Це сприяло інтеграції до культурного життя міста творчої молоді – випускників спеціалізованих навчальних закладів, переважно уродженців сіл та районних центрів Кіровоградщини. Серед них – Олександр Логвинюк (Ленінградський художній інститут ім. І. Ю. Рєпіна), Сергій та Анатолій Шаповалови, Анатолій Янев, Віктор Перепічай, Віктор Френчко

(Київський художній інститут), Емілія Руденко, Анатолій Пунгін, Неля та Микола Фірсови, Микола Алексеєв, Валерій Давидов, Володимир Плітін (Одеське художнє училище ім. М. Б. Грекова), Наталя Федоренко та Анатолій Дворський (Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва).

Ключовою подією в історії формування Спілки також стала виставка «Слисаветград – Кіровоград. 1913–1988 рр.» до 75-річчя Першої міської художньої виставки, організована Кіровоградськими ХВМ Художнього фонду України разом з картинною галереєю (нині Кіровоградський обласний художній музей) та Кіровоградською дитячою художньою школою (заснована 1959 р).

У Кіровограді того часу склалися складні умови для популяризації мистецтва: місцева аудиторія була краще ознайомена з роботами самодіяльних майстрів області, виставки яких організовувалися регулярно, ніж із творчістю професійних художників. Це пояснювалося насамперед відсутністю належного виставкового простору в місті, що значно обмежувало можливості для демонстрації їхнього доробку. Персональні та групові виставки місцевих митців, які проводилися в художньому салоні, не могли замінити широкоформатних експозицій, необхідних для повноцінного представлення творчості митців високого рівня. У цьому контексті подія 1988 року стала важливим етапом у розвитку мистецького життя регіону, відродивши традицію, започатковану ще на початку ХХ століття.

«Ця виставка, яка була розгорнута в приміщенні Картинної галереї, вперше надала можливість кіровоградським митцям створити масштабну, цілісну експозицію. 62 художники представили понад 250 творів у різних жанрах: живопис, графіка, скульптура та декоративно-ужиткове мистецтво. Думається, що притаманні кіровоградцям скептицизм та упередження щодо місцевого художнього життя похитнуться. Яскраві творчі особистості та твори, що заслуговують на увагу, є в Кіровограді!» – писав у вступній статті до каталогу виставки тодішній науковий співробітник Картинної галереї Володимир Босько.

Завдяки каталогу виставки можна отримати чітке уявлення про контингент художників та їх школи. Хоча більшість із них є уродженцями Кіровоградщини, професійну освіту вони здобули в різних навчальних закладах, зокрема в Одеському художньому училищі, Київському художньому інституті, Харківському художньо-промислому інституті, Дніпропетровському училищі, Львівському інституті прикладного і декоративного

мистецтва та інших. Це, безперечно, зумовило формування різноманітних напрямків, стилів та шкіл.

Розширення виставкової діяльності стало важливим напрямом роботи голови Кіровоградських художньо-виробничих майстерень М. Надєждіна у зазначений період. Сподіваючись на консолідацію творчих митців та створення Кіровоградського відділення Спілки художників, він активно сприяв популяризації творчості місцевих художників.

Цікаво, що у 1989 році в Києві за підтримки Спілки художників України була презентована виставка творів уродженця с. Небелівка Новоархангельського р-ну Григорія Гнатюка (1951–2012) – митця із самобутнім світобаченням, творчість якого натхненна глибокою закоханістю в життя і побут українського села. Образи на картинах майстра неповторно поетичні, з рисами сакральності, а живописна мова постає своєрідним симбіозом європейського живопису ХХ ст. та українського космогенезу. «Гнатюк належить до тих українських художників, які прагнуть примирити національну культуру і сучасну цивілізацію», – зауважує в статті до каталогу виставки В. Босько (Каталог виставки Григорія Гнатюка).

У 1989 році в приміщенні картинної галереї також відбулася перша персональна виставка живопису Сергія Шаповалова, який на той час вже здобув визнання як майстер натюрморту та пейзажу, що вирізнялися його унікальною манерою письма. Протягом кількох років (1987–1989) він створив значну кількість творів у жанрі історично-побутової картини, застосовуючи самобутню авторську техніку. Більшість його робіт характеризуються монументальністю, масштабністю, колірною та емоційною напруженістю. Важливо зазначити, що, свідомо чи несвідомо, образи, черпнуті з глибин української культури, по-різному відобразилися у творах більшості кіровоградських митців: кожен з них знаходив свій автентичний спосіб вираження цих мотивів.

У другій половині 1980-х рр. у мистецькому просторі України з'являються нові імена художників Кіровоградщини, а саме: Федір Лагно з смт. Олександрівка, Володимир Товкайло з м. Світловодська, Володимир Кир'янов (1951–2017), Юрій Гончаренко та Андрій Надєждін з м. Кіровограда (нині Кропивницький).

У 1989 році група кіровоградських художників, до складу якої входили С. Шаповалов, М. Надєждін, В. Кир'янов та Г. Гнатюк, взяла участь у першому Міжнародному бієнале «Імпреза – 89» в Івано-Франківську. Ця міжнародна виставка художніх творів сучасного мистецтва, зокрема

живопису, скульптури та графіки, проводилася щодва роки з 1989 по 1997 рр. Учасниками першої виставки стали представники 17 країн та 8 республік СРСР – 205 митців із понад 400 претендентів, було представлено понад 700 творів із 3000 надісланих (Надеждін, 2019). Виставка завершилась виданням каталогу з роботами учасників і аукціоном із продажу творів сучасного мистецтва.

Таким чином, завдяки активній творчій діяльності кіровоградських митців наприкінці 1980-х рр. склались найсприятливіші умови для організації осередку Спілки художників України. В результаті, 29 листопада 1989 року, за наказом Голови правління Спілки художників України О. М. Лопухова №118 від 6 грудня 1989 року, на підставі Статуту Спілки художників СРСР (розділ III «Організаційні основи Спілки художників СРСР», п.13) та рішення Секретаріату правління Спілки художників України від 6 грудня 1989 року (протокол №87), було створено три нові організації – Рівненську, Хмельницьку та Кіровоградську (Надеждін, 2019).

У цей період завдання та цілі розвитку українського образотворчого мистецтва зазнали суттєвих змін, що зумовило значні трансформації в художньому житті досліджуваного регіону. Серед митців і мистецтвознавців розгорнулася дискусія про «національне в мистецтві», яка вплинула на переосмислення ролі сюжету та поняття теми в художніх композиціях. На виставках дедалі частіше домінували асоціативно-знакові твори, підпорядковані народній, релігійній або особистій символіці авторів, що відображала їхню індивідуальну систему образів і світобачення.

Творчість художників 1980-х і особливо 1990-х стала своєрідним духовним перегуком – відлунням праобразів української культури. Разом із тим, зберігало свої позиції реалістичне мистецтво класичного напрямку, яке документувало сучасність і узагальнювало її події та психологічні зміни. Зростала зацікавленість історичною тематикою, а також змішуванням жанрів, зокрема портрету на тлі натюрморту або пейзажу, натюрморту на тлі пейзажу тощо, що частково було пов'язано із появою приватних замовлень. У цьому напрямку працювали Олександр Логвинюк, Леонтій Орлик,

Віктор Перепічай (1944–2020), Анатолій Янев, Юрій Вінтенко, Любов Кир'янова, Лариса Яковлева, Олександр та Людмила Демиденки, Анатолій Кімнатний, Валерій Давидов та інші.

Висновки. У процесі дослідження історичних та культурних передумов формування Спілки художників Кіровоградщини, а також аспектів її культурної діяльності та творчих особливостей представників, вдалося досягти поставленої мети.

Аналізуючи тенденції формування та розвитку Спілки, з'ясовано, що передумови для її виникнення були достатньо міцними, незважаючи на складну політико-економічну ситуацію ХХ століття. Система організації художніх об'єднань була спадщиною радянської епохи, що не лише дозволяло, а й сприяло створенню подібних структур, про що свідчить досвід організацій ще з 1913 року.

Після завершення Другої світової війни на Кіровоградщині відновлюється культурне і мистецьке життя. Незважаючи на домінування радянської ідеології, художники намагалися уникати політичної тематики, зосереджуючи увагу на пейзажах, побутових сценах та історичних сюжетах місцевого характеру.

Дослідження взаємозв'язку діяльності Спілки з мистецьким життям міста та регіону дозволило виявити характерні риси творчості місцевих художників. Аналіз каталогів виставок 1980–1990-х років засвідчив зростання свободи у виборі сюжетів і напрямків у період «відлиги». Митці Кіровоградщини формували свої творчі підходи під впливом різних мистецьких шкіл, зокрема Одеської, оскільки здобували освіту в різних регіонах України. Це сприяло інтеграції різноманітних художніх традицій, взаємозбагаченню та розширенню творчих можливостей Спілки. У результаті в новому мистецькому середовищі сформувались унікальні риси, які відображають своєрідність місцевого степового колориту.

Оцінка впливу мистецьких об'єднань на культурний розвиток Кіровоградщини показала, що виставкова діяльність активізувалася після відкриття художнього салону з виставковою залою. Цей салон швидко став важливим мистецьким центром Кіровограда і продовжує відігравати значну роль у культурному розвитку регіону.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барви Степу: каталог / авт.-укл. М. Надеждін, А. Надеждін, А. Хворост. Кіровоград, 2021. 150 с.
2. Каталог виставки Григорія Гнатюка: каталог / авт.-укл. В. М. Босько. Кіровоград, 1991. 30с.
3. Кіровоградщина у дзеркалі часу: Образотворче мистецтво: фотоальбом / авт.упор. А.М.Надеждін. Кіровоград, 2013 р.
4. Кіровоградщина у творах В. Федорова: альбом / авт.-укл. В. Петраков. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2013. 184 с.
5. Митці степової України кінця ХІХ – початку ХХ століття. Авт. упоряд. І.Боса К. 2013. – 132 с.

6. Надєждін А.М. Історія мистецького становлення осередку професійних художників Кіровоградщини. *Кіуценківські читання: 2019 рік: тези доп.*, Кропивницький, 15 лютого 2019 р.
7. Єлисаветград – Кіровоград 1913-1988: каталог / авт.-укл. В. М. Босько. Кіровоград, 1988. 16 с.

REFERENCES

1. Barvy Stepu [Colors of the Steppe]: kataloh / avt.-ukl. M. Nadiezhdin, A. Nadiezhdin, A. Khvorost. Kirovohrad, 2021. 150 s. [in Ukrainian].
2. Kataloh vystavky Hryhoriia Hnatiuka [Catalog of the exhibition of Grigory Hnatiuk]: kataloh / avt.-ukl. V. M. Bosko. Kirovohrad, 1991. 30s. [in Ukrainian].
3. Kirovohradshchyna u dzerkali chasu [Kirovograd region in the mirror of time]: Obrazotvorche mystetstvo: fotoalbom / avt.upor. A.M.Nadiezhdin. Kirovohrad, 2013r. [in Ukrainian].
4. Kirovohradshchyna u tvorakh V. Fedorova [Kirovograd region in the works of V. Fedorov]: albom / avt.-ukl. V. Petrakov. Kirovohrad: Imeks-LTD, 2013. 184 s. [in Ukrainian].
5. Myttsi stepovoi Ukrainy kintsia KhIKh – pochatku KhKh stolittia. [Artists of steppe Ukraine of the late 19th – early 20th centuries] Avt. uporiad. I.Bosa K. 2013. – 132 s. [in Ukrainian].
6. Nadiezhdin A. M. (2019) Istoriia mystetskoho stanovlennia osередku profesiinykh khudozhnykiv Kirovohradshchyny. [History of the artistic formation of the center of professional artists of the Kirovograd region] Kutsenkivskykh chytannia : tezy dop., Kropyvnytskyi, 15 liutoho 2019 r. [in Ukrainian].
7. Yelysavetgrad – Kirovohrad 1913-1988 [Yelysavetgrad – Kirovograd 1913-1988]: kataloh / avt.-ukl. V. M. Bosko. Kirovohrad, 1988. 16 s. [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 316.7:78(06)(091)(1960/1990)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-28>

Ангеліна ТРЕГУБ,
orcid.org/0000-0001-9755-8067
кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент,
завідувач кафедри дизайну
Комунального закладу вищої освіти «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія»
Запорізької обласної ради
(Запоріжжя, Україна) angelina-tregub@ukr.net

Юлія ПАЛЬЦЕВИЧ,
orcid.org/0000-0003-1377-2440
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
(Київ, Україна) y.paltsevich@kmaest.edu.ua

Ганна ОВЧАРЕНКО,
orcid.org/0000-0001-8648-6694
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри музично-теоретичних дисциплін, проректор з навчально-виховної роботи
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
(Київ, Україна) anna.ovcharenko@kmaest.edu.ua

МАСОВА КУЛЬТУРА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СОЦІАЛЬНЕ ЖИТТЯ: КІНО, МУЗИКА, ТЕЛЕБАЧЕННЯ 1960–1990-Х РОКІВ

У статті автори досліджують феномен масової культури другої половини ХХ століття та вплив, який вона здійснювала на соціальне життя суспільства у 1960–1990-х роках. Масова культура розглядається як система соціокультурних практик, що виникла під впливом швидкого технічного прогресу, масштабної урбанізації, розширення інформаційного простору та розвитку засобів масової комунікації. Особливий акцент зроблено на ролі кіно, музики та телебачення як ключових чинників формування колективної свідомості, стилю життя та ціннісних орієнтирів різних поколінь.

Зазначено, що в цей період саме аудіовізуальне мистецтво стало головним медіумом для популяризації нових моделей поведінки, моди, ідеологічних установок і культурних трендів. Відзначено важливе значення поширення транзисторних радіоприймачів, магнітофонів і відеоманітофонів, які зробили культурний продукт доступним навіть у віддалених регіонах, створивши єдиний, хоча і політично розділений, культурний простір. Ці технологічні досягнення суттєво пришвидшили обмін ідеями та естетичними вподобаннями (Hoffman, 1985).

У дослідженні аналізується розвиток масової культури, починаючи з оптимістичних настроїв 1960-х років і закінчуючи еkleктикою постмодернізму кінця 1980-х. Особлива увага приділена взаємодії радянського й західного культурних просторів, що проявилася у поступовому пом'якшенні кордонів, посиленні інтересу до світових музичних і кінематографічних тенденцій, а також у формуванні молодіжних субкультур. Ці субкультури сприяли появі нових соціальних ідентичностей, використовуючи музику й моду як інструменти протесту та самовираження. Відзначено їхній конфлікт із офіційною ідеологією, а також досліджено, як музика стала способом самовираження молоді, телебачення – потужним механізмом соціалізації, а кінематограф – відображенням суспільних змін і морального пошуку епохи. Взаємодія культур навіть у період "залізної завіси" посприяла виникненню самвидаву й неформальних мистецьких рухів, які згодом відіграли значну роль у процесах Перебудови.

У статті автори акцентують увагу на впливі популярної культури на демократизацію суспільних відносин, еволюцію естетичних смаків і трансформацію ролей митця й публіки. Підкреслено, що масова культура 1960–1990-х років створила основу для сучасних комунікаційних і художніх процесів, ставши невід'ємною складовою культурного розвитку людства. Особливу увагу приділено зміні статусу споживача, який із пасивного реципієнта перетворився на активного учасника культурного життя, здатного формувати попит і тренди та впливати на комерціалізацію мистецтва. Зрештою, цей період ознаменував початок ери інформаційного суспільства (Петров, 2002).

Ключові слова : масова культура, соціальне життя, кіно 1960–1990-х років, музика 1960–1990-х років, телебачення, аудіовізуальні медіа, молодіжні субкультури, популярна музика, культурні тренди, культурний простір.

Angelina TREGUB,

orcid.org/0000-0001-9755-8067

Candidate of Sciences in Social Communications, Associate Professor,
Head of the Department of DesignMunicipal Institution of Higher Education «Khortytisia National Educational and Rehabilitational Academy»
of Zaporizhzhia Regional Council
(Zaporizhzhia, Ukraine) angelina-tregub@ukr.net**Yuliia PALTSEVYCH,**

orcid.org/0000-0003-1377-2440

Ph.D. in Art Criticism,
Head of the Department of Music Theory Disciplines
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Kyiv, Ukraine) y.paltsevich@kmaecm.edu.ua**Hanna OVCHARENKO,**

orcid.org/0000-0001-8648-6694

Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor at the Department of Music Theory Disciplines,
Deputy of rector in the Sphere of Education,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Kyiv, Ukraine) anna.ovcharenko@kmaecm.edu.ua**MASS CULTURE AND ITS IMPACT ON SOCIAL LIFE:
CINEMA, MUSIC, TELEVISION IN THE 1960S–1990S**

The article examines the phenomenon of mass culture in the second half of the 20th century and its impact on the social life of society in the 1960s–1990s. Mass culture is considered as a system of socio-cultural practices that emerged under the influence of rapid technological progress, large-scale urbanization, the expansion of the information space, and the development of mass communication media. Special attention is paid to the role of cinema, music, and television as key factors in shaping collective consciousness, lifestyles, and value orientations of different generations.

It is noted that during this period, audiovisual art became the main medium for popularizing new behavioral models, fashion, ideological attitudes, and cultural trends. The importance of the spread of transistor radios, tape recorders, and videocassette recorders is highlighted, which made cultural products accessible even in remote regions, creating a unified, though politically divided, cultural space. These technological advances significantly accelerated the exchange of ideas and aesthetic preferences (Hoffman, 1985).

The study analyzes the development of mass culture, from the optimistic moods of the 1960s to the eclecticism of postmodernism in the late 1980s. Particular attention is paid to the interaction between Soviet and Western cultural spaces, manifested in the gradual softening of boundaries, growing interest in global musical and cinematographic trends, and the formation of youth subcultures. These subcultures contributed to the emergence of new social identities, using music and fashion as tools for protest and self-expression. Their conflict with official ideology is noted, as well as how music became a means of youth self-expression, television a powerful mechanism of socialization, and cinema a reflection of social changes and the moral search of the era. Cultural interactions, even during the "Iron Curtain" period, fostered the emergence of samizdat and informal artistic movements, which later played a significant role in the Perestroika processes.

The article emphasizes the influence of popular culture on the democratization of social relations, the evolution of aesthetic tastes, and the transformation of the roles of artists and audiences. It is highlighted that mass culture of the 1960s–1990s laid the foundation for modern communication and artistic processes, becoming an integral part of human cultural development. Special attention is paid to the change in the status of the consumer, who transformed from a passive recipient into an active participant in cultural life, capable of shaping demand and trends and influencing the commercialization of art. Ultimately, this period marked the beginning of the era of the information society (Petrov, 2002).

Key words: mass culture, social life, cinema 1960s–1990s, music 1960s–1990s, television, audiovisual media, youth subcultures, popular music, cultural trends, cultural space.

Постановка проблеми. У 1960–1990-х роках масова культура стала невід’ємною частиною життя людей. Кіно, музика та телебачення формували не лише розваги, а й погляди на світ, поведінку та цінності. Саме в цей період з’являлися

нові ідеали, модні тенденції, субкультури, які активно впливали на молодь і ширше суспільство.

Дослідження цього впливу важливе, бо дозволяє зрозуміти, як медіапродукти того часу формували свідомість людей, їхні інтереси та способи

взаємодії один з одним. Кіно, музика і телебачення створювали уявлення про стиль життя, естетичні пріоритети та соціальні норми, впливаючи на поведінку та формування спільних цінностей. Аналіз цих явищ дає змогу простежити взаємозв'язок між культурними трендами та соціально-політичними змінами, що відбувалися у суспільстві.

Відтак, актуальність теми зумовлена необхідністю вивчення механізмів впливу масової культури на соціальні процеси та її ролі у культурній історії другої половини ХХ століття.

Аналіз досліджень. Сучасні культурологічні та соціологічні дослідження розглядають масову культуру як фактор формування соціальних норм та засіб комунікації через медіа.

В. Гоффман досліджує вплив кіно на соціальні ролі та ідеали молоді у 1960–1980-х роках, акцентуючи увагу на жанрових особливостях та поведінкових стереотипах. Ю. Міллс аналізує роль музики та телебачення у конструюванні культурної ідентичності, підкреслюючи їхню ціннісну та емоційну функцію. П. Петров досліджує телепрограми та розважальні шоу 1980–1990-х років, розглядаючи масову культуру як складову щоденного культурного досвіду. Р. Сміт висвітлює соціально-культурні аспекти музичних субкультур 1960–1970-х років, їхній протестний потенціал і нові форми самоідентифікації. Е. Джонсон, Б. Браун та К. Лі аналізують розвиток телебачення, кіно та музики у США та Європі, підкреслюючи їхню роль у відображенні соціокультурних трансформацій (Smith, 2015).

Отже, наукові праці окреслюють масову культуру як багатогранне явище, проте взаємодія кіно, музики та телебачення у формуванні суспільних цінностей потребує подальшого дослідження.

Метою статті є дослідження феномену масової культури другої половини ХХ століття та виявлення її впливу на соціальне життя суспільства у 1960–1990-х роках. У роботі проаналізовано, як засоби масової комунікації – кіно, музика та телебачення – формували світогляд, поведінкові моделі, ціннісні орієнтири й соціальні стереотипи різних поколінь. Особлива увага приділяється вивченню ролі культурних продуктів у становленні молодіжних субкультур, розвитку масової свідомості, трансформації дозвілля та суспільних норм у контексті соціокультурних процесів другої половини ХХ століття (Mills, 1990).

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного аналізу медіапродукції, порівняльного аналізу кінофільмів, музичних творів і телепрограм, а також соціологічного

підходу. Це дозволяє оцінити вплив масової культури на поведінкові моделі, ціннісні орієнтири та соціальні практики громадян у 1960–1990-х роках, а також простежити взаємозв'язок між популярними жанрами, субкультурами та формуванням суспільної свідомості (Hoffman, 1985).

Поняття масова культура є ключовим у сучасній культурології та музикознавстві, оскільки воно охоплює процеси стандартизації, тиражування та комерціалізації культурного продукту, орієнтованого на широку аудиторію. Масова культура сформувалася як наслідок індустріалізації, урбанізації та розширення медіапростору, що створило нові засоби комунікації та способи поширення мистецтва (Лютій, 2013).

Термін «масова культура» (від лат. *massa* – скупчення) визначає специфічну форму культурного виробництва та споживання. Вона виникла під впливом технологічного прогресу та соціальних змін, і її головними ознаками є:

- орієнтація на широке коло споживачів;
 - стандартизація змісту та форми культурних продуктів;
 - комерційна спрямованість, що робить мистецтво доступним і привабливим;
 - використання масових медіа (радіо, кіно, телебачення, преса, звукозапис, пізніше – Інтернет) як основного каналу поширення;
 - емоційна виразність і розважальний характер.
- Масова культура виконує комплекс функцій:
- комунікативну – забезпечує зв'язок між митцем і суспільством;
 - інтеграційну – формує відчуття спільності та культурного простору;
 - рекреаційну – задовольняє емоційні та естетичні потреби людей;
 - соціалізаційну – впливає на виховання, моральні орієнтири та стиль життя;
 - ідеологічну – формує суспільні наративи та цінності, впливає на громадську свідомість.

Формування масової культури як соціального й мистецького явища відбулося у першій половині ХХ століття завдяки технічному прогресу. Кіно, радіо, звукозапис, телебачення та реклама відкрили новий тип культурної комунікації – від митця до мільйонів глядачів і слухачів, що дозволило поширювати художні та ідеологічні цінності на масовому рівні.

У 1960–1990-х роках масова культура охопила всі сфери суспільного життя: мистецтво, освіту, моду, дозвілля, поведінкові стратегії. У цей період сформувалися поняття попкультури, шоу-бізнесу та медійної зірки. Масова культура стала не лише засобом розваги, а й важливим чинником форму-

вання суспільної свідомості. У західних країнах її розвиток супроводжувався критичними оцінками як інструменту уніфікації мислення та споживачього ставлення до духовних цінностей (Пітякова, 2008).

В Україні масова культура розвивалася під впливом глобальних тенденцій і внутрішніх соціальних змін. Вона стала простором для творчої самореалізації митців, які поєднували національну ідентичність із сучасними жанровими формами – естрадною піснею, кіномузикою, телепрограмами. Характерними рисами масової культури в Україні були:

- демократизація доступу до мистецтва;
- комунікативна універсальність медіапродуктів;
- вплив технологій на створення нових форматів (телебачення, відео, аудіоносії);
- інтернаціоналізація стилів через поєднання національної традиції з глобальними музичними течіями (рок, поп, джаз, фольк).

Ключові фактори становлення масової культури в Україні: урбанізація, зростання освітнього рівня населення, поява нових засобів комунікації та зміни у ціннісних орієнтирах, орієнтація на емоційність, самовираження та особистий успіх. Популярна музика, позначена творчою діяльністю В. Івасюка, І. Поклада, С. Ротару, Н. Яремчука, В. Зінкевича, гуртів «Смерічка», «Кобза», «Червона рута», «Арніка» та ін.

Музика тісно взаємодіяла з іншими видами масової культури. Кіно й телебачення поширювали музичні твори через саундтреки (Saturday Night Fever, Purple Rain) та програми типу Top of the Pops і MTV. У США великою популярністю користувалася програма Soul Train, що популяризувала соул, фанк і R&B, стала культурним феноменом та вплинула на розвиток танцювальної музики.

Телебачення 1970–1980-х років стало важливим чинником культурного розвитку суспільства. Музичні та освітні програми, дитячі передачі і фестивалі виховували естетичний смак і популяризували національну культуру. Українські телепрограми, такі як «Камертон доброго настрою», «На добраніч, діти!», «Вечірній Київ», «Сонячні кларнети», сприяли розвитку музичної й мистецької освіти, а також знайомили глядачів з творчістю українських композиторів, поетів і виконавців.

У 1990-х роках естафету популяризації української музики підхопила програма «Територія А» – перший національний телевізійний хіт-парад, який виходив на каналі ICTV з 1995 року. Ця програма стала потужним стартом для багатьох українських артистів і символом нового етапу розвитку

сучасної української естради. Кінематографічні шедеври «Тіні забутих предків», «Вавилон ХХ», «Пропала грамота» поєднували автентичність із модерним мистецьким баченням, стимулюючи розвиток українського мистецтва та формування сучасної культурної комунікації.

Отже, масова культура другої половини ХХ століття виступає не лише як засіб розваги, а й як потужний чинник культурної комунікації, що впливає на естетичні уподобання, соціальні орієнтири і художнє мислення, поєднуючи національні традиції з глобальними тенденціями розвитку мистецтва (Ткаченко, 2013).

Масова культура другої половини ХХ століття відіграла ключову роль у формуванні соціальної свідомості та стилів життя широких верств населення. Особливе місце в цьому процесі займала популярна музика, яка стала не лише способом розваги, а й засобом вираження колективних настроїв, політичних ідей та культурної ідентичності.

Період 1960–1990-х років характеризувався бурхливим розвитком мас-медіа: радіо, телебачення, відео та аудіоплатівки забезпечували швидке поширення музики, роблячи її головним каналом культурної комунікації (Лютий, 2015). У цей час сформувалися нові соціальні моделі поведінки, а музика стала потужним інструментом самовираження молоді.

Популярна музика охоплювала жанри, що відображали суспільні настрої та культурні тенденції:

1. Рок-музика (1960–1970-ті) – символ протесту та свободи. The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin формували нове бачення світу молоддю, утверджуючи ідеї самовираження й соціальної активності.

2. Диско (1970-ті) – уособлення клубної культури. Хіти Bee Gees («Stayin' Alive»), Donna Summer («Hot Stuff») стали знаковими для покоління, сприяючи популярності танцювальної культури.

3. Поп-музика (1980-ті) – Майкл Джексон, Мадонна, Принс задавали глобальні тенденції, поєднуючи музику, танець і візуальне шоу, що впливало на моду та стиль поведінки.

4. Хіп-хоп і реп (кінець 1980-х – початок 1990-х) – Public Enemy, N.W.A., Run-D.M.C. порушували теми соціальної нерівності та протесту молодих урбанізованих спільнот (Garofalo, 1997).

Популярна музика впливала на суспільство через кілька основних механізмів:

1. Формування ідентичності – музичні уподобання ставали ознакою соціальної належності. Субкультури фанатів створювали власний стиль, символіку та комунікативні кола.

2. Соціальна інтеграція – масові концерти та фестивалі, як-от Woodstock (1969) і Live Aid (1985), сприяли єднанню людей та утвердженню спільних цінностей.

3. Політичний протест – музика ставала формою соціальної критики й боротьби за права людини Bob Marley «Get Up, Stand Up», Sly&Family Stone «Don't Call Me Nigger, Whitey».

4. Комерціалізація та глобалізація – музична індустрія створила стандартизовані продукти, що впливали на споживчі звички та культурні орієнтири. MTV і відеокліпи забезпечили світову популярність виконавців і жанрів.

5. Музика тісно взаємодіяла з іншими видами масової культури. Кіно й телебачення поширювали музичні твори через саундтреки (Saturday Night Fever, Purple Rain) та програми типу Top of the Pops і MTV, формуючи смак публіки й моделі поведінки (Garofalo, 1997).

Отже, популярна музика 1960–1990-х років стала провідним елементом масової культури, який визначав суспільні настрої, сприяв самоідентифікації, єднанню та культурному діалогу. Вона залишила тривалий вплив на сучасну музику й соціальні практики, зберігаючи актуальність і сьогодні.

Кіно стало одним із найпотужніших інструментів масової комунікації ХХ століття, який поєднав у собі мистецтво, технологію та ідеологію. Воно не лише виконувало пізнавальну й розважальну функції, а й формувало колективну свідомість, суспільні ідеали та моделі поведінки. Завдяки емоційно-зоровому впливу кінематограф мав значно сильнішу переконувальну силу, ніж друковане слово, передаючи ідеологічні меседжі через образи та емоції.

У 1960–1980-х роках кінематограф активно використовувався державними інститутами як засіб формування патріотизму й утвердження соціально-політичних цінностей, залежно від панівної системи. Він ставав не лише формою мистецтва, а й відображенням суспільного ладу, полем для творчих експериментів і критичних висловлювань.

У Радянському Союзі, зокрема в Україні, кіномистецтво було важливою складовою культурної політики. Його завданням було не лише створення художніх образів, а й підтримання ідеологічної стабільності. Кінематографісти дотримувалися принципів «соціалістичного реалізму», який вимагав зображення героїчної праці, відданості Батьківщині та ідеалам комунізму. Водночас навіть у межах цензури українські режисери знаходили творчі можливості для самовираження, звертаю-

чись до тем національної ідентичності, історичної пам'яті та духовного світу людини (Жданов, 2012).

Фільми «Тіні забутих предків» (1965, реж. С. Параджанов), «Білий птах з чорною ознакою» (1971, реж. Ю. Ілленко), «Камінний хрест» (1968, реж. Л. Осика) стали знаковими прикладами українського «поетичного кіно». У цих стрічках поєднувалися традиційна культура, символізм і новаторські художні засоби. Вони утверджували духовні та моральні цінності, відкриваючи простір для критичного осмислення дійсності, що вирізняло їх серед ідеологічно витриманого радянського кінопродукту.

На Заході в цей час кінематограф переживав справжню революцію у формах і змісті. Нові напрями – французька «нова хвиля» (Ж. Годар, Ф. Трюффо), італійський неореалізм (В. Де Сіка, Р. Росселліні), «новий Голлівуд» (С. Кубрик, Ф. Ф. Коппола, М. Скорсезе) – відмовлялися від шаблонів комерційного кіно. Їхня увага зосереджувалася на реалістичному зображенні соціальних проблем, моральних криз і внутрішніх конфліктів сучасної людини (Радацький, 2018).

Тематика кіно цього періоду відображала глобальні виклики: війну у В'єтнамі, боротьбу за громадянські права, феміністичний рух, антивоєнні та молодіжні протести. Стрічки «Апокаліпсис сьогодні» (1979), «Таксист» (1976), «Політ над гніздом зозулі» (1975) стали художніми маніфестами суспільного протесту й моральних дилем доби.

У 1980–1990-х роках кінематограф перетворився на глобальну індустрію, що визначала стандарти масової культури. Поява телебачення, відеокасет, а згодом і цифрових технологій забезпечила широке поширення фільмів серед найрізноманітніших аудиторій. Голлівуд став світовим центром кіновиробництва, формуючи універсальні моделі поведінки, цінності успіху, індивідуалізму й споживацтва. Поряд із цим активно розвивалося авторське кіно, яке зберігало гуманістичні й філософські орієнтири, прагнучи до глибшого осмислення людини в добу масової інформації (Голуб, 2010).

Отже, кінематограф другої половини ХХ століття став не лише видом мистецтва, а й соціальним інститутом, що впливав на громадську думку, формував суспільні орієнтири та відображав суперечності свого часу – між контролем і свободою, масовістю й індивідуальністю, комерцією та духовністю. Кіно цієї доби стало дзеркалом епохи, у якому відбилися пошуки людиною власного місця в мінливому світі.

Телебачення в другій половині ХХ століття стало провідним засобом масової комунікації, що формувало культурний простір, соціальні орієнтири та світогляд глядачів. В Україні ефірні програми виконували одночасно інформаційну, культурну та виховну функції, формуючи феномен «зірок масової культури». Телебачення об'єднувало різні соціальні групи, створювало моделі дозвілля та естетичні стандарти, формувало фан-культуру та культурну ідентичність (Жданов, 2012).

Перше оголошення про початок телевізійних трансляцій у Києві було опубліковане у загальноукраїнській газеті «Вечірній Київ» 6 листопада 1951 року. Замітка «Перші телевізійні передачі в Києві» повідомляла про старт пробних телепрограм: «Сьогодні о 20.00 годині Київський телевізійний центр починає перші пробні телевізійні передачі. Телевізійний центр працює у другому каналі частот: зображення передається на частоті 59,25 МГц, звукове супроводження – на частоті 65,75 МГц».

У цей день у ефір вийшов історико-революційний фільм Михайла Чаурелі «Велика заграва» (1917 р.). Напередодні, 5 листопада, персонал тестував телекамери на фільмі «Алітет іде в гори» за мотивами роману Т. Сьомушкіна. Інженер М. Фетман зазначав: «Перший фільм ми довго добивали... Нічого тут з політичної точки зору не було, а просто фільм підходив по технічній якості».

Кіномонтажниця О. Чернова згадувала: «Почали демонстрацію цього фільму. Добре пройшов. Усі його подивилися, всі були щасливі. Боже мій – народилося наше телебачення!»

У травні 1952 року транслювався перший концерт київських оперних майстрів із студії «Б» під веденням дикторки Н. Серапіонової. У концерті брали участь Е. Томм, М. Євстрій, Н. Костенко та Ю. Чурюкіна. Народна артистка Б. Руденко зазначала, що наявна техніка дозволяла працювати лише з однією камерою, що вимагало від операторів майстерності та винахідливості. (Литвиненко, 2023)

У 1960-х роках Київська телестудія розширила ефірні можливості. Кількість телевізорів у місті зросла в чотири рази, а програми транслювалися п'ять–шість разів на тиждень, включно з денними ефірами на вихідних (з 13.00). На телеекранах показувалися популярні кінострічки: «Кубанські козаки» (1961), «Як гартувалася сталь» (1965), «Де ця вулиця, де цей дім» (1967) (Голуб, 2010).

Дитячі та юнацькі програми формували культурну ідентичність і естетичні смаки молодого покоління: «Олівець-малювець» (1962), «Паль-

чики оближеш» (1964), «В бібліотеці Іллі Корешкова» (1965), «Фізкульт-привіт» (1966), «Шкільні широти» (1967), «Прощальний Вальс» (1969).

Інші студії пропонували мультфільми, казки, тележурнали та театральні вистави, що активно поширювали культурні цінності. Особливою популярністю користувалися спортивні трансляції: футбольні матчі, боксерські турніри, тележурнали «Спортивна Одещина» (1965), «Спортивна гімнастика» (1968).

Музичні програми стали ключовим чинником формування культури споживання та фан-культури. У 1960–1980-х роках українськими зірками стали:

Софія Ротару, Володимир Івасюк, ансамблі «Смерічка» та «ВІА Гроно».

Телевізійні трансляції концертів, музичних шоу та фестивалів створювали соціальні орієнтири та естетичні стандарти для молоді. Вони формували модель поведінки та публічної ідентифікації глядачів, сприяли культурній мобілізації аудиторії та створенню феномену фан-культури (Радацький, 2018).

Також популярними були науково-популярні програми, які поширювали знання серед широкої аудиторії. Зокрема, на Київській телестудії виходила програма «Нотатки натураліста» (1968), яка знайомила глядачів із природничими явищами, тваринним світом та екологічними проблемами.

У 1980–1990-х роках українське телебачення продовжувало розширювати жанрову палітру: Музичні програми: «Концертна зала» (1980), «Мелодія дня» (1982), «Пісенний вернісаж» (1985). Дитячі та юнацькі передачі: «Ку-ку» (1980), «Будильник» (1982), «Телевізійна абетка» (1985), «Веселі малюнки» (1988). Соціально-політичні та науково-популярні програми: ток-шоу, дискусійні програми та наукові репортажі, що формували активну громадську позицію та критичне мислення. Спортивні трансляції: міжнародні футбольні та боксерські матчі, чемпіонати СРСР і Європи, Олімпійські ігри, що поширювали здоровий спосіб життя та командні цінності (Литвиненко, 2023).

Телебачення формувало «соціалістичного глядача», об'єднувало різні верстви населення та створювало відчуття єдності культурного простору. Воно виконувало ключові функції:

- соціальна інтеграція – через спільний перегляд програм;
- виховання та пропаганда цінностей – через кіно, концерти та дитячі передачі;
- формування фан-культури та культурної ідентичності – через музичні та розважальні шоу, трансляції виступів зірок.

Телебачення стало не лише джерелом інформації, а й потужним інструментом соціалізації, культурної інтеграції та формування масової свідомості.

Висновки. Масова культура в Україні 1960–1990-х років відіграла ключову роль у формуванні соціальних орієнтирів, культурної ідентичності та естетичних смаків населення. Кіно, музика та телебачення одночасно виконували інформаційну, виховну та розважальну функції, об'єднували різні соціальні групи, формували фан-культуру, моделі дозвілля та публічної ідентифікації.

Основними тенденціями розвитку масової культури цього періоду були: поширення українського кіно та музики як носіїв моральних і культурних цінностей; розширення жанрової палітри телебачення, включно з дитячими та юнацькими програмами, науково-популярними та спортивними трансляціями; формування зірок масової

культури як соціальних та естетичних орієнтирів (Литвиненко, 2012).

Паралельно зарубіжна масова культура, особливо в США та Західній Європі, активно впливала на українську аудиторію через кіно, популярну музику та телепрограми. Поява голлівудських фільмів, музичних шоу, фестивалів та міжнародних конкурсів (як-от Eurovision) сприяла формуванню глобальних культурних трендів, феномену фан-культури та популяризації споживацьких стандартів. Це створювало нові моделі поведінки, естетичні орієнтири та соціальні практики, які українська аудиторія адаптувала до власного культурного контексту.

Отже, масова культура другої половини ХХ століття стала потужним інструментом соціалізації та культурної інтеграції як в Україні, так і в світі, визначаючи світогляд, цінності та поведінкові орієнтири глядачів, а також сприяла формуванню глобальної культурної взаємодії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Hoffman V. Mass Media and Cultural Influence in the 1960–1980s. New York: Cultural Studies Press, 1985. 248 p.
2. Mills J. Music, Television, and Cultural Identity. London: Routledge, 1990. 312 p.
3. Петров П. Телебачення і соціальні зміни у другій половині ХХ століття. Київ: Інститут соціології, 2002. 276 с.
4. Smith R. Culture and Counterculture: Music, Media, and Identity in the 1960s–1970s. London: Routledge, 2015.
5. Пітякова Т. Масова культура: втрата чи переосмислення традиції. Українознавство. 2008. № 3. С. 132–137.
6. Лютий Т. 100 років української масової та популярної культури: стратегії ідентифікації. Українська культура. 2013. № 11. С. 10–15.
7. Ткаченко Н. О. Масова культура в Україні: тенденції та закономірності розвитку: дис. ... канд. культ. наук. Київ, 2013.
8. Жданов О. І. Історія українського кіно ХХ століття. Київ: Видавництво КНУ, 2012. 256 с.
9. Радацький С. Глобалізація масової культури і вплив Голлівуду. Київ: Кіно і час, 2018. 144 с.
10. Голуб І. Кінематограф та ідеологія у радянській Україні. Київ, 2010. 198 с.
11. Литвиненко А. І. Становлення українського телебачення: навч. посібник. Київ: Навчально-науковий інститут журналістики, 2023. 153 с.

REFERENCES

1. Hoffman V. (1985). Mass Media and Cultural Influence in the 1960–1980s. Cultural Studies Press, New York, 248 p.
2. Mills J. (1990). Music, Television, and Cultural Identity. Routledge, London, 312 p.
3. Petrov P. (2002). Telebachennia i sotsialni zminy u druii polovyni XX stolittia [Television and Social Changes in the Second Half of the 20th Century]. Instytut sotsiologii, Kyiv, 276 p. [in Ukrainian].
4. Smith R. (2015). Culture and Counterculture: Music, Media, and Identity in the 1960s–1970s. Routledge, London.
5. Pitiakova T. (2008). Masova kultura: vtrata chy pereosmyslennia tradytsii? [Mass Culture: Loss or Reinterpretation of Tradition?] Ukrainoznavstvo, 3, 132–137. [in Ukrainian].
6. Liutyi T. (2013). 100 rokiv ukrainskoi masovoi ta populiarnoi kultury: stratehii identyfikatsii [100 Years of Ukrainian Mass and Popular Culture: Strategies of Identification]. Ukrainska kultura, 11, 10–15. [in Ukrainian].
7. Tkachenko N. O. (2013). Masova kultura v Ukraini: tendentsii ta zakonornosti rozvytku [Mass Culture in Ukraine: Trends and Patterns of Development]. PhD diss., Kyiv. [in Ukrainian].
8. Zhdanov O. I. (2012). Istoriia ukrainskoho kino XX stolittia [History of Ukrainian Cinema in the 20th Century]. Vydavnytstvo KNU, Kyiv, 256 p. [in Ukrainian].
9. Radatskyi S. (2018). Hlobalizatsiia masovoi kultury i vplyv Hollywoodu [Globalization of Mass Culture and the Influence of Hollywood]. Kino i chas, Kyiv, 144 p. [in Ukrainian].
10. Holub I. (2010). Kinematohraf ta ideolohiia u radianskii Ukraini [Cinema and Ideology in Soviet Ukraine]. Kyiv, 198 p. [in Ukrainian].
11. Lytyvnenko A. I. (2023). Stanovlennia ukrainskoho telebachennia [Formation of Ukrainian Television]. Navchalno-naukovyi instytut zhurnalistyky, Kyiv, 153 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 7.074:656.835(=161.2)(100)“19/20”
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-29>

Ярина ТУРЧИНЯК,
orcid.org/0000-0003-0514-3281
здобувач кафедри історії та теорії мистецтв
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) designeryarynat@gmail.com

МОДЕРНІ СВЯТОЧНІ КАРТКИ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО

У статті розглянуто поштові картки української діаспори, а зокрема Мирона Левицького. Мета цієї публікації – висвітлити матеріали дослідження, що стосуються філокартії та детально презентувати ілюстровані поштові картки Мирона Левицького святочної тематики: Різдвяні, Новорічні, Великодні. Формування та взаємовпливи міжнародної видавничої практики на становлення та утвердження творчого доробку Мирона Левицького на матеріалі поштових. Актуальним питанням цієї статті є диференціація святочних карток на типи: ілюстровані, репродукційні та видові. Філокартія у творчому доробку Мирона Левицького досліджена та розкрита ще не повною мірою. Проблематика української святочної картки має вагомим значення для утвердження та збереження нашої ідентичності та української культурної спадщини. Питання святочної картки у творчому доробку Мирона Левицького має вагомим значення для філокартії, як допоміжної дисципліни, що є значним надбанням для української культурної спадщини. Практичне значення дослідження полягає в тому, що матеріали можуть бути використані для написання вузькоспеціалізованої фахової праці про святочні картки Мирона Левицького та формування мистецьких традицій діаспорної листівки. Проблематика української святочної картки митців діаспори є важливим питанням для мистецтвознавства України. Мирон Левицький – один із яскравих представників модерного світобачення, що здійснив вагомий внесок у царині святочних карток в міжнародному культурному просторі. Мистець вірзнявся унікальною манерою виконання, що значною мірою вплинуло на формування української святочної картки у міжнародному мистецькому просторі. У значному масиві віднайдених матеріалів, святочні картки становлять меншість відносно інших праць Мирона Левицького. У святочних картках мистця простежуються різновекторні підходи до композиційних, контекстуальних та шрифтових рішень. Уперше святочні картки Мирона Левицького чітко типологізовано за стилістично-видовими, функціональними, контекстними, авторськими маркерами. Домінантними інтенціями візуальної мови Мирона Левицького є візуально-естетична компонента з яскраво вираженими інтенціями Модерну.

Ключові слова: святочні карти, Модерні течії, Модерна святочна картка, Мирон Левицький, українська діаспора, філокартія, поштові картки української діаспори.

Yaryna TURCHYNIAK,
orcid.org/0000-0003-0514-3281
Candidate of the Department of History and Theory of Arts
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) designeryarynat@gmail.com

MODERN FESTIVE CARD OF MYRON LEVYTSKYI

The article examines the postal cards of the Ukrainian diaspora, focusing in particular on the work of Myron Levytskyi. The purpose of this publication is to present research materials related to philocarty and to provide a detailed analysis of the artist's illustrated festive postal cards, including Christmas, New Year, and Easter cards. Special attention is given to the formation and mutual influence of international publishing practices on the development and consolidation of Levytskyi's creative output as reflected in his postal cards. The current issue of this article is the differentiation of holiday cards into types: illustrated, reproductive and species. Philocarty in the artistic legacy of Myron Levytskyi has not yet been fully explored, while the study of Ukrainian festive cards is of great importance for preserving national identity and cultural heritage. The examination of festive cards within Levytskyi's creative heritage is significant for the advancement of philocarty as an auxiliary historical and art discipline that enriches the Ukrainian cultural tradition. The practical value of this research lies in the potential use of its materials for writing a specialized scholarly work on Levytskyi's festive cards and for studying the formation of artistic traditions in diaspora postcards. More broadly, the issue of festive cards created by diaspora artists constitutes a significant area of inquiry for contemporary Ukrainian art history. Myron Levytskyi is one of the most prominent representatives of modern artistic vision, having made a substantial contribution to the development of festive postal cards within the international cultural space. His unique artistic style played a decisive role in shaping the Ukrainian festive card and promoting its recognition in the global artistic context. In the vast array of found materials, festive cards constitute a minority compared to other works by Myron Levytskyi. The artist's festive cards reveal diverse approaches to compositional, contextual, and typographical solutions. For the first time, Myron

Levytskyi's festive cards have been clearly typologized according to stylistic–genre, functional, contextual, and authorial markers. The dominant intentions of Levytskyi's visual language are its visual-aesthetic component, marked by strongly pronounced Modernist influences.

Key words: festive cards, modernist movements, modern festive card, Myron Levytskyi, Ukrainian diaspora, philocarty, postal cards of the Ukrainian diaspora.

Постановка проблеми. Однією із ключових проблематик дослідження є промислова графіка Мирона Левицького, що включає книжково-журнальну графіку, а зокрема слід приділити увагу святочній картці. Проблематика святочної картки у творчості Мирона Левицького викликає значне зацікавлення науковців, як маловивчена частина промислової графіки української діаспори. Існує значний інформаційний масив даних щодо святочних карток, що не має ще належної наукової класифікації та систематизації інформації. Питання святочної картки у творчому доробку Мирона Левицького має вагомe значення для філокартії, як допоміжної дисципліни, що є не повною мірою опрацьована та досліджена.

Аналіз досліджень. Святочні картки Мирона Левицького викликають значне зацікавлення науковців, як маловивчена складова промислової графіки української діаспори. У даному дослідженні вперше здійснено типологію святочних карток Мирона Левицького. Даний сегмент прикладної графіки на прикладі святочних карток мистця відноситься до філателії, ще малодослідженої вітки в науці. Святочні картки мистця згадані досить фрагментарно та подекуди у контексті досліджень про інших митців діаспори. Царину філітелії згадують Корпанюк П., Полегенький С., Пшеничний Є. та подають декілька репродукцій святочних карток Мирона Левицького у альбомі «Українська святочна картка» (2024 р.). Частина матеріалу в загальному контексті графіки презентовано в окремих наукових працях та публікаціях, що стосуються канадської діаспори. У процесі написання роботи розглянуто праці Галини Новоженець «Образотворче мистецтво української діаспори» (2015 р.), Галини Стельмашук «Українські митці у світі» (2013 р.), Романа Яціва «Мала хронологія» (2021 р.), Романа Яціва «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття» антологія частина друга (2012 р.), Романа Яціва «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття» (2021 р.), Мельник І. «Українська ужиткова графіка кінця ХІХ початку ХХ століття» (2019 р.), Береговська Х. «Святослав Гординський про мистецтво» (2015 р.).

Проблематика святочної картки у царині графіки не є достатньо вивченим питанням серед науковців, а згадується здебільшого фрагментарно.

Саме тому виникає потреба у більш ґрунтовному дослідженні даної проблематики, а саме святочної картки Мирона Левицького.

Мета статті – типологізувати святочні картки Мирона Левицького орієнтуючись на хронологічні межі дослідження, що охоплюють діапазон від 1930-х до 1990-х років та географію його діяльності. Структурувати святочні картки у царині графіки Мирона Левицького за стилістично-видовими, тематичними та функціональним призначенням. Проаналізувати та систематизувати більш комплексно та всесторонньо оцінити святочні картки Мирона Левицького у мультидисциплінарному контексті. Здійснити типологію поштівок митця за стилістично-видовою та контекстуальною компонентами. Визначити домінантні течії, що мали вплив на створення святочних карток Мирона Левицького. Розкрити явище філокартії на матеріалі святочних карток Мирона Левицького, як відносно нової дисципліни.

Виклад основного матеріалу. Мирон Левицький – один із яскравих представників модерного світобачення, що здійснив вагомий внесок у царині святочних карток. Безумовно Мирон Левицький є виразно мистцем модерним. Естетика модерну стала чітким підґрунтям для творчого становлення М. Левицького. Проте мистець не наслідував повною мірою класичну манеру виконання, а прагнув інтерпретувати образи засобом модерного мистецтва. Мистець вдало поєднував мистецькі традиції та сучасну стилістично-видову мову, що перетворювалися на оригінальні мистецькі твори (Яців, 2012: 357). Підтвердженням цьому є збірник статей Святослава Гординського. Науковиця Христина Береговська у праці «Святослав Гординський про мистецтво» подає інформацію, де Святослав Гординський згадує про Мирона Левицького, як про мистця модерного (Береговська, 2015: 681) Особливе місце у мистецтві графіки Львова кінця ХІХ–ХХ ст. займають митці української діаспори. У працях М. Левицького є безліч дотичностей до багатовікових мистецьких традицій, творчості українських митців, сецесії та символізму, раннього модернізму та західноєвропейського мистецтва. Мирон левицький – культовий митець, що розробляв листівки та обкладинки ілюстрував та оформлював книги та афіші, екслібриси (Мельник, 2019: 161). Мирон Левицький народився 14 жовтня 1913 року у Львові. Мистець працював

у царині графіки та малярства. Мирон Левицький навчався в Мистецькій школі ім. Олекси Новаківського. У 1949 році Мирон Левицький емігрує до Канади.

Творчість Мирона Левицького, як одного з представників української діаспори займає особливе місце у мистецтві графіки Львова кінця XIX–XX ст. У працях М. Левицького є безліч дотичностей до багатовікових мистецьких традицій, творчості українських митців, сецесії та символізму, раннього модернізму та західноєвропейського мистецтва; його цікавили питання популяризації української культури, інтелектуальної інвестиції у культурну спадщину освіти.

Діапазон мистецької практики відзначається широкою творчою уявою, багатогранністю і продуктивністю (Стельмашук, 2013: 124).

Типологізація поштових карток Мирона Левицького відбувається наступним чином: ілюстровані поштові картки, що поділяються за тематикою. Проводячи аналогію із загальноєвропейською видавничою практикою, слід зазначити три типи поштових карток: ілюстровані, репродукційні та видові (Корпанюк, Полегенький, Пшеничний, 2024: 8). Щодо типології святочних карток Мирона Левицького, існує широка варіативність їх диференціації. У значному масиві віднайдених матеріалів Мирона Левицького простежуються різновекторні підходи до композиційних, контекстуальних та шрифтових рішень. Уперше святочні картки Мирона Левицького чітко типологізовано за стилістично-видовими, функціональними, контекстними, авторськими маркерами. Домінантними інтенціями візуальної мови Мирона Левицького є візуально-естетична компонента з яскраво вираженими інтенціями Модерну (Яців, 2021: 231). Зважаючи на варіативність, поштові картки можна класифікувати за тематикою: «Різдвяні», листівки до Дня Св. Миколая, «Великодні». Слід зазначити, що така типологізація поштових карток Мирона Левицького не є єдино актуальною догмою, оскільки досконально віднайти абсолютно усі праці Мирона Левицького є не реально. Фактично з'являються нові дослідження науковців теми, котрих можуть бути дотичними опосередковано чи ні до творчості мистця. Відповідно до систематизованої типології найбільша кількість святочних карток присвячені темі Різдва та Великодня.

Розглядаючи святочні картки Мирона Левицького, у більшості вражає унікальна шрифтова композиція. Даний маркер візуальних шрифтових концептів апелює до естетичної візії мистця, що є цінним надбанням для мистецтва української

графіки. Хронологічні межі діяльності Мирона Левицького охоплюють святочні картки, що були видані чи перевидані за період від 1930-х до 1990-х років. Локаційно діяльність мистця була зосереджена у Львові, Європі та Канаді, Австралії. Фактично творчість Мирона Левицького є міжконтинентального рівня (Новоженець, 2015: 265). Контroversійне рефлексивне трактування діяльності мистця не є єдиною константою та все ж має вагоме значення для мистецтвознавства України у міжнародному контексті. Значний вплив на мистця мало середовище мультикультуралізму Канади та мистецькі інтенції Європи та Австралії. Мистець чудово інтегрував та синтезував інтенції Модерну через призму власного унікального бачення не відкидаючи національної ідентичності. Варіативність ілюстрованих поштівок несуть різне емоційне й асоціативне наповнення. Кожна листівка включає певні складові, а саме шрифт, ілюстрацію, рапорт, варіативну композицію. У контексті функціонально-комунікаційного аспекту, листівка є засобом комунікації. Розглядаємо об'єкти графіки, як комунікативні, естетичні здобутки Мирона Левицького (1913–1993 рр.) у культурно-мистецькому середовищі мультикультуралізму Канади. Презентуємо та стилістично систематизуємо святочні картки опираючись на стилістичні інтенції модерну та національну ідентичність мистця. Модерні течії, що синтезували європейські інтенції та мультикультуралізм Канади з інтенціями культурно-мистецького середовища української діаспори, мали безпосередній вплив на формування стилістично-видових пріоритетів Мирона Левицького. Авангардні течії частково сецесія, ар-деко, кубізм, функціоналізм теж значно вплинули на створення листівок мистцем. Значний вплив на прикладну графіку мав стиль Ар-деко, характерними інтенціями якого були: вигнуті лінії, флористичні орнаменти, рапортні композиції трактування форми з різних кутів, поєднання рослинних орнаментів зі шрифтами. Святочні картки Мирона Левицького збагачені стильово-видовою мовою Ар-деко (Яців, 2008: 178–183). Уперше значний масив листівок Мирона Левицького систематизовано та структуровано. Проаналізуємо кожен аспект окремо:

Різдвяні листівки Мирона Левицького становлять 80% від усіх зібраних матеріалів у царині поштівок. Святочні картки за своїм функціональним призначенням збагачені відповідними сенсами та виконують комунікаційну, інформативну та популяризаторську функції. На святочних картках досить часто відтворювалися елементи побути, зимові мотиви та засвідчувалася глибока

повага до українських національних традицій та сімейних цінностей. Філокартія – дисципліна, що починає своє становлення. Можна припустити, що перші ілюстровані українські святочні картки з'явилися на межі сторіч – ХІХ–ХХ, близько 1900–1901 років (Корпанюк, Полегенький, Пшеничний, 2024: 8).

Серію святочних карток присвячених Різдвяній тематиці слід типологізувати за стилістично-видовою мовою: повноколірні, рапортне оздоблення, шрифтова композиція, стилістика ліногравюри. Варіативні поєднання цих маркерів несуть різне емоційне і асоціативне наповнення. У обкладинках, що стосуються повноколірної, ілюстративної групи, шрифт виконує у більшій мірі утилітарне призначення, суто інформативне. Мирон Левицький (1913–1993 рр.) зазвичай підписував їх псевдонімом – «Лев» та зазначав рік виконання. Як правило мистець зображав на картці святочний сюжет або його елементи. Для карток Мирона Левицького період від 1930-х рр. характерним є реалістичний стиль виконання з певними інтенціями що все ж таки тяжіли до модерних рис, але були проявлені не повною мірою. Образи вражають своєю витонченістю та попри реалізм є впізнаною лінією мистця. Зазвичай переважають більш сакральні елементи та біблійні сюжети. Значний вплив мав також і візантизм на манеру виконання мистця. Підтверджують цей факт праці науковиці Галини Стельмашук, в котрих зазначено, що мистець в 1939 р. працював художником при відділі археології АН УРСР у Львові та в історичному музеї. Мирон Левицький мав можливість вивчити колекцію старовинних ікон, що значною мірою вплинуло на його творчу манеру раннього періоду (Новоженець, 2015: 287). Слова привітань Мирон Левицький пише внизу на білому фоні, за межами самої ілюстрації. Розглядаючи святочні картки Мирона Левицького, опираючись на художній аналіз, у більшості праць, щодо стилістики присутні плавні вигнуті лінії та флористичні мотиви, що превалюють у мистецтві Модерну. Проте, на нашу думку, дані листівки є виразним прикладом синтезу частково інтенцій неовізантизму, посткубізму, експресіонізму, Ар-деко. Найбільший внесок в сфері української графіки Мирон Левицький здійснив перебуваючи поза Батьківщиною. Першочергово слід зазначити, що дані праці мистець створював у середовищі мультикультуралізму Канади та зокрема мандруючи численними країнами Європи та здійснивши неодноразово подорожі до Австралії. Творчість Мирона Левицького має вагомий культурно-мистецький значення для національної культурної спадщини (Яців, 2019: 492–494).

Багатогранність філокартії має функціональне призначення, оскільки транслює українське мистецтво у цілому світі. Завдяки святочним карткам в ту епоху коли, ще не було інтернету та не існувало засобів масового поширення інформації, святочні картки виконували популяризаторську функцію українського мистецтва у світі, що є дуже важливим для збереження нашої ідентичності. Святочні картки є наочним матеріалом для дослідження побуту, українських традицій, ужиткового та декоративного мистецтв, обрядовості, історичних подій (Корпанюк, Полегенький, Пшеничний, 2024: 14). Мирон Левицький створює серію листівок, що висвітлюють біблійні контексти та соціально-побутові до різдвяної тематики, що були створені починаючи від 1930-х до 1940-х рр. Мирон Левицький відтворював обрядові сюжети в святочних картках, що є важливим для збереження культурно-мистецької спадщини України.

Мирон Левицький чудово інтегрував та синтезував широкий діапазон мистецьких течій через призму власного унікального бачення не відкидаючи національної ідентичності. Варіативність культурної спадщини виразно є імплементавана у листівках Мирона Левицького, що розкривають проблематику соціальних, історичних та культурних контекстів. Підтвердженням цьому є святочні картки, що датовані 1940-х рр. Мирон Левицький сублімує певний історичний період із тематикою Різдва. Попри те що листівки були створені у 1940-х роках, вони не втрачають своєї актуальності і в сьогоденні. Відповідно листівки, в котрих присутні історичні контексти розкривають проблематику української землі та національної історичної спадщини (Корпанюк, Полегенький, Пшеничний, 2024: 9).

Презентуючи групу ілюстративних святочних карток Мирона Левицького у загальному контексті слід визначити такі тематичні маркери: історичні контексти, біблійні контексти, соціально-культурні. У повноколірних листівках Мирон Левицький варіює різною стилістично-видовою мовою та тематикою, а подекуди зосереджується на реалістичному виконанні.

Отже наступна група листівок є шрифтові композиції, органічне поєднання шрифтів та ілюстрації значно збагачує та висвітлює варіативність мистецтва української графіки. Листівка Мирона Левицького «Колядники» 1930-і роки є яскравим прикладом колаборації ілюстрації та шрифтової композиції. Типографіка у даній листівці – це фактично, як мистецтво та дизайн водночас. Мирон Левицький досить точно та оригінально створює рисунок літер та композицію листівки, що пропо-

рційно поєднується з ілюстрацією. Доволі часто шрифт становив основний мотив композиційного простору (Мельник, 2019: 163). Шрифт один із найцікавіших інструментів, що пройшов безліч трансформацій від паперу до екрана, але попри усі технологічні досягнення та зміни, принципи якісної шрифтової композиції залишаються незмінні. Працюючи над шрифтами Мирон Левицький враховує варіативність усіх факторів, що впливають, а саме історичний період, контекст, сюжет (Мельник, 2019: 163). Типологізувати шрифти Мирона Левицького досить складно і виникає значна варіативність наративів, адже походження гарнітур на основі яких мистець створював власні шрифти досить контроверсійна. Для суттєвого розуміння та типологізації шрифтових композицій в святочних картках важливо звернути увагу на ряд факторів, що мають вплив на дану класифікацію. Шрифт має варіативну історію, свої інтенції, що значно збагатили листівки Мирона Левицького. Типографіка, як інструмент вербальної комунікації, збереження та передачі інформації через візуальну концепцію здатні привертати увагу не меншою мірою, як ілюстрація. Відносно наративів зазначених вище, шрифтові композиції у святочних картках Мирона Левицького слід класифікувати наступним чином:

- листівки із застосуванням антиквенних шрифтів;
- листівки із застосуванням гротескних шрифтів;
- листівки із застосуванням брускових шрифтів;
- листівки з розчерками;
- листівки з із застосуванням декоративних шрифтів;
- листівки із діакритичним знаком (літери-діакритика);
- листівки із лігатурами.

Дана класифікація презентує широкий діапазон унікальних шрифтових рішень в святочних картках, над якими працював Мирон Левицький. Поштівки мистця є цінними прикладами кирилізованої літерації та створення декоративних кирилізованих шрифтів, лігатур та створення і застосування діакритичних знаків. Досить часто шрифт в листівках за формальними ознаками може належати до різних груп, а інколи через варіативність і до декількох одночасно. Шрифтові композиції, що створював Мирон Левицький створюють певний характер та впізнаваність його листівок.

Презентуючи групу святочних карток із рапортною композицією, слід зауважити, що дещо змінюється стилістика виконання і з'являється більше інтенції стилю Ар-деко (Яців, 2008: 178–183).

Мистець застосовує абстрактні форми, елементи, площини та водночас превалюють реалістичні елементи, що контрастують та привертають увагу. У даній категорії превалює естетика лінії, що вдало контрастує з площинами. Серію святочних карток із рапортною композицією становлять і більш ранні праці мистця, що датовані 1911 р. Мирон Левицький присвячує святочні картки обрядовій тематиці та застосовує стилістику рапорту і теж в більш пізніх працях, що датовані 1940-х роком.

Наступну групу становлять святочні картки, що імовірно виконані в стилістиці деревориту. Однією із основних тенденцій святочних карток Мирона Левицького є використання чистої двокольірної палітри, а подекуди ілюстрації виконані в один колір. Основний концепт висвітлити візію та проблематику національних традицій. Загальнокультурною проблематикою тоді, як власне і зараз постає збереження національної ідентичності (Стельмашук, 2013: 291) Святочні картки Мирона Левицького привертають увагу не лише візуальною естетикою, стилістичними засобами що є актуальними і сьогодні, а й своїм контекстуальним наповненням тими сенсами, що відгукуються. Чисельність та типологізація святочних карток не є обмежена лише вище згаданими, а й потребує більш ґрунтовного дослідження ще можливих нових матеріалів.

Кількісно святочні картки Великодньої тематики становлять 19% від усіх інших. Стилiстично-видова мова листівок Мирона Левицького, що відносяться до даної тематики теж слід типологізувати відповідно до груп, що згадувалися вище, а саме: Великодні листівки із застосуванням рапортної композиції, шрифтової композиції, повнокольорні, у стилі деревориту та ліногравюри. Основними центрами видання святочних карток були: Львів та Київ (Корпанюк, Полегенький, Пшеничний, 2024: 8). Мирон Левицький у рапортних композиціях досить часто інтерпретує народну орнаментіку. Сюжети Великодніх листівок досить часто є обрядові національні традиції. Святочна картка до Дня Святого Миколая теж присутня у творчому доробку Мирона Левицького і кількісно становить на сьогоднішній день 1 % від усіх відомих святочних карток, що були створені автором.

Висновки. Розгляд джерельної бази та історіографії, створили можливість визначити та науково кваліфікувати значний масив інформації про об'єкт і предмет дослідження. У статті розкрито типологізацію святочних карток Мирона Левицького. У результаті аналізу визначено такі групи:

- святочні картки з рапортними композиціями;

- святочні картки із шрифтовими композиціями;
- святочні картки повноколірні;
- святочні картки із вираженою стилістикою, що іманентна деревориту та ліногравюрі.

Розглянуто та зібрано фактологічний масив даних, що включають: каталоги виставок, артефакти тогочасної періодики, матеріали з приватних архівів.

Наукові результати статті можуть бути актуальними для мистецтвознавців, культурологів,

істориків мистецтва, аспірантів, практиків мистецтва, колекціонерів, філокартистів, викладачів і студентів. Проблематика створення святочної картки та прояв творчої індивідуальності Мирона Левицького окреслює загальну картину соціокультурних процесів, що загалом мали вплив на мистецтво України та української діаспори в Канаді. Результат дослідження та практичне значення полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших дослідження творчості Мирона Левицького.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Береговська Х. Святослав Гординський про мистецтво : Зб. статей. Львів : Априорі, 2015. 1024 с.
2. Корпанюк П., Полегенький С., Пшеничний Є. Українська святочна картка : Альбом. Снятин : ПП «Мист. центр Барви», 2024. 212 с.
3. Мельник І. Українська ужиткова графіка кінця XIX початку XX століття. Львів : Львівська нац. акад. мистецтв; Н.-д. сектор, 2019. 216 с.
4. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940 – 1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів: Кальварія, 2015. 280 с.
5. Українські митці у світі / авт.-упоряд. Г. Стельмащук. Львів: Априорі, Львівська національна академія мистецтв (Науково дослідний сектор), 2013. 520 с.
6. Яців Р. М. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка XX століття. Частина 2. Л. : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. 829 с.
7. Яців Р. Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат XX століття: Україна – Світ. Априорі, 2021. 544 с.
8. Яців Р. Типологія стильових похідних Ар Деко. *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника*. 2008. Вип. 1 (16). С. 178–183.
9. Яців Р. Українство сучасної Канади: до питання типології історичної та культурної пам'яті. *Народознавчі зошити*. 2019. № 2. С. 492–494.

REFERENCES

1. Berehovska Kh. (2015) Sviatoslav Hordynskyi pro mystetstvo. [Sviatoslav Hordynsky about art] Zb. stattei. Coll. of science papers. Apriori. 1024. [in Ukrainian]
2. Korpaniuk P., Polehenkyi S., Pshenychnyi Ye. (2024) Ukrainska sviatochna kartka. [Ukrainian holiday card]: Albom. Sniatyn : PP «Myst. tsentr Barvy». 212. [in Ukrainian]
3. Melnyk I. (2019) Ukrainska uzhytkova hrafiika kintsia XIX pochatku XX stolittia [Ukrainian graphics of the late 19 th and early 20 th centuries]. Lviv: Lvivska nats. akad. mystetstv; N.-d. sektor. 216. [in Ukrainian]
4. Novozhenets H. (2015) Obrazotvorche mystetstvo ukrainskoi diaspory 1940 – 1970 rokiv: polivariantnist khudozhnoho dosvidu [Fine arts of the Ukrainian diaspora 1940-1970: polyvariance of artistic experience]. Lviv: Kalvariia. 280. [in Ukrainian]
5. Ukrainski myttsi u sviti [Ukrainian artists in the world] / avt.-uporiad. H. Stelmashchuk. (2013) Lviv: Apriori, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv (Naukovo doslidnyi sektor). 520. [in Ukrainian]
6. Iatsiv R. (2012) Idei, smysly, interpretatsii obrazotvorchoho mystetstva: Ukrainska teoretychna dumka XX stolittia [Ideas, meanings, interpretations of fine art: Ukrainian theoretical thought of the 20th century]. Chastyna 2. L.: Lvivska natsionalna akademiia mystetstv; Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. 829. [in Ukrainian]
7. Iatsiv R. (2021) Mala khronolohiia mystetskykh podii i pamiatnykh dat XX stolittia: Ukraina – Svit [Small chronology of artistic events and memorable dates of the 20th century: Ukraine – World]. Apriori. 544. [in Ukrainian]
8. Yatsiv R. (2008). Typolohiia stylovykh pokhidnykh Ar Deko [Typology of style derivatives of Art Deco]. *Zapysky Lvivskoi naukovoii biblioteki im. V. Stefanyka*. Vyp. 1 (16). 178–183. [in Ukrainian]
9. Yatsiv R. (2019). Ukrainstvo suchasnoi Kanady: do pytannia typolohii istorychnoi ta kulturnoi pamiaty [Ukrainianism in modern Canada: on the issue of typology of historical and cultural memory]. *Narodoznavchi zoshyty*. № 2. 492–494. [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 793.3:378.147

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-30>**Владислав ФЕДЬ,***orcid.org/0009-0005-7906-297X**викладач кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін
Коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю
імені Серґа Лифаря»
(Київ, Україна) *nester_ko20@ukr.net****Вікторія БАШКІРОВА,***orcid.org/0009-0000-4695-7578**викладач кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін
Коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю
імені Серґа Лифаря»
(Київ, Україна) *nester_ko20@ukr.net****Олександр НЕСТЕРОВ,***orcid.org/0009-0005-2678-3327**доцент кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін
Коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю
імені Серґа Лифаря»
(Київ, Україна) *nester_ko20@ukr.net**

МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ КЛАСИЧНОГО ТА НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

У статті було розглянуто міждисциплінарний підхід до вивчення класичного та народно-сценічного танцю в сучасному мистецькому просторі. У ході дослідження було з'ясовано, що підготовка майбутніх хореографів має комплексний характер і включає опанування ключових дисциплін: класичного, народно-сценічного та сучасного танцю, історії хореографії, мистецтва балетмейстера та методики роботи, що формує їхні компетенції як виконавців і педагогів. На основі проведеного порівняльно-змістовного аналізу встановлено, що класичний танець слугує базою та фундаментом для будь-яких сценічних форм танцю, зокрема народного. Зауважено, що народно-сценічний танець є своєрідним різновидом народного танцю з ускладненою руховою лексикою та складною позиційно-архітектонічною структурою, а його розвиток значною мірою визначається впливом класичного балету. Охарактеризовано основні особливості проведення занять із народно-сценічного та класичного танцю. Важливим аспектом міждисциплінарного зв'язку є поєднання класичного та народного танцю, коли балетмейстери творчо осмислюють, ускладнюють і надають нові форми елементам класичної техніки. Акцентовано увагу на тому, що сучасна методика викладання народно-сценічного танцю передбачає оновлення й адаптацію традиційних технік до вимог сучасної сцени. Поєднання народної і сучасної хореографії розширює танцювальну мову, робить виступи виразнішими та привабливішими для молоді, а використання сучасних музичних обробок, реміксів і ритмічних експериментів створює нові художні форми українського народного танцю, здатні зацікавити міжнародну аудиторію. Таким чином, оновлення методики викладання народного танцю є проявом міждисциплінарного підходу в сучасній хореографічній освіті. На основі проведеного дослідження зроблено висновок, що опанування класичного та народно-сценічного танцю потребує комплексного підходу, використання різних методів і прийомів навчання та дотримання основних принципів організації занять. У поєднанні з іншими фаховими дисциплінами ці напрями забезпечують підготовку висококваліфікованих хореографів і сприяють збереженню та розвитку національної хореографічної традиції.

Ключові слова: міждисциплінарний підхід, хореографічна освіта, екзерсис, методика викладання.

Vladyslav FED,

orcid.org/0009-0005-7906-297X

*Lecturer at the Department of Choreographic and Artistic Disciplines
College of Choreography Art "Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance"
(Kyiv, Ukraine) nester_ko20@ukr.net*

Viktoriia BASHKIROVA,

orcid.org/0009-0000-4695-7578

*Lecturer at the Department of Choreographic and Artistic Disciplines
College of Choreography Art "Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance"
(Kyiv, Ukraine) nester_ko20@ukr.net*

Oleksandr NESTEROV,

orcid.org/0009-0005-2678-3327

*Associate Professor at the Department of Choreographic and Artistic Disciplines
College of Choreography Art "Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy of Dance"
(Kyiv, Ukraine) nester_ko20@ukr.net*

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE STUDY OF CLASSICAL AND FOLK-STAGE DANCE IN THE CONTEMPORARY ART SPACE

The article considered an interdisciplinary approach to the study of classical and folk-stage dance in the modern artistic space. The study revealed that the training of future choreographers is complex and includes mastering key disciplines: classical, folk-stage and modern dance, the history of choreography, the art of a ballet master and the methodology of work that forms their competencies as performers and teachers. Based on the conducted comparative-content analysis, it was established that classical dance serves as the basis and foundation for any stage forms of dance, in particular folk. It was noted that folk-stage dance is a peculiar type of folk dance with a complicated motor vocabulary and a complex positional-architectural structure, and its development is largely determined by the influence of classical ballet. The main features of conducting classes in folk-stage and classical dance are characterized. An important aspect of the interdisciplinary connection is the combination of classical and folk dance, when ballet masters creatively interpret, complicate and give new forms to elements of classical technique. The emphasis is placed on the fact that the modern methodology of teaching folk and stage dance involves updating and adapting traditional techniques to the requirements of the modern stage. The combination of folk and modern choreography expands the dance language, makes performances more expressive and attractive for young people, and the use of modern musical arrangements, remixes and rhythmic experiments creates new artistic forms of Ukrainian folk dance that can interest an international audience. Thus, the updating of the methodology of teaching folk dance is a manifestation of an interdisciplinary approach in modern choreographic education. Based on the conducted research, it is concluded that mastering classical and folk and stage dance requires a comprehensive approach, the use of various methods and techniques of teaching and adherence to the basic principles of organizing classes. In combination with other professional disciplines, these areas provide training for highly qualified choreographers and contribute to the preservation and development of the national choreographic tradition.

Key words: *interdisciplinary approach, choreographic education, exercise, teaching methodology.*

Постановка проблеми. Сучасний рівень розвитку хореографічного мистецтва вимагає підготовки висококваліфікованих виконавців, які володіють досконалою технікою руху, мають розвинені акторські навички та здатні виразно передавати національні особливості танців різних народів. Ключову роль у формуванні цих якостей у хореографа відіграє системно побудована та методично опрацьована програма підготовки. У цьому контексті особливу актуальність набуває міждисциплінарний підхід, який передбачає інтеграцію знань і навичок із різних галузей мистецтва, педагогіки та культурології.

З культурологічної точки зору хореографія належить до синтетичних видів мистецтва. Найтісніші її зв'язки простежуються з музикою,

оскільки музичний образ підсвідомо сприймається людиною як виразний жест. Як вид мистецтва хореографія має міждисциплінарне походження, що пояснюється синтезом анатомо-фізіологічних, психолого-вольових та акторсько-виконавських складників, які забезпечують втілення хореографічного образу.

У хореографічній освіті міждисциплінарний підхід дозволяє здобувачам усвідомлювати національно-культурний контекст танцювальних традицій, розвивати сценічну пластику, музикальність, акторські здібності та творчі навички імпровізації. Таким чином, цей підхід є актуальним інструментом виховання висококваліфікованих хореографів і, відповідно, потребує вивчення теоретичних основ класичного та народно-сценічного танцю,

методик їх інтеграції, а також міждисциплінарних аспектів хореографічної освіти.

Аналіз досліджень. Вивчення класичного та народно-сценічного танцю в сучасному мистецькому просторі пов'язане з низкою методичних, культурологічних і педагогічних проблем. Зокрема, в дослідженнях О. Таранцевої (2022), О. Бикової (2023), О. Козачук та Л. Косаковської (2022) було висвітлено методологічні засади викладання класичного та народно-сценічного танцю в закладах вищої освіти (ЗВО), підкреслено значення системного поєднання техніки, музики, акторської майстерності та педагогіки в процесі підготовки майбутніх хореографів. У свою чергу, В. Синеок, К. Калієвський (2025), О. Єфімов, В. Алтухов (2024) розкрили аксіологічні аспекти народно-сценічного танцю в системі хореографічної освіти.

Питання взаємодії класичного та народного танцю в контексті сучасного мистецького простору розглядали Ю. Сивоконь та М. Печененко (2023), які відзначили, що поєднання академічних і традиційних форм сприяє оновленню виразних засобів хореографії і розширенню творчих можливостей виконавців.

Деякі вітчизняні та зарубіжні науковці наголошують на стрімкому поширенню в сучасній хореографічній освіті тенденції до інтеграції різних галузей знань, що зумовлено потребою підготовки фахівців нового типу – не лише технічно досконалих виконавців, але і мислячих митців, здатних до аналітики, творчості та інновацій. У цьому контексті варто відзначити дослідження J. Li, L. Chin (2024), С. Leandro, E. Monteiro, F. Melo (2018). Міждисциплінарний підхід в освіті, який сприяє цілісному розвитку особистості майбутнього фахівця, формуванню його світоглядної, культурної і професійної компетентності, був розглянутий у працях О. Сухомлинової, Т. Лисенко, О. Рембах (2024), В. Желанової (2021), Р. Слухенської, І. Бірюк, Є. Назимок (2024).

Проаналізовані наукові джерела підтверджують актуальність проблеми інтеграції різних галузей знань у хореографічній освіті та необхідність оновлення традиційних підходів до підготовки фахівців. Саме тому подальше дослідження теоретичних і практичних аспектів міждисциплінарного підходу набуває особливої значущості.

Мета статті полягає в аналізі теоретичних і практичних аспектів міждисциплінарного підходу до вивчення класичного та народно-сценічного танцю та визначенні його ролі в підготовці майбутніх хореографів.

Виклад основного матеріалу. Підготовка майбутніх хореографів має комплексний характер та

охоплює опанування ними різноманітних спеціалізованих курсів, які сприяють формуванню ключових компетенцій як педагога-балетмейстера, так і виконавця-хореографа. До основних дисциплін належать класичний, народно-сценічний і сучасний танець, історія хореографічного мистецтва, мистецтво балетмейстера, а також методика роботи з колективом (Хендрік, Макарова, 2025: 136). Народно-сценічний танець, будучи одним із ключових видів хореографії, відіграє важливу роль у танцювальному мистецтві та займає провідне місце в сучасній хореографічній освіті. Він поєднує етнографічні традиції, ритміку та національні рухові структури. Його особливістю є виразність, колективність і сцена як місце взаємодії із глядачем. Класичний танець, у свою чергу, є фундаментальною основою хореографічної освіти та розвитку танцювальної майстерності. Він характеризується чітко структурованою технікою, академічною строгою постановкою тіла, розвиненою пластикою та високим рівнем дисципліни. Вивчення класичного танцю передбачає опанування базових позицій, кроків і рухових комбінацій, що забезпечують гармонійний розвиток тіла, гнучкість, координацію та силу. Слід також підкреслити, що класичний танець є системою рухів, спрямованою на формування дисциплінованого, гнучкого та гармонійного тіла, перетворюючи його на чутливий інструмент, який підкоряється волі як балетмейстера, так і самого виконавця.

У народно-сценічному екзерсисі передбачено застосування окремих елементів класичного танцю з їх поєднанням із базовими рухами народного танцю. Водночас класична хореографія, як невіддільна частина національної школи, має власний соціокультурний контекст формування, етапи розвитку, визначні постаті та характерні риси. Усе це повинно знаходити відображення в її естетиці, стилістиці та сучасному функціонуванні (Сластіна, 2025: 115). Відтак, національний аспект класичного танцю виступає об'єктом мистецтвознавчого і культурологічного аналізу та є важливою складовою освітнього процесу у сфері хореографії.

Слід зауважити, що народно-сценічний танець є своєрідним різновидом народного танцю з ускладненою руховою лексикою та складною позиційно-архітектонічною структурою. Без сумніву, його розвиток значною мірою визначається впливом класичного балету. Заняття з народно-сценічного танцю традиційно починається з екзерсису, який спочатку складається з окремих елементів, а згодом переходить у комплекс навчальних комбіна-

цій. Екзерсис розглядається як відпрацьована, досконала й уніфікована система вправ і комбінацій, сформована на основі тривалого хореографічного досвіду. Екзерсис народно-сценічного танцю побудований за зразком екзерсису класичного танцю, проте має певні особливості як у техніці виконання, так і в змістовному наповненні. Для нього характерні акцентовані, різкі *plié*, використання невиворітних позицій ніг, а також рухів, що відтворюють заворот коліна та стопи в невиворітному положенні. Окрім того, у вправи народно-сценічного екзерсису входять елементи, притаманні конкретним народним танцям, що підкреслюють їхню індивідуальну стилістику та національний характер.

Що стосується класичного танцю, то в системі хореографічної освіти його опанування майбутніми хореографами відбувається в різних формах: вивчення методики його виконання, опанування екзерсису, виконання навчальних етюдів, фрагментів, концертних номерів і вистав. Як навчальна дисципліна класичний танець являє собою чітко структуровану систему рухів, оволодіння якою можливе лише за принципом поступовості від простого до складного, із систематичним повторенням, закріпленням і поетапним ускладненням матеріалу протягом усього курсу навчання (Бикова, 2023). Основу виразності класичного танцю становлять рухи, що походять із народних і побутових танців, поєднані з пластикою та гармонійністю форм античної скульптури. Уся система його елементів ґрунтується на біомеханічному принципі «виворітності ніг», який забезпечує характерну естетичну довершеність цього виду танцю (Сивоконь, Печененко, 2023: 276). Формування хореографічних умінь і навичок здобувачів освіти в процесі опанування екзерсису класичного танцю базується на взаємозв'язку його основних складників, серед яких слід підкреслити розвиток рухових умінь і якостей опорно-рухового апарату, музичності та здатності до образного сприйняття музики, художньо-образного мислення й артистизму, а також узгодження виконавських завдань із педагогічними цілями навчання. Таким чином, класичний танець є високим видом мистецтва, що потребує гармонійного розвитку фізичних і психічних якостей, музичних здібностей, а також високого рівня технічної підготовленості та сформованості професійних хореографічних навичок.

Таким чином, класичний і народно-сценічний танці перебувають у тісному взаємозв'язку, взаємно збагачуючи один одного, оскільки народна танцювальна традиція надає класичному танцю емоційності та національного колориту, тоді як

класичний балет формує технічну довершеність і сценічну виразність народно-сценічних форм.

Поєднання класичного та народного танцю є одним із найцікавіших аспектів синтезу двох мистецтв. Балетмейстери, запозичуючи рухи, жести, пози чи окремі елементи класичної техніки, ускладнюють їх, творчо осмислюють, надають нові форми та стилістичної манери виконання. У результаті деякі класичні рухи, модифіковані або поєднані з народними елементами, стають частиною лексики народно-сценічного танцю. Так, наприклад, у багатьох творах П. П. Вірського відчутний витончений синтез елементів класичного та народного танцю, що є характерною рисою його художнього стилю. Майстер вільно користувався обома хореографічними мовами, і саме завдяки цьому в постановках народних танців відчувається «дотик класичного балету», організована ансамблева робота та гармонійне поєднання класичної і народної хореографії, притаманне найкращим балетним спектаклям (Литвиненко, 2024: 166). Таке творче взаємозбагачення класичного та народного танцю розширює виразальні можливості пластичної мови, робить її багатоплановою та вимагає врахування не лише кількості елементів, але і їхньої якості та стилістичної обґрунтованості при трансформації рухових структур із класичної чи народної лексики.

Слід підкреслити, що сучасна методика викладання народно-сценічного танцю передбачає осучаснення й адаптацію традиційних технік відповідно до вимог сценічного мистецтва. Інтеграція народної і сучасної хореографії сприяє розширенню танцювальної лексики, надаючи танцю більшої виразності та роблячи його більш привабливим для молоді. Використання сучасних музичних обробок, реміксів і ритмічних експериментів відкриває можливості для створення нових художніх форм українського народного танцю, здатних зацікавити міжнародну аудиторію (Максименко, 2025: 176). Таким чином, оновлення методики викладання народного танцю є проявом міждисциплінарного підходу в сучасній хореографічній освіті. Поєднання знань із галузей музикознавства, кінезіології, сценічної режисури, культурології і педагогіки забезпечує цілісний розвиток виконавця, що відповідає вимогам сучасного мистецького простору.

У цілому, класичний та народно-сценічний танець у системі хореографічної освіти поєднуються з низкою фахових дисциплін, які забезпечують всебічну професійну підготовку майбутнього хореографа (рис. 1).

У комплексі ці дисципліни забезпечують між-дисциплінарний характер хореографічної освіти, сприяючи формуванню виконавської, педагогічної і творчо-постановчої компетентності майбутнього фахівця. На сьогоднішній день провідні хореографічні факультети України активно впроваджують інноваційні й авторські освітні програми, спрямовані на вдосконалення методики викладання народно-сценічного танцю. До навчального процесу дедалі частіше включаються курси з аналізу руху, біомеханіки танцю, онлайн-платформи з навчально-методичними ресурсами, що розширюють можливості самостійної роботи здобувачів освіти. Участь у міжнародних ініціативах, зокрема проєкті «Folklore Without Borders», сприяє обміну педагогічним досвідом і культурними практиками, відкриваючи нові перспективи для розвитку української хореографічної освіти та інтеграції у світовий мистецький простір.

У процесі навчання хореографів особлива увага приділяється також розвитку фізичної підготовленості: витривалості, координації та акро-

батичних умінь. Комплекс спеціальних вправ для розвитку сили, гнучкості та пластичності сприяє підвищенню технічної досконалості і сценічної виразності виконавців. Такі аспекти хореографічної підготовки також демонструють реалізацію міждисциплінарного підходу, оскільки поєднують знання з галузей анатомії, фізіології, спортивної науки та педагогіки руху.

Високий рівень підготовки майбутніх хореографів може бути досягнутий лише за умови поєднання практичних умінь і навичок із глибокими теоретичними знаннями з анатомії людини та застосуванням біомеханічних принципів у виконанні хореографічних вправ. Аналізуючи силові характеристики, кути роботи суглобів і рухові параметри, педагог-хореограф має змогу створювати ефективні та безпечні танцювальні комбінації, спрямовані на розвиток фізичних якостей виконавців. Використання біомеханічних принципів у процесі викладання класичного та народно-сценічного танцю дозволяє розробляти спеціальні тренувальні програми, спрямовані на підвищення

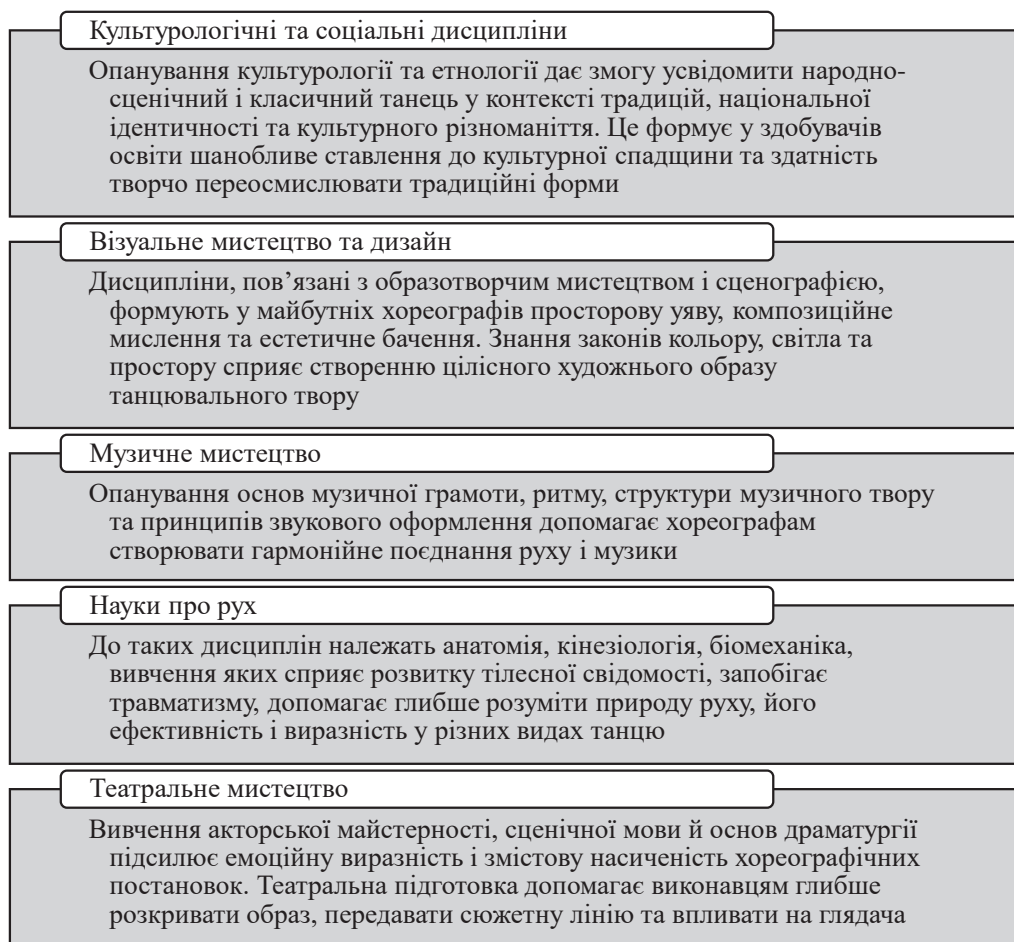


Рис. 1. Дисципліни, інтегровані у хореографічну освіту

Джерело: власна розробка авторів.

м'язової сили, гнучкості, технічної майстерності або ж на реабілітацію танцівників. Підпорядкування техніки виконання танцювальних рухів законам біомеханіки та принципам оптимізації рухової діяльності сприяє підвищенню витривалості хореографа, зниженню ризику травматизму і наданню танцю природності та естетичної довершеності, адже правильно виконаний рух не призводить до надмірного напруження чи втоми м'язів (Леон, 2024: 322).

Варто зауважити, що ефективне впровадження міждисциплінарної інтеграції у фахову підготовку хореографів можливе за умови, що освітній процес базується на різних типах міждисциплінарних зв'язків та вибудовується на двох рівнях (тематичному та внутрішньоцикловому), а реалізація інтеграційних зв'язків здійснюється в різних формах навчальної діяльності: під час аудиторних занять, самостійної роботи, участі в проблемних групах чи творчих гуртках. Важливо також, щоб така інтеграція мала системний, послідовний і методично обґрунтований характер.

Підвищенню якості процесу професійної підготовки майбутніх хореографів, окрім міждисциплінарного підходу, сприятиме застосування системного підходу у викладанні теорії і методики класичного танцю, подання навчального матеріалу в доступній для здобувачів освіти формі, вико-

ристання активних методів навчання та сучасних інформаційних технологій.

Висновки. Головним завданням будь-якого ЗВО є забезпечення якісного освітнього процесу, який дозволяє здобувачам отримати вищу освіту відповідного рівня за обраним фахом. Одним із ефективних інструментів професійної підготовки майбутніх хореографів виступає міждисциплінарна інтеграція, що сприяє цілісному засвоєнню знань і формуванню комплексних компетенцій. Вивчення класичного та народно-сценічного танцю вимагає глибокого всебічного підходу, застосування різноманітних методів і методик навчання, а також дотримання основних принципів і правил побудови заняття. У поєднанні з іншими фаховими дисциплінами ці танцювальні напрями забезпечують підготовку професійних хореографів і виступають одним із провідних чинників збереження та розвитку національного хореографічного мистецтва. Опанування класичної і народно-сценічної техніки потребує системного освітнього процесу, який враховує специфіку руху, розвиток акторських здібностей, естетичне виховання та розуміння національної культурної традиції.

Перспективним напрямком подальших досліджень вважаємо вивчення впливу міждисциплінарного підходу на розвиток акторських, сценічних і творчих компетенцій здобувачів хореографічної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бірюк І. Г., Назимок Є. В. Міждисциплінарність у сучасному науково-педагогічному дискурсі. *Імідж сучасного педагога*. 2024. № 2 (215). С. 19–23. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2\(215\)-19-23](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2(215)-19-23) (дата звернення: 29.10.2025).
2. Бикова О. В. Формування хореографічних умінь та навичок у студентів-хореографів засобами класичного танцю. *Академічні візії*. 2023. № 24. URL: <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/644> (дата звернення: 29.10.2025).
3. Єфімов О., Алтухов В. Значення народно-сценічного танцю у системі підготовки здобувачів за спеціальністю 024 Хореографія. *Professional Art Education*. 2024. Т. 5, № 1. С. 45–51. URL: <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.01.05> (дата звернення: 29.10.2025).
4. Желанова В. Впровадження стратегії міждисциплінарності в сучасній вищій освіті. *Науковий вісник Ужгородського університету. Педагогіка. Соціальна робота*. 2021. № 1. С. 477–480. DOI: <https://doi.org/10.24144/2524-0609.2021.48.477-480> (дата звернення: 29.10.2025).
5. Козачук О., Косаківська Л. До питання вивчення народно-сценічного танцю у процесі підготовки педагога-хореографа. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2022. № 4 (118). С. 12–19. URL: <https://evnuir.vpu.edu.ua/handle/123456789/21470> (дата звернення: 29.10.2025).
6. Леон Т. Г. Синергетичні аспекти біомеханіки у фаховій хореографічній освіті: гармонія між і анатомо-фізичним рухом та тілесним відображенні. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Т. 10, № 2. С. 315–328. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.315-328> (дата звернення: 29.10.2025).
7. Литвиненко В. Традиційний фольклор як джерело художнього національного стилю в хореографічному мистецтві Павла Вірського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 165–169. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308381> (дата звернення: 29.10.2025).
8. Максименко А. Сучасні підходи до викладання українського народного танцю: традиції та інновації. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2025. № 2 (142). С. 168–180. URL: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2025.02/168-180> (дата звернення: 29.10.2025).
9. Сивоконь Ю. М., Печененко М. В. Взаємозв'язок класичного та народного танців у професійній підготовці майбутніх фахівців в галузі хореографічного мистецтва. *Наукові записки*. 2023. № 209. С. 274–279. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-209-274-279> (дата звернення: 29.10.2025).

10. Синюк В., Калієвський К. Аксиологічні аспекти українського народного танцю в закладах вищої освіти. *Вісник Львівського університету*. 2025. № 26. С. 258–268. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/52216/> (дата звернення: 29.10.2025).
11. Сластина Є. Національна самобутність класичної хореографії в сучасній Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 2 (90). С. 114–118. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-16> (дата звернення: 29.10.2025).
12. Таранцева О. Дидактична модель викладання класичного танцю у фаховій підготовці майбутніх учителів хореографії. *Педагогічні науки*. 2022. № 80. С. 76–80. DOI: <https://doi.org/10.33989/2524-2474.2022.80.278221> (дата звернення: 29.10.2025).
13. Хендрик О., Макарова І. Особливості підготовки хореографів у закладах вищої освіти: український та світовий досвід. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 3 (84). С. 131–139. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-19> (дата звернення: 29.10.2025).
14. Leandro C. R., Monteiro E., Melo F. Interdisciplinary working practices: can creative dance improve math? *Research in Dance Education*. 2018. Vol. 19, No. 1. P. 74–90. DOI: <https://doi.org/10.1080/14647893.2017.1354838> (дата звернення: 29.10.2025).
15. Li J., Chin L. F. B. H. Interdisciplinary integration in dance education: the intersection of art and science. *Contemporary Education Frontiers*. 2024. Vol. 2, No. 2. P. 5–12. DOI: <https://doi.org/10.18063/cef.v2i2.486> (дата звернення: 29.10.2025).
16. Implementing interdisciplinary methods in the educational framework / O. Sukhomlynova et al. *Cadernos de Educação Tecnologia e Sociedade*. 2024. Vol. 17, No. SE3. P. 61–72. DOI: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse3.61-72> (дата звернення: 29.10.2025).

REFERENCES

1. Biriuk I. H., Nazymok Ye. V. (2024) Mizhdystyplinarnist u suchasnomu naukovo-pedahohichnomu diskursi [Interdisciplinarity in modern scientific and pedagogical discourse]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*. 2(215). 19–23. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2\(215\)-19-23](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2(215)-19-23) [in Ukrainian].
2. Bykova O. V. (2023) Formuvannia khoreorafichnykh umin ta navychok u studentiv-khoreorafiv zasobamy klasychnoho tantsiu [Formation of choreographic skills and abilities in choreographer students by means of classical dance]. *Akademichni vizii*. 24. URL: <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/644> [in Ukrainian].
3. Iefimov O., Altukhov V. (2024) Znachennia narodno-stsenichnoho tantsiu u systemi pidhotovky zdobuvachiv za spetsialnistiu 024 Khoreografia [The significance of folk stage dance in the system of training applicants for the specialty 024 Choreography]. *Professional Art Education*. 5(1). 45–51. DOI: <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.01.05> [in Ukrainian].
4. Zhelanova V. (2021) Vprovadzhenia stratehii mizhdystyplinarnosti v suchasni vyshchii osvity [Implementation of the strategy of interdisciplinarity in modern higher education]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Pedahohika. Sotsialna robota*. 1. 477–480. DOI: <https://doi.org/10.24144/2524-0609.2021.48.477-480> [in Ukrainian].
5. Kozachuk O., Kosakovska L. (2022) Do pytannia vyvchennia narodno-stsenichnoho tantsiu u protsesi pidhotovky pedahoha-khoreografa [On the issue of studying folk stage dance in the process of training a teacher-choreographer]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*. 4(118). 12–19. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21470> [in Ukrainian].
6. Leon T. H. (2024) Synerhetychni aspekty biomekhaniky u fakhovii khoreorafichnii osviti: harmoniia mizh i anatomo-fizychnym rukhom ta tilesnym vidobrazhe [Synergetic aspects of biomechanics in professional choreographic education: harmony between anatomical and physical movement and bodily image]. *ART-platFORMA*. 10(2). 315–328. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.315-328> [in Ukrainian].
7. Lytvynenko V. (2024) Tradytsiinyi folklor yak dzhereło khudozhnoho natsionalnoho styliu v khoreorafichnomu mystetstvi Pavla Virskoho [Traditional folklore as a source of artistic national style in the choreographic art of Pavlo Virsky]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2. 165–169. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308381> [in Ukrainian].
8. Maksymenko A. (2025) Suchasni pidkhody do vykladannia ukrainskoho narodnoho tantsiu: tradytsii ta innovatsii [Modern approaches to teaching Ukrainian folk dance: traditions and innovations]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*. 2(142). 168–180. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2025.02/168-180> [in Ukrainian].
9. Syvokon Yu. M., Pechenko M. V. (2023) Vzaiemozviazok klasychnoho ta narodnoho tantsiu u profesiinii pidhotovtsi maibutnikh fakhivtsiv v haluzi khoreorafichnoho mystetstva [The relationship between classical and folk dances in the professional training of future specialists in the field of choreographic art]. *Naukovi zapysky*. 209. 274–279. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-209-274-279> [in Ukrainian].
10. Synieok V., Kaliievskiy K. (2025) Aksiolohichi aspekty ukrainskoho narodnoho tantsiu v zakladakh vyshchoi osvity [Axiological aspects of Ukrainian folk dance in higher education institutions]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. 26. 258–268. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/52216/> [in Ukrainian].
11. Slastina Ye. (2025) Natsionalna samobutnist klasychnoi khoreografii v suchasni Ukraini [National identity of classical choreography in modern Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2(90). 114–118. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-16> [in Ukrainian].
12. Tarantseva O. (2022) Dydaktychna model vykladannia klasychnoho tantsiu u fakhovii pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv khoreografii [Didactic model of teaching classical dance in professional training of future teachers of choreography]. *Pedahohichni nauky*. 80. 76–80. DOI: <https://doi.org/10.33989/2524-2474.2022.80.278221> [in Ukrainian].

13. Khendryk O., Makarova I. (2025) Osoblyvosti pidhotovky khoreohrafiv u zakladakh vyshchoi osvity: ukraïnskyi ta svitovyi dosvid [Peculiarities of training choreographers in higher education institutions: Ukrainian and world experience]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 3(84). 131–139. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-19> [in Ukrainian].
14. Leandro C. R., Monteiro E., Melo F. (2018). Interdisciplinary working practices: can creative dance improve math? Research in Dance Education. 19(1). 74–90. DOI: <https://doi.org/10.1080/14647893.2017.1354838>
15. Li J., Chin L. F. B. H. (2024) Interdisciplinary integration in dance education: the intersection of art and science. Contemporary Education Frontiers. 2(2). 5–12. DOI: <https://doi.org/10.18063/cef.v2i2.486>
16. Sukhomlynova O., Lysenko T., Rembach O., Pavelko V., Kovalchuk Y. (2024) Implementing interdisciplinary methods in the educational framework. Cadernos de Educação Tecnologia e Sociedade. 17(SE3). 61–72. DOI: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse3.61-72>

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.25; 78.21

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-31>**Жанг ХУІЛІНГ,**
orcid.org/0009-0009-2148-4300

аспірантка

Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
(Львів, Україна) 444540168@qq.com**«СПІВАЮЧІ КІНОЗІРКИ» ВУ ІНІНЬ, ЯО ЛІ, ЛІ СЯНГЛАНЬ, БАЙ ГУАНГ –
ПРЕДСТАВНИЦІ ЖІНОЧОГО КИТАЙСЬКОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО
ВИКОНАВСТВА СЕРЕДИНИ ХХ СТ.**

Творчість молодших представниць «золотої сімки» королев китайського джазу Яо Лі, Бай Гуанг, Лі Сянглянь та Ву Інінь, діяльність яких припадає на 40–50-ті роки ХХ-го століття, репрезентує одну з найвищих точок розквіту жіночого естрадного виконавства в Китаї. Наділені яскравими індивідуальними рисами, ці артистки значно розширили межі та поглибили і урізноманітнили національні традиції імманентного стилю Shidaiqi, стаючи репрезентантками нових його різновидів: мандопоп (Ву Інінь, Бай Гуанг) та кантопоп (Яо Лі). Ву Інінь – володарка самотнього носового голосу – розширила горизонти любовно-пейзажної лірики за рахунок зрощення блюзу та інтонацій китайської пісенності. «Сріблястий голос» Яо Лі натомість більше відповідає ритмізовано-танцювальним пісням, в яких поєднувалися елементи джазу, кантрі та запальної латино-американської дансантиності. Лі Сянглянь збагачує пісенний репертуар яскравими джазовими імпровізаціями завдяки колоратурному сопрано та блискучому володінню європейською технікою бельканто. Низьке меццо-сопрано Бай Гуанг – фатальної жінки-вамп старого Шанхаю – демонструвало контральтову блюзову манеру з циганськими та латино-американськими мотивами, що, накладаючись на китайську фонему, дало оригінальний результат. Так, завдяки їх творчості відбулося збагачення естрадно-джазового контенту свінгом, блюзом, ритмами голлівудських стандартів в поєднанні з китайськими піснями фольклорного походження, що спричинило і появу неординарних виконавських манер.

Саме ці «співаючі кінозірки» вивели китайське естрадно-мистецтво на широку міжнародну арену. Яо Лі – перша китаянка, яка увійшла до світових рейтингових чартів, а її пісні переспівували відомі американські співаки (Френкі Лейн); Лі Сянглянь співала і знімалася крім Японії і у Голівуді; Ву Інінь та Бай Гуанг активно гастролювали в Гонконгу, Тайвані, Сингапурі, США, Канаді; сингли з їх записами були поширеними не лише в широкому полі-азійському середовищі, але і у США та інших країнах. Сенаторка парламенту Японії, членкиня ООН, яка обіймала різні державні посади, Лі Сянглянь стала засновницею та віце-президенткою Фонду азійських жінок.

Творчий шлях співачок цієї генерації був розділений навпіл, оскільки, здобувши заслужену славу і популярність в Китаї, був змушений продовжуватись за кордоном, що хронологічно відповідає еміграційному періоду розвитку китайської естради, який був спровокований трагічними наслідками «культурної революції». Підлягаючи заборонам, їх голоси та пісні надовго зникли з видноколу китайської культури, і лише з настанням періоду відкритості у 80-х роках ХХ ст. з новою силою почали відроджуватися у мистецькій площині Китаю, оскільки їх творчість, визнана в світі, залишила неперехідний слід у розвитку національної естради та джазу.

Ключові слова: китайський джаз, мандопоп, кантопоп, жіноче естрадно-джазове виконавство, Яо Лі, Бай Гуанг, Лі Сянглянь, Ву Інінь, співаючі кінозірки.

Zhang HUILING,
orcid.org/0009-0009-2148-4300

Postgraduate student

Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko
(Lviv, Ukraine) 444540168@qq.com**“SINGING MOVIE STARS” WU YINYIN, YAO LI, LI XIANGLAN, BAI GUANG –
REPRESENTATIVES OF FEMALE CHINESE POP-JAZZ PERFORMANCE
OF THE MID-20TH CENTURY**

The work of the younger representatives of the «golden seven» of the queens of Chinese jazz: Yao Li, Bai Guang, Li Xianglan and Wu Yinyin, whose activities fall on the 40s and 50s of the 20th century, represents one of the highest points of the flowering of female pop performance in China. Endowed with bright individual traits, these artists significantly expanded the boundaries and deepened and diversified the national traditions of the immanent Shidaiqi style, becoming representatives of its new varieties: mandopop (Wu Yinyin, Bai Guang) and cantopop (Yao Li). Wu Yinyin, the owner of a distinctive nasal voice, expanded the horizons of love and landscape lyrics by fusing blues with the intonations of Chinese

song. Yao Li's «silver voice» was more suited to rhythmic and dance songs, combining elements of jazz, country and fiery Latin American dance. Li Xianglan enriches the song repertoire with vibrant jazz improvisations thanks to her coloratura soprano and brilliant mastery of European bel canto technique. The low mezzo-soprano of Bai Guang – the femme fatale vamp of old Shanghai – demonstrated a contralto blues style with gypsy and Latin American motifs, which, when superimposed on the Chinese phoneme, gave an original result. Thanks to their work, pop and jazz content was enriched with swing, blues, and the rhythms of Hollywood standards combined with Chinese songs of folklore origin, which also led to the emergence of extraordinary performance styles.

It was these «singing movie stars» who brought Chinese pop art to the wide international arena. Yao Li is the first Chinese woman to enter the world's rating charts, and her songs were covered by famous American singers (Frankie Lane); Li Xianglan sang and acted in Hollywood, in addition to Japan; Wu Yinyin and Bai Guang actively toured in Hong Kong, Taiwan, Singapore, the USA, and Canada; singles with their recordings were widespread not only in the broad Asian environment, but also in the USA and other countries. A senator of the Japanese parliament, a member of the UN, who held various government positions, Li Xianglan became the founder and vice president of the Asian Women's Foundation.

The creative path of this generation of singers was divided in half, because, having gained well-deserved fame and popularity in China, they were forced to continue abroad, which chronologically corresponds to the emigration period of the development of Chinese pop music, which was provoked by the tragic consequences of the «cultural revolution». Subject to bans, their voices and songs disappeared from the horizon of Chinese culture for a long time, and only with the onset of the period of openness in the 1980s did they begin to revive with renewed vigor in the artistic sphere of China, as their work, recognized worldwide, left an indelible mark on the development of national pop and jazz.

Key words: Chinese jazz, Mandopop, Cantopop, female pop and jazz performance, Yao Li, Bai Guang, Li Xianglan, Wu Yinyin, singing movie stars.

Постановка проблеми. Представницями «золотої сімки» співачок Китаю першої половини ХХ століття були Ву Інінь, Яо Лі, Лі Сянглянь та Бай Гуанг. Ці чотири співачки належать до молодшої генерації, які розвинули і розширили поряд зі своїми попередницями і сучасницями межі китайського естрадно-джазового виконавства. Кожна з них користувалася великою популярністю, а їх діяльність проходила в комплементарному дусі, виявляючи риси своєрідного творчо-виконавського біному, адже органічно поєднувала кіноакторську та співочу кар'єри. «Завойована» їх попередницями естрада, вже не потребувала для її здобуття таких ревних і складних зусиль, які змушені були проявляти жінки-співачки в перших десятиліттях ХХ ст. Однак, політичні катаклізми, які стрясали Китай в 40-50-х роках ХХ століття принесли нові виклики і випробування та відбилися на кар'єрах цих артисток, які були змушені емігрувати, щоб врятувати своє життя, а Лі Сянглянь через своє японське походження була ув'язнена та репатрійована з Китаю. Таким чином, майже всі музиканти-виконавці – представники китайської естради опинилися під загрозою, багато хто постраждав і загинув, а голоси швидайку, які набули уже власної національної вимірності у таких різновидах як мандопоп та кантопоп надовго зникли зі звукового простору своєї батьківщини. Сис'ємного дослідження ж діяльності та творчих амплуа цих виконавиць і досі не відбулося в музикознавчому просторі, не кажучи про гендерний вимір проблематики жіночого виконавства, що, з огляду на історичне значення для розвитку китайського та світового естрадно-джазового мистецтва має безперечну актуальність.

Аналіз досліджень. Відродження здобутків китайського естрадно-джазового мистецтва першої половини ХХ-го ст. (до періоду «культурної революції») почалося з настанням періоду відкритості на межі ХХ–ХХІ ст. Симптоматично, що дана площина, заборонена і замовчувана в материковому Китаї не знаходила свого наукового осмислення. Дослідження цієї музичної сфери почалися та активізувалися фактично в останнє двадцятиліття, і торкалися насамперед композиторської творчості, побіжно заторкуючи і виконавську сферу китайського естрадно-джазового мистецтва. Серед найбільш відомих – роботи авторства китайських та іноземних дослідників Мо Лі, Ван Си Ци, Гуань Лі, Чжан Хуейя, Лі Гана, Мао Си Цюя, Цяо Ляна, Ю Цзін Бо, А. Пінеро, Дж. Лама, в яких порушувалися насамперед питання композиторсько-стильових пріоритетів. Історичну періодизацію та етапи розвитку китайської естради досліджували Бі Юй Хун, Анді Джуан Чун, Джінгліан Чанг, Ванг Лінгфенг, Квінг Янг, Су Лі, Шао Хун Хун, Е. Джонс, А. Португалі, А. Бойко. Безперечно, що в цих роботах згадувалися і постаті провідних співачок, однак, цілеспрямованого дослідження саме виконавського контенту наразі не відбулося. Тим більше, що сфера світового жіночого естрадно-джазового виконавства лише у ХХІ ст. під знаменником гендерної проблематики почала актуалізуватися та викликати науковий інтерес (А. Арвідссон, К. Брукнер-Гарінг, П. Корніка, Дж. Десплат-Роджер, Х. Думоулін, М. Ласкомбес, М. Московіц, К. Пінеро та ін.). Діяльність же китайських артисток – видатних популяризаторок та активних рушіїв естрадно-джазового мистецтва почасти зустріча-

ються в окремих працях і розвідках, нечисленних дослідженнях і джерелах, що висвітлюють постаті провідних представниць китайського джазу у першій половині ХХ-го століття (К. Крекмур, Л. Мокдат, Е. Дюан, Й. Ямагучі, Джонг Джуан, Р. Мейер, С. Мелвін, С. Нома, Ш. Стефенсон). Незаперечним фактом є те, що роль жінок у становленні та розвитку естрадно-джазового мистецтва у світовій культурі, відповідно – китайській, впродовж ХХ-го століття є надзвичайно вагомою та сутнісною, однак наразі не отримала системного та всебічного висвітлення.

Мета статті полягає у осмисленні історичної ролі та встановленні особливостей жіночого естрадно-джазового виконавства в 40–50-х роках у Китаї на прикладі творчості молодшої генерації представниць «золотої сімки» – Ву Іньїнь, Яо Лі, Лі Сянглянь та Бай Гуан.

Виклад основного матеріалу. Естрадно-джазове мистецтво у Китаї в 40–50-х роках сягнуло однієї з найвищих точок свого розвитку, велетенську лепту у який внесли жінки-співачки – чи не найбільш активні популяризаторки та промоутерки естрадно-пісенної площини. Спираючись на досвід та здобутки своїх попередниць, вони творчо розвивали традиції характерного напрямку національного виміру – шідайку (Shidaiqu), ставючи репрезентантками нових його різновидів – мандопопу (mandopop) та кантонської поп-музики (cantopop). Низка «співаючих кінозірок» поповнюється новими іменами, які, долучаючись до представниць старшого покоління, що увійшли в скарбницю національних здобутків, складаючи так звану «золоту сімку» королев китайського джазу (Jones A., 2001: 9, 117). Так, базу цієї генерації склали Чжоу Сюань, Гун Цюся і Бай Хун ще у 30–40-х роках, згодом «золоту сімку» доповнюють Яо Лі, Бай Гуанг, Лі Сянглянь, Ву Іньїнь, діяльність яких припадає на 40–50-ті роки, продовжуючись за кордоном та хронологічно відповідаючи еміграційному періоду розвитку китайської естради, спричиненого трагічними наслідками «культурної революції».

В 40-х роках на співочу естрадно-популярну арену Китаю виходить Ву Іньїнь (1922–2009). Цю артистку охрестили «Королевою носового голосу», тембр якої часто порівнювали з глибоким співом вівільги, адже він вигідно відрізнявся від переважно високих жіночих голосів, які панували в китайській естраді. Символічно, що у 1948 р. Ву Іньїнь дебютувала в кіно в мюзиклі «Вівільги співають в хвилях верб» кінокомпанії Датун, де вона з'явилася в епізодичній ролі, виконавши пісню «Послухайте мою давню історію». У фільмі

також знімалися тогочасні зірки: Хуан Фейран, Бай Гуан, Гун Цюся, Хуан Юань та Інь Ліжун. Цей фільм став однією з пам'яток неперехідної художньої цінності не лише музичного кінематографу Китаю, але і показником самобутності його естрадно-джазового мистецтва. Ймовірно, що від назви фільму, в якому яскраво зблиснула зірка Ву Іньїнь вона отримала один зі своїх характерних епітетів – вівільга. Чимало аналогій зі звучним весняним співом цієї птахи – сумовито-меланхолійним та одночасно радісно-бадьорим дійсно можна знайти у тембральній гамі її вокалу.

Голос Ву Іньїнь самобутній, проникливий, відрізняється точністю і чистотою інтонацій, але водночас насичений носовими призвуками, що надає йому неповторності. Співачка чудово виконувала ліричні, сентиментальні пісні. А її дебютне виконання пісні «Яскравий місяць посилає мою тугу через тисячі миль» принесло ще більшу славу. Всього за три роки, починаючи з 1946 року, ЕМІ та Pathé Records, з якою Ву Іньїнь підписала контракт, випустила понад 30 її пісень, включаючи такі мега-популярні як «З тих пір, як я вийшла за тебе», «Весна нескінченна», «Розбите серце». Майже кожна з цих пісень ставала справжнім хітом, закріпивши статус Ву Іньїнь як «суперзірки» китайської поп-музики.

Не дивлячись на зливу популярності, Ву Іньїнь у 1955 р. приєдналася до Шанхайського народного радіомовного хору для отримання офіційної вокальної підготовки. У 1957 р. лейбл ЕМІ Records, який переїхав до Гонконгу, запросив її записати такі хіти, як «Південний вітер» та «Червоні вогні, зелене вино та ніч». Серед пісень, якими уславилася Ву Іньїнь можна назвати наступні: «Оволодіння Землі», «Рое», «Доброї весняної ночі», «Весна нескінченно добра», «Сяючий місяць на тисячу миль посилає моє кохання», «Весна повертається у світ», «Розбите серце», «У мене таке відчуття», «Прохолодна весняна ніч», «Удача посміхається незнайомцям». Особливо популярною стала «Туга за коханням» – одна з пісень на лейтмотив фонові музики до фільму «Любов до Сіаму».

З 1955 р. Ву Іньїнь працювала на різних радіостанціях Шанхаю, а в розгул репресій виїхала до Гонконгу, продовжуючи там свою кар'єру. Вона потрапила у списки заборонених культурних діячів, а звучання її голосу надовго зникло у Китаї. З початком періоду відкритості, у 1980 році Ву Іньїнь повертається до Китаю, щоб здійснити записи пісень, хоч невдовзі емігрувала до Каліфорнії у США. Артистка виступала в різних країнах, здійснюючи концертні тури (Тайвань, Малайзія,

Сінгапур, Гонконг, США, Канада). Вона є однією з визнаних «довгожителюк» китайського естрадно-джазового виконавства, оскільки її творча активність сягнула 80-річного віку.

Пісня Ву Інінь «Ніч у Цзяннані» отримала номінацію одного з класичних вірців естрадно-джазової музики Китаю 1940-х років. У прем'єрному виконанні Ву Інінь вона увійшла до альбому «Shanghai Old Songs Out-of-Print Collection: Wu Yingyin». Її лірично-меланхолійний вокальний стиль демонструє унікальну чарівність старої шанхайської поп-музики. Завдяки ж своєму фірмовому лейблу – «середньому басу» (як окреслювали її діапазон сучасники) та носовій гнусавості, співачка здобула всенародне визнання та популярність.

До збірки «Відомі старовинні шанхайські пісні» увійшла ще один твір у виконанні Ву Інінь – «Міньцзян Ноктюрн». Сповнена поетичної мальовничої краси, пісня відразу підкорила серця слухачів. Автором музики і тексту був Лі Хоусян, створивши цей хіт спеціально для Ву Інінь, тембр голосу якої був найбільш адекватним для передачі колориту настроєвого пейзажу. Словесний текст пісні ініціював певні виконавські прийоми, які з успіхом застосовує співачка для створення художнього образу. Такі фрази як «пісня, яку розносить вечірній вітерець», «думки зливаються», «кокосові пальми гойдаються», «рибальські вогні відкидають тіні на річку» ініціювали відповідну протяжність окремих складів та філірування, яке підкреслювало ефект відлуння, створюючи відчуття пейзажної атмосферності. Носовий тип співу, практикований відповідно до протяжності окремих звуків та особливо прикінцевих складів у народній китайській музиці, а також і в національній академічній традиції (китайська опера) пов'язувався у жіночому естрадному виконавстві з високими голосами (сопрано та колоратура). Ву Інінь, маючи меццо-сопрановий діапазон, вигідно вирізнялася на загальному тлі, хоч у великій мірі її спів уже співмірювався і з європейськими стандартами. Будучи першовиконавицею «Міньцзян Ноктюрну» Ву Інінь привнесла завдяки своєму нетиповому голосу нові нотки у одну з панівних сфер тогочасної китайської естради – пейзажно-картинну лірику. Не випадково, саме цей твір, якому дала життя Ву Інінь отримав згодом, а особливо після відродження її імені в Китаї у 80-х роках ХХ століття безліч перепрочитань і каверів, серед яких назвемо таких виконавців як Фен Фейфей, Чжан Фенфен, Фей Юйцін, Хань Баої, Цай Сінцзюань, Шангуань Пінг, хор «Нічних Сов» та інші.

Ще одним мега-популярним хітом стала пісня

«У мене є історія кохання», яку було одноставно визнано та внесено до класичного репертуару пісень китайською (мандаринською) мовою у виконанні Ву Інінь. Лірична сповідь на слова Чень Дьєї та музику Мей Вена була включена до серії альбомів, випущених лейблом EMI Records. У пісні використовуються образи семиструнної цитри для вираження почуттів, а через такі сцени, як «розставання з близьким другом» та «зізнання у почуттях наодинці під місячним світлом», вона демонструє унікально витончений стиль шанхайських поп-пісень. Цікаво, що тут співачка поєднала елементи мелодичної речитативності як ознаки розповідності з широко розспівною мелодичною манерою. А низький носовий голос вкотре дозволив підкреслити глибоко-інтимний психологічно-емоційний стан героїні. З моменту свого першого виходу пісня була включена до численних альбомів, ставши класичним твором в історії китайської поп-музики. Одним з кращих сучасних перепрочитань є виконання сучасною дівочою Чай Цін, яка була з дитинства захоплена співом легендарної Ву Інінь. Зрештою, після років заборон та еміграції, коли Ву Інінь попернула до Китаю, обидві співачки виступили в дуеті на одній сцені. Хоч кавер Чай Цін пісні «У мене є історія кохання», розміщений на Fever Music, можна вважати не стільки ретроспективним відтворенням, як самостійним художнім явищем сучасного естрадно-джазового виконавства.

У 1983 р. Ву Інінь, маючи понад 60 років, повернулася на китайську поп-сцену. За запрошенням EMI Records вона вирушила на південь до Гуанчжоу, щоб записати альбом «Hello! I'm Wu Yinyin». Того ж року її запросили дати сольний концерт у Нью-Йорку. На американському континенті співачка виступала з численними турами у Сан-Франциско, Лос-Анджелесі, Лас-Вегасі. Так, власне на прикладі Ву Інінь прослідковується тенденція виходу китайського джазу на світові обшари, і хоч це було пов'язане з вимушеною еміграцією, однак, її репертуар, в який входили національні зразки, отримував схвальні відгуки та поширювався в іншонаціональному поза-азійському середовищі.

Ву Інінь виступала на естраді навіть у похилому 80-річному віці, особливо часто співаючи для китайської діаспори, беручи участь в концертах з благодійною метою. У 2003 р. вона прийняла запрошення виступити в Шанхайській опері, що стало буквально маніфестацією визнання «забороненої співачки». Вже важко хворою у 2004 році, Ву Інінь провела свої останні концерти у Сінгапурі.

Джазові композиції досить часто звучали у її виконанні, завдяки тембральній та регістровій специфіці вокалу та відповідним прийомам. Її оригінальна версія пісні «Весна повертається на Землю» отримала значне поширення за кордоном і досі виконується як пісня Весняного свята в китайськомовній Північній Америці. Хіти Ву Інінь зараз часто виконуються співаками з Гонконгу та Тайваню. Так, творчість «королеви носового голосу» Ву Інінь стала не лише оригінальною сторінкою в розвитку мандопопу, але й, не дивлячись на драматичні обставини, поширювала китайський джаз далеко за межами своєї країни.

Однолітка Ву Інінь – Яо Лі (1922–2019) отримала прізвисько «Сріблястий голос», оскільки відзначалася чистотою і дзвінкістю тембру. На початку своєї кар'єри Яо Лі співпрацювала зі своїм братом-композитором Яо Мінем, з яким виконала кілька дуетів, а їх пісня «Привітання» (1946) до сьогодні регулярно звучить на святкуваннях китайського Нового року. Винятковість цієї співачки полягала в тому, що вона активно виконувала не лише китайські композиції, а й переспівувала джазові стандарти та світові хіти, за що її називали «китайською Патті Пейдж». З одного боку – переспіви світових стандартів китайською мовою збагачували і урізноманітнювали національну естрадну площину, зважаючи ж на інтонаційні мовні особливості світові хіти отримували нове звучання. З іншого боку, вцілому ліричний характер більшості пісень Яо Лі відповідав стилістиці американки Patty Page, яка славилася своїм блюзовим «Теннесі вальсом», хоч попередньо інтенсивно використовувала елементи кантрі, поєднуючи їх з джазовими прийомами. Саме таким шляхом рухалося чимало і китайських естрадно-джазових виконавиць, поєднуючи фольклорну традицію або її елементи (еквівалент до американського кантрі), зрощуючи його з джазовими або популярними танцювально-пісенними стандартами такими як танго, фокстрот, болеро, вальс, румба тощо. Опрацювання пісень Яо Лі, яке переважно належало її братові-композитору спиралося на типові склади джазових оркестрів або ансамблів, хоч часто «прикрашалось» і звучанням народних інструментів, які надавали особливого, власне китайського (у сприйнятті західно-окцидентальних адептів – екзотичного, східного) колориту.

У 1940 р. її прославила пісня «Rose, Rose, I Love You», яка пізніше була виконана знаменитим Френкі Лейном у 1951 р. у США і досягла першого місця в світових чартах. Так Яо Лі стала першою китаянкою, яка увійшла до світових рейтингових

чартів. Бравурна пісня з молодечим зав'язанням базується на яскравій пентатонній поспівці, що одразу підкреслює її екзотизм. Загалом, у Яо Лі переважають активно ритмізовані пісні, в яких часто спостерігається і опора на латино-американський контент (самба, румба, болеро, ча-ча-ча та інші). Варто пам'ятати, що переважно у шанхайських клубах практикувалася не стільки співоче сольне чи ансамблеве виконавство, радше, спів супроводжував і розквітав на танцювальних майданчиках тогочасного Китаю. Звідси – більшість пісень має яскраво виражену дансантиність. І саме для Яо Лі є найбільш характерними танцювально-зорієнтовані пісні, популярність яких отримала своє підтвердження не лише у кінофільмах, радіо-програмах, платівках, а насамперед у широкій сітці данс-полів, пік розвитку яких якраз і припадав на 30-50-ті роки у Китаї.

Однак, зміни в політичній ситуації – звинувачення і засудження «жовтої музики», які супроводжувалися репресіями і заборонами, призводять до еміграції. У 1949 р. Яо Лі покидає Китай і переїжджає разом з братом-композитором до Гонконгу. Там вона продовжує співочу кар'єру, а також займається дубляжем вокалу у різних кінострічках. «Виступаючи у дуеті й сольо, Яо Лі та її брат активно гастролували по країні упродовж 1930–1940-х рр., при цьому поширюючи велику кількість платівок з власними піснями. У більшості цих творів – у піснях «Біля річки Сучжоу» (музика Яо Лі, слова Яо Міня), «Симфонія вітру та дощу» (музика Чень Ге Сіна, слова У Ши Цзе), «Сумую за осінню» (музика Лінь Мея, слова У Ши Цзе) – оспівувалася краса та чарівність китайської природи. Значна частина пісень була присвячена темам дружби, сім'ї та кохання: «Сусанна» (музика Stephen Collins Foster, слова Яо Міня), «Що таке кохання?» (музика Яо Міня, слова Янь Чже Сі), «Маленький брат» (музика Цзінь Гана, слова Лі Цзінь Гуана) тощо» – зазначає А. Бойко (Бойко А., 2017: 1, 99).

У стилі співачки відчутний свінг, блюз, ритми голлівудських стандартів, а також елементи китайських пісень фольклорного походження, де артистка користується специфічними ефектами звуковидобування. А. Бойко відзначає наступне: «Блюзові та джазові ритмоінтонації відчувуються у таких популярних піснях, як «До побачення, мій коханий» (музика Пін Вей Чан Хуана, слова Вень Цзюнь), «Трояндо, трояндо, я люблю тебе!» (музика Чень Ге Сіна, слова У Цзунь), які увійшли до репертуару Яо Лі» (Бойко А., 2017: 1, 100), вказуючи лише на дві пісні. Та окрім міжнародного хіта «Роуз, Роуз, я тебе кохаю!» над-

звичайної популярності здобули також такі пісні як «Зустріньмося знову», «Вітаємо», «Я не можу мати твого кохання», «Любов на продаж».

Довготривале творче життя Яо Лі – вражаюче, оскільки артистка записала понад 400 пісень, за що була іменована «Королевою шидайку». У віці 90 років вона ще виконувала госпел-гімн «Dear Lord» на студії звукозапису, що стало її останньою роботою. У 2012 р. після смерті співачки в Куала-Лумпурському Центрі виконавських мистецтв було поставлене музичне шоу «Yao Lee. The Legendary Rose Musical» – «Яо Лі: легендарна троянда музики», а у 2020 р. на основі записів був адаптований мюзикл під назвою «Пам'яті Яо Лі: її пісні, її життя».

Так, у творчості Яо Лі відбувається більш глибокий процес взаємопроникнення світових та китайських тенденцій естрадно-джазового мистецтва того часу. Будучи однією з представниць китайської «золотої сімки» у 40-х роках, Яо Лі з політичних причин була змушена емігрувати, однак, не припиняючи співочої кар'єри продемонструвала специфічний симбіоз: вільне володіння джазовими техніками американсько-європейського зразка в поєднанні з яскравим національним компонентом.

Ще однією інтригуючою та неординарною постаттю серед жінок-співачок 40-50-х років стала вокалістка японського походження Лі Сянглянь (1920-2014). Її творча і життєва доля сповнена складних колізій та перипетій, відповідно, співачка впродовж кар'єри змінювала кілька разів імена, тому зустрічаємо також її як Ямагуті Йосіко, Отака Йосіко, дівочим манчжурськими іменем Рі Коран.

Лі Сянглянь походила з високо-аристократичної японської сім'ї імператорського роду. Відповідно, що майбутня співачка отримала блискучу класичну освіту: це володіння кількома мовами, європейським академічним вокалом і хореографією, грою на різних європейських інструментах тощо. У молодості Йосіко перенесла туберкульоз і задля реабілітації лікарі рекомендували активні голосові вправи. Батько спочатку наполягав на традиційній японській музиці, але Йосіко віддала перевагу західній музиці і, таким чином, отримала початкову класичну вокальну освіту. Свою співочу та артистичну діяльність Лі Сянглянь починає в Маньчжурії, де працювали родичі, дебютуючи як співачка у 13 років. І хоч заняття вокалом були призначені для лікування хворих легень, однак, приємний тембр, яскравий артистизм та винятково красива зовнішність приводять її на професійну сцену.

У 1937 р. Лі Сянглянь увійшла в кіноіндустрію Маньчжоу-Го і стала її провідною кіноактрисою. Вона знялася у низці політичних фільмів, більшість з яких мала пропагандистський характер. У 1941 р. Лі Сянглянь вирушає у концертне турне Тайванем, яке принесло безпрецедентну хвилю популярності. В наступному турі Японією вона викликала величезний фурор. Як згадує співачка – «багатотисячні натовпи шанувальників розганяли брансбойтами з пожежних машин» (Yamaguchi Y., 1987: 7, 301).

До столиці китайського джазу – Шанхаю – вона потрапляє уже зрілою мисткинею у 1942 р., де знімається у стрічці «Чудова краса», а її пісня «Song of Selling Sugar» – «Пісня про продаж цукру» зі знаменитого фільму «Вічний аромат» («Eternal Fragrance»), спрямований проти опіумних війн, здобула популярність у всьому Китаї. Високе колоратурне сопрано, Лі Сянглянь бездоганно володіла технікою бельканто, адже дана пісня більше подібна до ліричної оперної арії західного зразка (частково нагадуючи інтонаційні мотиви з екзотичних орієнтальних опер Дж. Пуччіні), а колосальний прикінцевий вокаліз, у якому співачка демонструє досконале володіння тембральними та технічно-вибагливими елементами дозволяє з одного боку вважати такий вокаліз імпровізацією, з іншого – виказує зімкненість не лише китайської національної традиції (добре відчутної у ладо-інтонаційному строї) з популярною ліричною пісенністю, але і з високою академічною європейською технікою. Тому симптоматично, що її виконання вражало публіку і принесло співачці небувалу популярність.

У 1943 р. Лі Сянглянь на Тайвані знімається у фільмі «Дзвін піщаної рими», який знову викликав повне божевілля особливо в Японії, де її знали під справжнім іменем – Йошіко Ямагуті. Напружені політичні стосунки між Китаєм і Японією спричинилися до арешту співачки, який стався після потужного сольного концерту з поетичною назвою «Вечірній аромат фантазії» («Evening Fragrance Fantasia») в театрі Гуангмінг у Шанхаї в 1945 р., а вже наступного року Лі Сянглянь було репатрійовано до Японії. Її подальша політична кар'єра головоломна: вона стає сенаторкою парламенту Японії, членкинею ООН, обіймає різні державні посади і т.д.). Після того, як вона пішла з великої політики, Лі Сянглянь стала засновницею та віце-президентом Фонду азійських жінок, активно виборюючи їх права.

Серед її фільмів найвідомішими стали «Ніч Китаю», «Король мавп», «Жовта річка», «Жасмин», «Цейлонські дзвони», «Польовий оркестр»,

«Пристрасні русалки». Після виїзду в Японію вона знімається у фільмах знаменитого Акіри Куросави – «Епоха жінок», «Скандал»; також у Голівуді – «Схід є Схід»; а фільми «Шанхайська жінка», «Самотній ангел», «Обійми», «Бамбуковий дім» і «Таємнича краса» з актрисою і співачкою у головних ролях посідають високі щаблі у розвитку музично-ігрових фільмів ХХ століття (Stephenson Sh., 2002: 18, 9).

Представницькими піснями Лі Сянглянь стали такі хіти з кінофільмів як «Вечірній аромат»: «Ноктюрн», «Пісня про продаж цукру», «Пісня про відмову від куріння», а також «Пісня протиповітряної оборони», «Аромат квітів кохання», «Другі мрії», «Хайян», «Не кажи мені», «Не кидай пити», «Три роки», «Тиша будуару», «Цвіт сливи», «Коли я була дитиною», «Розлука». Блискуче освічена, співачка була авторкою численних композицій, а її «Пісні і танці нинішнього вечора», «Тільки ти», «Пісня серця» до сьогодні співають у Китаї та Японії. Опиняючись у вирі політичних подій, артистка потрапляла у складні ситуації.

Однією з її класичних пісень стала «Серенада Сучжоу» або «Сучжоуський ноктюрн» – за назвою фільму, який вийшов у серпні 1940 р. Ця Серенада є вставною піснею у японському фільмі «Китайські ночі» (режисер Фу Шуйсю). Відповідно, що згодом з політичних причин у Китаї відмовилися від фільму і цієї пісні. Однак, фільм зберігся в Японії. Аналізуючи вокальну стилістику співачки слід зауважити стосовно даного зразка, що цей ліричний джазовий дует відзначається дуже делікатною і виваженою манерою свінгування, а колористика оркестрової партії з інструментальними програшами на ерху (китайській скрипці) між куплетами, а також прикрашання переборами дзвіночків надавало цілому специфічного східного колориту.

«Сучжоуський ноктюрн» був написаний спеціально для Лі Сянглянь. Сучжоу стає місцем весільної подорожі героя та героїні фільму «Китайські ночі», а також місцем, де героїня помирає після вістки про смерть чоловіка. Сайдзьо Хачі спочатку написав слова, де він поєднав зворушливу красу квітів персика, протічної води та туманного місячного сяйва з щирими емоціями між закоханими, створивши унікальну художню атмосферу. Потім Хатторі Рьоччі написав мелодію, натхненну китайською народною піснею Цзяннань та японськими і американськими піснями про кохання. У фільмі ж актриса справді переспівала духовну сцену крізь тло епох та образи поеми династії Тан «Нічний причал біля Кленового мосту», оспівуючи переплетення звичаїв та пейзажів водного

міста Сучжоу та відданого кохання між молодими людьми.

«Сучжоуський ноктюрн» виконується у фільмі двічі: перший раз співалися всі три куплети, за другим разом лише другий куплет, що виходить з драматургічної концепції кінострічки. Її співають молодий японський моряк та китайка на ім'я Гуйлань (героїня Лі Сянглянь) під час їхньої весільної подорожі до Сучжоу. Дія проходила на Тигровому пагорбі – відомому мальовничому місці в Сучжоу. Артистка обрала для виконання повільний темп, що відповідав проходу закоханої пари вздовж води. Тембр її голосу був наповнений солодко-ніжними відтінками. Акомпанемент також відрізнявся витонченою ліричною барвою з делікатними арпеджіо фортепіано та тембром місячної гітари, що немов відображала брижі на воді. Як зазначали критики: «ідеальне поєднання співу, акторської гри, акомпанементу Лі Сянглянь та кіноекрану створило художню концепцію, якої хотіли втілити композитор і режисер» (Noma S., 1993: 16, 1735). Мелодія пісні стала лейтмотивом фільму, другий же раз співачка виконує лише один куплет, впадаючи в глибокий розпач. Вона їде в Сучжоу, де загинув її чоловік, і згадує цю пісню, перш ніж стрибнути в річку, співаючи її ляментозним голосом, який був настільки зворушливим, «що це доводило людей до сліз» (Yamaguchi Y., 2015: 7, 36). Ця пісня згодом отримала фантастичну кількість каверів і в Японії, і в Китаї, а сама Лі Сянглянь виконувала її в інших фільмах («Обійми»), записала в кількох альбомах, наприклад, на студії Columbia Records Japan.

Йошіко Ямагучі – Ширлі Ямагучі – Лі Сянглянь та інші псевдо приймалися мисткинею в залежності від життєвих та політичних обставин, а своє насичене життя артистка описала у двох автобіографічних книгах: виданій у Токіо «Ri Kōran: My Half-Life» (Yamaguchi Yoshiko. Ri Kōran: My Half-Life. Tokyo: Shinchjsha, 1987), яка стала фактично сценарієм однойменного фільму про долю Лі Сянглянь та «Fragrant Orchid the Story of my Early Life» – «Аромат орхідеї: історія мого молодого життя» – посмертне видання 2015 р..

Співачку часто порівнювали з багатьма світовими дівами, адже її репертуар включав значне розмаїття стилів і напрямків: від джазових пісень до оперних арій – зазначає дослідниця творчості Лі Сянглянь С. Нома [] (Noma S., 1993: 16, 1728). Серед великого числа сучасних пісень (шидайцую), які виконувала артистка, є твори у яких надзвичайно яскраво представлені блюзово-джазові елементи: «Квітковий запах для коханого» (музика і слова Яо Мін та Яо Лі), «Ноктюрн», «Запах

ночі» (автор музики та слів Лі Цзінь Гуан), «Другий сон» (музика Хен Шаня, слова Чень Ге Сіна), «Коли прийдеш знову» (музика Лю Сюе Ань, слова Шень Хуа). Також співакці належить один з перших китайських каверів на пісню «Коли ти прийдеш знову», який здобув саме у її виконанні світову популярність. Наприклад, знаменита народна японська пісня «Сакура» у її виконанні, завдяки яскравому джазовому аранжменту набирає значення своєрідного джазового стандарту. Не менш шляхетною є і «Токійська серенада» – вишукана джазово-естрадна композиція з яскравою імпровізацією.

Як зазначає А. Бойко: «Репертуар Лі Сян Лань складався з творів різного характеру – як спокійних, мрійливо ліричних: де артистка використовувала переважно народну та естрадну манери співу, так і легких, розважальних сучасних пісень (шидайцой), в котрих відчувається взаємодія китайських національних музичних традицій із західними (блюз, джаз). Серед найвідоміших творів в жанрі ліричної пісні з репертуару Лі Сянлянь – «Три роки» (музика Яо Мін, слова Лі Цзюань Цин), «Шанхайська дівчина» (автор музики та слів Лі Цзінь Гуан), «Буревісник» (музика Цзінь Юй Гу, слова Лу Сяо Ло), «В дитинстві» (автор музики та слів Лі Цзінь Гуан), «Сливовий цвіт» (музика Лян Ле Іня, слова Лі Цзюань Цин), тощо» (Бойко А., 2017: 1, 97).

Загалом для співакки все ж найбільш вдалим є ліричні ампуа, наприклад у пісні «Другий сон» – «Second Dream» 1945 р. з музикою Яо Міна на слова Хеншань (Чень Гесіня) виявляються незвичайні тонкощі філірування голосом, майже невловимі глісандо, а прикінцева вібрація немов передбачає потік сліз. Високий рівень артистизму завжди йде в парі з дискретною вишуканістю, тонким смаком, шляхетністю. Ця пісня про нерозділене кохання є одним з яскравих зразків тембрального багатства та глибокої душено-емоційної проникливої манери співакки. Однак, лірика у репертуарі Лі Сянлянь має безліч відтінків. Так, в більш експресивній манері співакка виступає у пісні «Чайка» – «Ocean Bird» (музика Цзінь Юй Гу, слова Лу Сяо Ло), де на повну потужність проявляється її сильний, розлогий і сяючий голос, який у вокалізах, що слідує за кожним рядком пісні передають силу і свободу польоту морської птахи під час грозової бурі.

Характерним для Лі Сянлянь є не лише високий рівень драматичної насиченості, часто – це розбудова цілих артистично довершених сцен з акторськими елементами, наприклад, у пісні «Жалкую, що не зустрів тебе до одруження». А у

пісні «Зимовий жасмин» рух та тембральна гра голосу нагадує витончене пейзажне письмо китайських чи японських художників. У пісні «Коли ти повернешся?» спів перемежовується з розмовними речитативами, а ритм танго надає цілому пікантності, хоч і поєднує джазові глісандо, які з одного боку викликані протягуванням голосних з китайської опери, з іншого – нав'язують до спільних точок зі свінгом. Особливо проникливими є повільні фокстроти у виконанні Лі Сянлянь з ліричною меланхолійною настроєвістю.

Не втрачаючи свого «ніжного жіночого обличчя», що вповні відповідало витонченій природі співакки, Лі Сянлянь виявляє себе уже як новий типаж у аспекті власне гендерної проблематики. Їй властива небувала витривалість, опірність у важких випробуваннях (політичний статус японсько-китайської особи, ув'язнення, засудження до страти, вигнання з Китаю). Після завершення артистичної діяльності співакка обіймає посаду сенаторки уряду Японії, стає представницею в ООН, де вона проявляла свої прогресивні демократичні погляди, однією з засновниць і віце-президенткою Фонду жінок Азії. А її широкі політичні та культурні зв'язки засвідчують Лі Сянлянь як одну з передових представниць світового жіноцтва в ХХ-му столітті.

Ще однією яскравою постаттю, яка належала до «золотої сімки» стала Бай Гуанг (1919–1999), діяльність якої припадає також на 40-50-ті роки (справжнє ім'я Ши Ін Фен). Сценічний псевдонім «Біле світло» – Хакко вона отримала через сильне враження, яке створювало на неї сліпуче біле світло прожекторів, що проектувалося на екран. Як актриса вона знялася у таких відомих фільмах як «Шуфушін», «Гідайд Йохіме», «Принц Квітка». Також Бай Гуанг була одночасно режисеркою та співаккою. У молодості вона разом з Лі Сянлянь вивчала вокальну музику у японської вокалістки Міури Тамакі. Знімаючись як кіноактриса, Бай Гуанг співала в кожному фільмі, демонструючи свій вокальний талант у таких кінострічках як «Квітування персика і сливи», «Будинок № 13», «Відступ від краю», «Шпигунська мережа 626» та ін.. Зазнавши величезної популярності в Китаї, у розгул репресій співакка емігрувала. Вона прожила у столиці Малайзії Куала-Лампур до 1999 року, ставши національним символом цієї країни, а її постійно співаюча могила є унікальним витвором архітектурно-ландшафтного дизайну і притягує сотні туристів.

Китайська примадонна Бай Гуанг створила в кіноіндустрії Шанхаю того часу чарівний, хоч і дещо непристойний образ. Цьому еротично

забарвленому іміджу певної характерності додавав хрипуватий низький голос співачки, яка з сопрано перейшла на альт за рекомендацією вокаліста Сяояня. Більшість тогочасних співачок володіли високими голосами, Хакко ж, перейшовши на альт, проявила неповторну індивідуальність та увійшла в число «семи зірок». Її музичні хіти з кінофільмів розносилися країною та цілим азійським континентом. Доля співачки пролягала між Китаєм, Гонконгом, Японією та Малайзією. Вона знялася у більш як 30-ти фільмах та записала своїм меццо-сопрановим грудним голосом чимало оригінальних пісень, переважно сумовито-ностальгійного блюзового характеру.

Отримавши блискучу освіту (Пекінська театральна труппа, Музичний факультет Токійського університету), Бай Гуанг відрізнялася великим смаком і вишуканістю. Її пісні в жанрі мандопоп часто ставали саундтреками у багатьох фільмах, а низький, хрипливий голос допоміг стати зіркою в Шанхаї та отримати епітет «Королеви низького голосу». Славу та визнання їй принесли ролі жінки-вампи. Саме такою – фатальна жінка старого Шанхаю підкорювала серця покоління кіноглядачів своєю унікальною гламурною особистістю, а її мрійливий, хрипкий голос зробив її справжньою легендою. Всесвітньовідомими стали її хіти «Осіньна ніч», «Якщо б мене не було до тебе», «Лицемір», «Душа огорнена споминами», «В очікуванні твого повернення». Цю співачку вважали китайським еквівалентом Марлен Дітріх, як за ролями у фільмах, так і у її вокальному стилі, який окреслювали як спекотний, а одним з найулюбленіших жанрів Бай Гуанг були жагучі танго. У танго «Душа старої мрії» – актриса читає з виразом декламаційно розлогий монолог. Загалом, у трактовках співачки часто зустрічаються мовленнєві вставки або розмовні елементи (це було характерно для акторського типу виконання Марлен Дітріх). У багатьох піснях переплітається глибока контральтова блюзова манера з циганськими та латино-американськими мотивами, що, накладаючись на китайську фонему, дало дуже оригінальний результат. Надзвичайно приємний грудний тембр викликав однозначне захоплення на тлі превалюючих колоратур у китайській співочій традиції, а відверта манера співу та магнетичний низький голос надав Бай Гуанг статусу беззаперечного секс-символу 40–50-х років у Китаї.

Так, представниці шідайку, який переростає у мандопоп і кантоп, стали справжнім подаунком для композиторів шанхайського кінематографа 20–30-х років: популярність цієї музики набирала обертів і стала найпопулярнішою в кіно.

Пік шідайку припадає на 1940 рік. Цей жанр процвітає у переповнених денс-холах, де грають і співають відомі джазові виконавці із США (Бак Клейтон, Френкі Лейн, Петті Пейдж) та Китаю, а завдяки радіо та кінопродукції шанхайські співачки постають як справжні знаменитості. Проте, у на межі 40–50-х років Китай переживав далеко не найлегші часи. Після закінчення японо-китайської війни до влади прийшла комуністична партія, що спричинило масові репресії, які не могли не торкнутися і джазу. Десятиліття, що передувало «великому стрибку» Мао Цзедуна, принесло погіршення репутації шідайку за межами його цільової аудиторії. Незважаючи на те, що багато пісень були націлені на згуртування нації, уряд відніс цей популярний жанр до так званої «жовтої музики», яку зазвичай описували як комерційну та порнографічну. Оскільки цю музику грали в клубах, власниками яких найчастіше були мафіозні угруповання, то шідайку швидко став вкрай небажаним, як і його виконавці. У 1952 комуністична влада заборонила нічні клуби та поп-музику. Всі західні інструменти було наказано знайти та знищити. Так почалася хвиля масової міграції, під час якої музиканти перемістилися до Гонконгу, де традиційне звучання поступово змінювалося. Основними особливостями стало додавання латиноамериканської ритміки на кшталт сальси, босса-нові та самби і, звісно – це суттєве розширення виконавських вокальних технік співвідносних зі світовими естрадно-джазовими процесами. Так, пісня Яо Лі «Роза, Роза, я люблю тебе» з фільму «Дівчина, що співає» стала справжнім міжнародним хітом. За межами Китаю її знають як «Шанхайська Троянда» – Shanghai Rose та «Китайська Троянда» – China Rose (Lam J., 2008: 13, 53). В 1951 р. американський співак Френкі Лейн зробив свою кавер-версію англійською мовою. Кантоп, що розвивався паралельно з мандопопом дуже нагадував за музикою свого мандаринського побратима, відрізняючись фактично лише мовою – всі тексти писалися кантонським діалектом китайської. З 30-х років кантоп почав відмовлятися від традиційних народних інструментів, віддаючи перевагу західним джазовим – фортепіано, гітарі, контрабасу та ударним, вирівнюючись таким чином з мандопопом. Однак, певні ладогармонічні та сонорно-тембральні ефекти, а також специфіка народного чи оперного китайського виконавства вносила свої корективи у розвиток китайської популярної джазової музики, яка уже створила специфічний гібридний симбіоз американо-європейсько-азійського типу, повноправними і яскравими представницями якого і були

співаючі кінозірки «великої сімки», а їх історична роль у становленні розвитку китайського джазу не підлягає сумнівам.

Подальші шляхи розвитку естрадно-джазового мистецтва Китаю у ХХ-му столітті пройшли крізь важкий період культурної революції, підлягаючи практично повному вилученню і забуттю, проте, продовжували розвиватися в еміграції (у Гонконгу, згодом в Тайвані та навіть у США). Так, у 1948 р. Бай Гуанг та Гун Цюся знялися у музичному фільмі «Вербові хвилі та співаючі вивільги», в якому Бай Гуанг виконала сім пісень. Гун Цюся була сопрано, а Бай Гуанг – мецо-сопрано, чудово доповнюючи одне одного. Це був останній материковий фільм, оскільки їм вдалося у 1949 р. переїхати до Гонконгу, де співачки заснували кінокомпанію та активно продюсували фільми, знімаючись у них. Діяльність китайських співачок за кордоном вплинула і на формування молодшої генерації діаспори 60-80-х рр.: Цуй Пінг, Цінь Тін, Грейс Чанг, Фонг Цінь Ін, Лю Юнь, Ку Мей, а також зірок тайванського джазу: Цай Чін, Фей Юцзин, Фонг Фей та легендарної Тереси Тенг.

Після настання періоду відкритості від 90-х років це мистецтво поступово починає відроджуватись та набирати обертів, плідно розвиваючись уже в нових історичних умовах. Ті музиканти, які вціліли після лихоліть, отримали високий ступінь реабілітації та шану в китайському суспільстві – їх запрошували виступати, записували кавери на знамениті пісні, відновлювали фоноархіви і записи, реанімували фільми, почали знімати документальні фільми з їх участю, екранізувати життєписи тощо (Lim L., 2007: 13). Уцілілих музикантів запросили ще раз пограти у вестибюлях готелів, про що писала у своєму розлогіму артикулі «Вижили в епоху джазу Шанхаю грають знову» Луїза Лім (Lim L., 2007: 13), а естрадні музиканти почали писати на мотиви відомих популярних пісень, якими свого часу захоплювалися мільйони слухачів. Наприклад, знаменитою стала кавер-версія 1978 р. Терези Танг на «The Evening Primrose» Ямагуті Йосіко (Lam J., 2008: 11, 57). Починається «Переробка всього джазу з втраченої ери Шанхаю» писала Ло Ванг у однойменній статті (Lo Wang, 2014: 12). Коли ж у 2001 р. співачка Ву Інінь ненадовго повернулася до Шанхаю, сучасна виконавиця Цай Чін, її палка шанувальниця з дитинства, нарешті мала можливість зустрітися зі своїм кумиром зблизька. На одному з зіркових гала-вечорів дві «Діви Тяньї» об'єднали зусилля на сцені, разом заспівавши хіт 40-х років «I Have a Love Story».

В останні роки група під назвою «Шанхайський проект відновлення» використовує ці пісні

навіть для створення зразків академічної електронної музики, не кажучи про створення численних каверів, рімейків та інших рекомпозицій найрізноманітнішого плану. У сучасній кіно- та телепродукції особливо на ретро-тематику активно використовуються не лише інтонами тогочасного періоду у композиторських прочитаннях при створенні кіномузики, а й безпосередні цитування виконавських звершень знаменитих китайських співачок-кінозірок. Кінорежисер Вонг Карвай у 2004 р. використав пісню Ву Інінь «Прекрасна весняна ніч» у своєму короткометражному фільмі «Ерос – рука» (Lo Wang, 2014: 12). Ретроспектива та відновлення забутих імен, рівно ж оцінка внеску відомих свого часу китайських співачок-кінозірок першої половини ХХ-го у становлення та розвиток естрадно-джазового мистецтва не втрачає своєї актуальності і значимості до сьогодні.

Висновки. Молодше покоління «золотої сімки» представлене видатними естрадно-джазовими виконавицями Яо Лі, Бай Гуанг, Лі Сянглянь та Ву Інінь, діяльність яких припадає на 40–50-ті роки ХХ-го століття, репрезентує одну з найвищих точок розквіту жіночого естрадного виконавства в Китаї. Ці артистки значно розширили межі та поглибили і урізноманітними національними традиціями іма-нентного стилю шидайку (Shidaiqu), стаючи репрезентантками нових його різновидів: mandopop (Ву Інінь, Бай Гуанг) та cantopop (Яо Лі). Саме вони вивели китайське естрадно-джазове мистецтво на широку міжнародну арену. Яо Лі стала першою китаянкою, пісні якої увійшли до світових рейтингових чартів, їх переспівували відомі американські співаки. Лі Сянглянь співала і знімалася не лише у китайських, але й у японських (у фільмах знаменитого Акіро Куросави), кількох голівудських фільмах, у постановках на Бродвеї (мюзикл «Шан-гріла») тощо. Паралельно з концертною та кіноакторською діяльністю ця співачка стала видатним політичним діячем: сенаторкою уряду Японії, представницею в ООН, однією з засновниць та віцепрезиденткою Фонду азійських жінок. Концертна діяльність Яо Лі, Бай Гуанг, Лі Сянглянь та Ву Інінь простягалася далеко за межі Китаю. Сингли з записами цих китайських співачок були поширеними не лише в широкому полі-азійському середовищі, але і у США, Канаді та інших країнах, розходячись мільйонними тиражами. Їх творчий шлях був розділений навпіл, оскільки, здобувши заслужену славу і популярність в Китаї, був змушений продовжуватись за кордоном та хронологічно відповідає еміграційному періоду розвитку китайської естради, який був спровокований трагічними наслідками «культурної революції». Підлягаючи заборонам та

звинуваченням, їх голоси та пісні надовго зникли з видноколу китайської культури, і лише з настанням періоду відкритості у 90-х роках ХХ ст. з новою силою почали відроджуватися у мистецькій площині Китаю, оскільки творчість Ву Інінь, Яо Лі, Лі Сянглянь та Бай Гуонг, визнана в світі, залишила неперехідний слід у розвитку національної естради та джазу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко А. Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–60 рр.. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 223 – 231.
2. Жанг Хуїлінг. Епоха співаючих кінозірок в естрадно-джазовому мистецтві Китаю 30-50-х років ХХ-го століття: представниці старшої генерації групи «золотої сімки» Гун Цюся, Чжоу Сюань, Бай Хун. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку*. Науковий збірник / за заг. ред. В. Г. Виткалова. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 49, С. 101–107.
3. Жанг Хуїлінг. Роль жіночого виконавства при витоках становлення естрадно-джазової музики в Китаї першої третини ХХ-го ст. в аспекті гендерної проблематики. *Українська музика*, 2024, №2 (49), С. 66–82.
4. China Women's Management Cadre College. Dictionary of old and modern Chinese and foreign celebrities. Beijing: China Radio and Television Press. 1989.
5. Cornic P., Desplat-Roger J., Dumoulin H., Hubert E., Lascombes M., Texier L. Jazz and gender issues. *Epistrophy, the jazz journal*. №6. URL: <https://calenda.org/780834?file=1>
6. Duan E. Top 10 legendary women in the 1930, China.org.cn, 2011-08-15.
7. Yamaguchi Yoshiko. *Ri Kōran: My Half-Life*. Tokyo: Shinchjsha, 1987.
8. Yamaguchi Yoshiko. *Fragrant Orchid: the Story of my Early Life*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 2015. 353 p.
9. Jones A. F. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Duke University Press, Durham, 2001. 213 p.
10. Kahn J. *China Manhattan, NYC: The New York Times Company*, A. G. Sulzberger, 1851.
11. Lam J. *Chinese Music and its Globalized Past and Present*. Michigan, 2008. Vol. 21, Article 9. P. 29–77.
12. Lo Wang. *Remaking All That Jazz From Shanghai's Lost Era*. URL: <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2014/01/28/265468566/remaking-all-that-jazz-from-shanghais-lost-era>
13. Lim L. *Survivors of Shanghai's Jazz Age Play Anew*. National Public Radio Inc (US)/ URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=14655091>
14. Mo Li. *A history of Jazz in China: from Yellow music to a Jazz revival in Beijing*. M.A., Kent State University, 2018. 279 p.
15. Moskowitz M. L. *Gender in Chinese Music*. University of South Carolina: Oxford University Press, 2014. P. 314–316.
16. Noma S. Yamaguchi Yoshiko. *Japan. An Illustrated Encyclopedia*. Kodansha, 1993. S. 1728.
17. Portugali A. *Marginal Sound: The Story of Jazz in China*. Doctoral Dissertation. Tel Aviv University, Israel, 2015.
18. Stephenson Sh. *A Star By Any Other Name: The (After) Lives of Li Xianglan*. *Quarterly Review of Film and Video*. 2002 №19: P. 1–13.
19. Qing Yang. *The characteristics and influence of Shanghai jazz in the Republic of China in «ShenBao»*. *Frontiers in Art Research*. United Kingdom: Francis Academic Press. Vol. 3, Issue 4. p. 44-50.

REFERENCES

1. Boiko A. (2017) Stanovlennia i rozvytok estradno-vokalnoho mystetstva v Kytai v 1910–60 rr. [The formation and development of pop and vocal art in China in 1910–60]. *Kultura Ukrainy*. Serii: Mystetstvoznnavstvo: zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. kultury / za zah. red. V. M. Sheika. Kharkiv: KhDAK, 2017. Vyp. 57. 223–231. [in Ukrainian]
2. Zhanh Huilinh. (2024) Epokha spivaiuchykh kinozirk v estradno-dzhazovomu mystetstvi Kytau 30-50-kh rokiv XX-ho stolittia: predstavnytsi starshoi heneratsii hrupy «zolotoi simky» Hun Tsiusia, Chzhou Siuan, Bai Hun. [The era of singing movie stars in the pop and jazz art of China in the 30s-50s of the 20th century: representatives of the older generation of the "Golden Seven" group Hun Tsiusia, Zhou Siuan, Bai Hun] *Ukrainska kultura: mynule, suchasne. Shliakhy rozvytku*. Naukovyi zbirnyk / za zah. Red. V. H. Vytkałova. Rivne: RDHU, 2024. Vyp. 49, S. 101–107. [in Ukrainian]
3. Zhanh Huilinh. (2024) Rol zhinochoho vykonavstva pry vytokakh stanovlennia estradno-dzhazovoi muzyky v Kytai pershoi tretyny XX-ho st. v aspekti hendernoi problematyky [The role of female performance in the origins of pop and jazz music in China in the first third of the 20th century in the aspect of gender issues]. *Ukrainska muzyka*, 2024, №2 (49), S. 66–82. [in Ukrainian]
4. China Women's Management Cadre College. (1989) *Dictionary of old and modern Chinese and foreign celebrities*. Beijing: China Radio and Television Press. 1989.
5. Cornic P., Desplat-Roger J., Dumoulin H., Hubert E., Lascombes M., Texier L. (2021) Jazz and gender issues. *Epistrophy, the jazz journal*. 2021, №6. URL: <https://calenda.org/780834?file=1>
6. Duan E.(2011) Top 10 legendary women in the 1930, China.org.cn, 2011-08-15.
7. Yamaguchi Yoshiko. (1987) *Ri Kōran: My Half-Life*. Tokyo: Shinchjsha, 1987.
8. Yamaguchi Yoshiko. (2015) *Fragrant Orchid: the Story of my Early Life*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 2015. 353 p.
9. Jones A. F. (2001) *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Duke University Press, Durham, 2001. 213 p.
10. Kahn J. *China Manhattan, NYC: The New York Times Company*, A. G. Sulzberger, 1851.

11. Lam J. (2008) Chinese Music and its Globalized Past and Present. Michigan, 2008. Vol. 21, Article 9. P. 29–77.
12. Lo Wang. (2014) Remaking All That Jazz From Shanghai's Lost Era. URL: <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2014/01/28/265468566/remaking-all-that-jazz-from-shanghai-lost-era>
13. Lim L. Survivors of Shanghai's Jazz Age Play Anew. (2007). National Public Radio Inc (US)/URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=14655091>
14. Mo Li. (2018) A history of Jazz in China: from Yellow music to a Jazz revival in Beijing. M.A., Kent State University, 2018. 279 p.
15. Moskowitz M. (2014) Gender in Chinese Music. University of South Carolina: Oxford University Press, 2014. P. 314–316.
16. Noma S. (1993) Yamaguchi Yoshiko. Japan. An Illustrated Encyclopedia. Kodansha, 1993. P. 1728.
17. Portugali A. (2015) Marginal Sound: The Story of Jazz in China. Doctoral Dissertation. Tel Aviv University, Israel, 2015. 175 p.
18. Stephenson Sh. (2002) A Star By Any Other Name: The (After) Lives of Li Xianglan. Quarterly Review of Film and Video. 2002 №19: P. 1–13.
19. Qing Yang. (2014) The characteristics and influence of Shanghai jazz in the Republic of China in «ShenBao». Frontiers in Art Research. United Kingdom: Francis Academic Press. Vol. 3, Issue 4. P. 44–50.

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 7.045-028.22:821.161.2.0'06*Сим]:004.92
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-32>

Дар'я ЧЕПРАСОВА,
orcid.org/0009-0003-0712-7514
студентка IV курсу факультету соціальної педагогіки та психології
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна) dashachip04@gmail.com

Ганна БРЯНЦЕВА,
orcid.org/0000-0002-9689-8497
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри дизайну
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна) bganna33@gmail.com

СТОРІНКИ ЖИТТЯ: ВІЗУАЛЬНИЙ НАРАТИВ У БІОГРАФІЧНОМУ АРТБУЦІ ПРО ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА

За останні роки, в умовах повномасштабної російсько-української війни, простежується посилення інтересу українців до власної історії, культури та постатей, що формують національну ідентичність. Одним із ефективних засобів переосмислення біографічного матеріалу стають артбуки – видання, у яких текст і різноплановий візуал (родинні світлини, фото архівних документів, мальований вектор) об'єднуються з метою згенерувати спільний взаємопроникнений художній простір. Біографічний артбук у такому контексті виступає потужним інструментом емоційної взаємодії сучасників із історичною особистістю, адже дає змогу не лише відтворити факти життя, а й сформувані чуттєвий, глибоко персоналізований образ митця. Постає Василя Симоненка – символа шістдесятництва та духовного спротиву – стала об'єктом нашого проєктного дослідження. Його творчість втілює ідеї свободи, гідності та національного самоствердження, а тому потребує сучасних підходів до репрезентації, здатних актуалізувати значення його спадщини для нових поколінь. Наша мета полягала у виявленні принципів побудови візуального нарративу в біографічному артбуці, аналізі художньо-графічних прийомів, типографічного оформлення та структурних рішень. У процесі дослідження також акцентувалась увага на синтезі образу й змісту, що дозволяє створити емоційно наповнений, цілісний та концептуально вмотивований арт-продукт. Таким чином, розробка артбуку про Василя Симоненка вимагає не лише глибокого вивчення біографічного матеріалу, а й усвідомлення потенціалу артбуку як засобу культурної репрезентації, інтерпретації та популяризації української спадщини в умовах сучасних соціокультурних викликів. Це дослідження охоплює як змістовну, так і формальну сторону артбуку – від концептуальної розробки до візуально-композиційного вирішення, підкреслюючи важливість інтегрованого підходу в проєктуванні видань нового формату.

Ключові слова: біографічний артбук, Василь Симоненко, візуальний нарратив, графічне проєктування.

Daria CHEPRASOVA,
orcid.org/0009-0003-0712-7514
4th year student at the Faculty of Social Pedagogy and Psychology
Zaporizhia National University
(Zaporizhia, Ukraine) dashachip04@gmail.com

Hanna BRIANTSEVA,
orcid.org/0000-0002-9689-8497
Candidate of Pedagogic Sciences,
Associate Professor at the Department of Design
Zaporizhia National University
(Zaporizhia, Ukraine) bganna33@gmail.com

PAGES OF LIFE: THE VISUAL NARRATIVE IN THE BIOGRAPHICAL ARTBOOK ABOUT VASYL SYMONENKO

In recent years, amid the full-scale Russian-Ukrainian war, there has been a noticeable increase in public interest in Ukraine's own history, culture, and the figures that shape national identity. One of the effective means of reinterpreting biographical material has become the artbook – a format in which textual content and diverse visual components

(family photographs, archival document images, hand-drawn vector illustrations) are integrated to generate a shared, interconnected artistic space. Within this context, the biographical artbook serves as a powerful instrument of emotional engagement with a historical personality, allowing not only the reconstruction of factual information but also the formation of a sensitive, deeply personalized portrait of the artist. The figure of Vasyl Symonenko – a symbol of the Sixtiers movement and of spiritual resistance – became the focus of our project research. His literary legacy embodies ideas of freedom, dignity, and national self-assertion, which requires contemporary approaches to representation capable of actualizing the relevance of his work for new generations. Our aim was to identify the principles of constructing a visual narrative in a biographical artbook and to analyze the artistic and graphic techniques, typographic solutions, and structural design methods employed within this format. Particular attention was paid to the synthesis of image and meaning, which enables the creation of an emotionally rich, coherent, and conceptually grounded art product. Thus, the development of an artbook dedicated to Vasyl Symonenko requires not only a thorough study of biographical materials but also an awareness of the artbook's potential as a medium of cultural representation, interpretation, and the promotion of Ukrainian heritage in the context of contemporary sociocultural challenges. This research encompasses both the content-related and formal dimensions of the artbook – from conceptual development to visual and compositional design – highlighting the importance of an integrated approach in creating publications of a new format.

Key words: *biographical artbook, Vasyl Symonenko, visual narrative, graphic design.*

Постановка проблеми. У сучасному культурному контексті артбук набуває значення як повноцінне художньо-поліграфічне явище, яке поєднує текстову, візуальну та емоційну складову. Зростаюча візуалізація у сфері видавничої продукції зумовлює потребу у пошуку нових форматів подання біографічної інформації, що дозволяють не лише інформувати, а й формувати глибокий зв'язок між читачем та героєм твору. У цьому аспекті біографічний артбук стає актуальним засобом культурної комунікації, здатним розкрити постаті національного значення у креативному ключі.

Поетична спадщина Василя Симоненка, насичена громадянською мужністю, духовністю та глибокими почуттями, особливо заслуговує на новий формат репрезентації. Створення біографічного артбуку про поета дозволяє не лише відобразити ключові події його життя, а й передати внутрішній світ митця через візуальні й типографічні рішення.

Аналіз досліджень. У сучасній видавничій практиці біографічні книги посідають особливе місце як ефективний засіб популяризації визначних постатей, формування культурної пам'яті та національної ідентичності. Зокрема, дослідження Н. П. Марченко акцентує увагу на актуалізації біографічного письма для дітей та юнацтва в Україні, зокрема через використання формату ілюстрованих видань, де важливою є точність подачі фактажу, візуальної автентичності та емоційного наповнення (Марченко, 2019: 175). Вона також зазначає, що сучасна біографіка охоплює нові аспекти, такі як постколоніальні, гендерні, культурологічні підходи, що сприяє багатогранному осмисленню постатей національного пантеону. У цьому контексті особливу цінність набуває біографічне книговидання для дітей, зокрема видання серії абеток-енциклопедій «Видавництва

Старого Лева», проаналізовані А. С. Ковалишин, які репрезентують новаторський підхід до інтерпретації життєписів (Ковалишин, 2024: 203).

Значний внесок у розвиток біографічної видавничої справи зроблено також у працях В. І. Попика, де наголошено на важливості повернення історичної правди, розкриття багатогранності українських постатей і національної спадщини в умовах інформаційної боротьби за культурну ідентичність (Попик, 2019: 17).

У цьому контексті постає потреба у пошуку інноваційних форматів подачі біографічного матеріалу. Думка В. В. Гажали щодо використання артбуків як інструменту для довгостроково закріплення інформації у свідомості читачів лише підтверджує ефективність їх використання (Гажала, 2024: 178).

Поступово видавці починають звертатися до формату артбуку як до нового типу біографічного видання, що поєднує в собі не лише текстову, а й художню, дизайнерську інтерпретацію образу митця. Артбук – це книга-концепт, що поєднує візуальні, тактильні та змістовні елементи. Визначення артбуку як нестандартного, експериментального видання, яке виходить за межі традиційного книговидання, подають Р. Д. Михайлова та М. Гаудук. На їхню думку, артбук здатен глибоко відображати соціальні, політичні, філософські та культурно-історичні теми у формі художнього об'єкта, що робить його цінним засобом фіксації і презентації культурної пам'яті (Михайлова, Гаудук, 2024: 307).

У роботі І. М. Головка та Л. В. Правдівцевої зазначено, що артбук є цілісним організмом, де кожен елемент (текст, зображення, шрифт, інтервали, якість паперу) має важливе значення для збереження концептуальної єдності (Головка, Правдівцева, 2021: 8). С. В. Підпригора розглядає артбук як витвір мистецтва, де форма книги

зберігається, але домінує візуальна складова, а текст і буква перетворюються на образ (Підпригора С, 2018: 44).

Загалом, сучасна дослідницька думка, представлена працями А. В. Бідун, С. Кавун, В. В. Назаревич, В. В. Гажали та ін., зосереджується на потенціалі артбуку як інноваційного артінструменту, що поєднує художність, інформативність і візуальну цілісність (Назаревич, 2022: 168). Зокрема, А. В. Бідун наголошує на тому, що артбуки виходять за межі традиційних видавничих стандартів і потребують креативного, індивідуального підходу (Бідун, 2019: 62). А. І. Кавун та О. В. Іванченко стверджують, що такі книги задають нові тренди у видавничій справі й потребують більш глибокого осмислення з боку фахівців (Кавун, Іванченко 2021: 677).

Яскравим прикладом є проєкт «Григорій Скворода – дітям» (2021), в якому байки Сквороди адаптовано у формі інтерактивної книжки з креативним оформленням. Автори видання – науковець О. Виженко і художниця А. Сезон – обрали формат артбуку, який, за словами дослідниці О. С. Левицької, став ефективним засобом залучення дітей та батьків до філософської спадщини мислителя. Книга містить інтерактивні завдання, ілюстрації й загалом орієнтована на візуальне сприйняття (Левицька, 2021: 24).

Досліджуючи інноваційні жанри навчальної літератури, Т. М. Тарасюк розглядає артбук як «нестандартне видання, де автор має повну творчу свободу для експериментів з формою, матеріалами та змістом». Вона наголошує на тому, що абетки-енциклопедії, як от серія «Від А до Я» «Видавництва Старого Лева», поєднують оригінальні підходи автора й видавця, демонструючи закономірну послідовність та адресованість широкій аудиторії. За її словами, така структура надає читачу цілісне уявлення про об'єкт розгляду й водночас дозволяє уникнути емоційної чи оціночної лексики, що важливо при формуванні критичного мислення в юної аудиторії (Тарасюк, Карпенко 2024: 56).

Таким чином, практика створення біографічних артбуків в Україні демонструє потенціал цього формату як інноваційного та гнучкого інструменту у сфері популяризації постатей української культури та освіти. Формат поєднує інформативність і візуальну привабливість, дозволяючи створити цілісний художньо-документальний образ історичної особистості.

Мета статті – дослідити можливості біографічного артбуку як ефективного формату популяризації українських постатей, на основі проєктування артбуку про Василя Симоненка оцінити

роль візуальних компонентів у формуванні цілісного художнього образу митця.

Виклад основного матеріалу. Виходячи з вищезазначеного, особливостями біографічного артбуку варто зауважити, що його основною особливістю є поєднання документальної точності з художньою виразністю. Матеріал в книзі слід структурувати так, щоб читач міг послідовно і природно занурюватися в історію життя героя, відчутти атмосферу епохи, впізнати митця не лише як творця, а й як людину. Саме тому такий виклад, що базується на хронологічному принципі, дозволяє простежити еволюцію особистості, творчості та життєвих орієнтирів.

Дізнавшись нюанси створення ефективного біографічного артбуку можемо визначити основні пункти на які важливо звертати увагу при створенні артбуку про Василя Симоненка.

По-перше, кожен розворот артбуку має стати візуальною та змістовою частиною єдиного цілого, тому матеріал слід розмістити у хронологічному порядку. Це дозволить читачеві поступово занурюватися в життя та творчість митця, простежити його особистісну й творчу еволюцію. Важливо попередньо дослідити біографію Симоненка й обрати найбільш показові та емоційно наповнені події для висвітлення. По-друге, для передачі культурного контексту митця доцільно використовувати елементи українського етніцизму – орнаменти, візерунки, кольори, асоційовані з народною традицією. Такі етнічні деталі поглиблюють атмосферу ідентичності та роблять артбук не лише змістовно цінним, а й емоційно близьким читачеві. По-третє, важливим завданням є збереження автентичності образу поета. Її можна досягти через побутові подробиці, щоденникові нотатки, фрагменти листів, які передають живу мову, думки та почуття Симоненка. Для цього доцільно звернутись до архівів, літературних музеїв або родинних фондів, де можуть зберігатися особисті матеріали поета. В-четверте, значну роль у візуальній подачі відіграє правильний добір шрифтів. Використання гармонійних шрифтових пар допоможе створити ефект ручної роботи, відчуття інтимного контакту між читачем і митцем. Така типографіка підкреслює емоційний зміст і додає автентики загальному дизайну артбуку. По-п'яте, слід кількаразово використовувати зображення Василя Симоненка в різних стилях – фотографії, ілюстрації, графічні колажі. Це дозволить сформувати цілісний візуальний образ митця, який запам'ятається читачеві. Обличчя поета має стати пізнаваним елементом артбуку. В-шосте, включення поезії до артбуку – не лише

джерело біографічних фактів, а й спосіб глибшого занурення у внутрішній світ автора. Вірші можуть виступати як самостійні акценти або доповнювати ілюстративні композиції, створюючи настрій і зміцнюючи зв'язок між емоційним та раціональним сприйняттям матеріалу. Всьоме, для досягнення ефекту крафтовості варто працювати з різними фактурами: скани паперу, текстуровані фони, імітація ручного письма. Таке багатшарове оформлення додає глибини сторінкам і створює відчуття, ніби артбук був зібраний вручну, з любов'ю та повагою до постаті митця. Увосьме, візуально доцільно впровадити певний повторюваний елемент, який асоціюватиметься з образом Симоненка. Такий елемент слугуватиме емоційним ідентифікатором, який поєднає всі розділи артбуку в єдине ціле. Також в дев'яте, не варто уникати креативних дизайнерських прийомів, як-от вставки на прозорій плівці, кальці або інтерактивні елементи. Це привносить несподіванку й цікавість, оживляє сторінки, змушуючи читача відкривати нові шари значень і візуального досвіду. В десяте, важливо не перенавантажити композицію зайвими деталями. Незважаючи на бажання включити максимум матеріалу, слід дотримуватись балансу між насиченістю та візуальною "чистотою". Надлишок шрифтів, зображень або текстів може перевантажити сприйняття та знизити загальний емоційний вплив. Простір на сторінці має працювати на атмосферу: дихати, підкреслювати головне, не заважаючи змісту.

Тепер перейдемо до опису створення конкретного видання. У якості мистецького проекту артбук, присвячений Василю Симоненку, покликаний не лише популяризувати його творчість, а й сформувати глибоке емоційне сприйняття особистості митця через візуальний нарратив. У структурі та художньому вирішенні артбук поєднає інформативність і виразну символіку, відображаючи головні етапи життя та творчості поета.

Спершу був здійснений відбір матеріалу для викладення в артбукі. Одразу ж було продумано загальну кількість сторінок: визначено, що артбук складатиметься з шести розгортів, кожен із яких висвітлюватиме один із ключових періодів життя Василя Симоненка – дитинство, шкільні та студентські роки, особисте життя, кохання, творчість і останні роки. Формат видання обрано як 148 × 210 мм, що забезпечує зручність перегляду та компактність форми.

Наступним етапом стала розробка візуального стилю артбуку. Кольорова гама базується на поєднанні фактури крафтового паперу, чорного фону та помаранчевих акцентів. Для підсилення ефекту

ручної роботи були додані текстури блокнотів, фрагменти пір'я, старі замальовки та декоративні елементи, що імітують сторінки особистих щоденників поета. Важливу роль у створенні атмосфери автентичності відіграють рукописні шрифти *Beer Money* та *Inspiration*, які підкреслюють інтимність та емоційну теплоту кожного розвороту.

Центральним наскрізним візуальним символом виступає образ лебедя – як уособлення чистоти, натхнення, духовного злету та водночас передчасно обіраного життя. Цей символ використано на обкладинці, форзацах і сторінках артбуку, що надає виданню єдності та емоційної глибини.

Колористичне рішення артбуку базується на гармонійному поєднанні чорного, крафтового, червоного та помаранчевого кольорів. Чорний фон застосовується для відображення ключових, драматичних моментів життя Симоненка – таких як дитинство чи осмислення трагічного шляху. Він створює глибину, контраст і виразний настрій. Крафтовий папір виконує функцію метафори рукописного джерела – щоденника, архіву, особистого зошита поета. Червоний та помаранчевий кольори використовуються як акценти: вони символізують емоційну напругу, жагу до життя, боротьбу, а також тепло людських почуттів. Помаранчеві лінії в композиціях додають динаміки та впорядковують графічну структуру сторінок.

В артбукі використовувались різні прийоми і техніки ілюстрацій. Найявні як векторні, так і традиційні ілюстрації, що виконані вугіллям, акрилом. Особливістю одного з розворотів є використання інтерактивного дизайнерського елементу – прозорої вставки між двома сторінками, виконаної на прозорому акриловому аркуші з кольоровими ілюстраціями троянд. Такий прийом активізує візуальне сприйняття та употужнює художній ефект.

Одним із задумів артбуку було зробити постать Симоненка максимально близькою читачеві. З цією метою на одному з розгортів застосовано ефект осучаснення. На основі спогадів і відгуків друзів про поета було створено умовний перелік речей, які він міг би мати з собою сьогодні. Так було згенеровано новий образ Симоненка-студента.

Окрему увагу приділено форзацам артбуку, які мають концептуальне смислове навантаження. Перший форзац уособлює становлення особистості, розвиток творчого таланту та дитячі роки. Другий – відображає трагічну долю, обіраний політ і кінець життєвого шляху. Для підсилення контрастності використано образи українського села, що символізують гармонію і витоки, а також сірі урбаністичні пейзажі – як уособлення втрати, розриву з природним і духовним.

Розробка обкладинки була наступним важливим етапом проектування. На ній, з одного боку, було необхідно використати портрет митця, щоб людина могла зрозуміти хто це, але, з іншого боку, зробити це у форматі, який гарантовано привертає і утримує увагу читача. Основна функція обкладинки – представити образ митця візуально, але уникнути шаблонності. Половина портрету Василя Симоненка зображена у змішаній техніці: портрет частково виконаний вугіллям, а згодом доопрацьований у цифровому форматі. На зворотній стороні обкладинки розміщено коротку біографічну довідку. Композиційне рішення корінця містить зображення лебедя з розправленими крилами, що переходить із передньої на задню частину обкладинки, символізуючи неперервність творчого польоту митця.

Висновок. У процесі роботи над дизайн-проектом було досліджено специфіку біографічного артбуку як сучасного формату, здатного поєдну-

вати наративну, візуальну й емоційну складові з метою глибшої популяризації постатей української культури. Об'єктом дослідження став проєкт біографічного артбуку, присвяченого видатному українському поетові ХХ століття – Василю Симоненку. Створено оригінал-макет артбуку, присвячений митцеві, в якому візуальні елементи, хронологічна структура та етностетичні мотиви поєднуються для формування цілісного художнього образу митця. В оформленні використано авторські ілюстрації, рукописні шрифти, символіку та текстури, що імітують особисті архіви. Завдяки залученню сучасних графічних технологій вдалося досягти балансу між змістовним наповненням і візуальною емоційністю, створивши інтерактивне та естетично гармонійне видання. Ознайомитись із електронною версією доробку можливо за покликанням: <https://online.fliphtml5.com/ourj/ysdo/>.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бідун А. В. Типологічна специфіка артбуку як особливого виду книжкового контенту. *Journal of Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. Budapest 2019, VII, № 32, Том I. С. 58–63. DOI: 10.31174/SEND-HS2019-192VII32-14
2. Гажала В. Артбук як ефективний інструмент брендингу. *Соціальнокомунікаційні тенденції в медійному та науково-освітньому дискурсах* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 2024. С. 175–178. URL : <https://surl.lu/sagcr>
3. Головка І., Правдівцева Л. Artbook як документознавча одиниця та інноваційний книжковий продукт. Київ, 2021. 45 с. URL : <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/944>
4. Кавун А., Іванченко О. Артбук як оригінальний вид проектування та виготовлення книжкової продукції. *Родзинка – 2021* : матеріали XXIII Всеукраїнська наукова конференція молодих учених. Черкаси, 2021. С. 676–677. URL : <https://eprints.cdu.edu.ua/5073/>
5. Ковалишин А. Біографічні видання про Івана Франка на сучасному книжковому ринку України. *Обрії друкарства*. 2024. №2. С. 197–206. URL : <https://horizons.vpi.kpi.ua/article/view/319283>
6. Левицька О. Видавниче переосмислення спадщини Григорія Сковороди у ХХІ столітті. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Серія «Філологія»*. 2022. Вип. 91. С. 21-30. URL : <https://surl.lu/xtzwt>
7. Марченко Н. Стратегії біографічного письма та дискурс біографіки для дітей і юнацтва в Україні (2014–2019 рр.). *Українська біографістика*. 2019. №18. С. 173-194. URL : <https://surl.li/ghxbeg>
8. Михайлова Р., Гаудук М. Артбук як різновид сучасних нішевих видань. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : VI Міжнародна науково-практична конференція. Київ, 2024. С. 304–307. URL : https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/28445/1/APSD_2024_V2_P304-307.pdf
9. Назаревич В. Артбук як спосіб досягнення цілісності методами творчого самовираження. *Простір арттерапії: місце особистості в часі суспільних трансформацій* : матеріали XIX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції. Київ, 2022. С. 165–169. URL : <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2022/06/arttherapy-zb-22.pdf>
10. Підпригора С. Артбук у просторі літератури: художні особливості. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. 2018ю № 10. С. 44-50. URL : <https://surl.li/uvijcc>
11. Попик В. Досягнення, проблеми і завдання сучасного етапу розвитку історико-біографічної дослідницької, видавничої та інформаційної справи. *Історична біографіка в Україні: проблеми, завдання і перспективи розвитку*. Київ: Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 2019. С. 7–17. URL : <https://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0004515>
12. Тарасюк Т., Карпенко К. Структура, тематичне наповнення та дидактичний потенціал абеток-енциклопедій серії «Від А до Я» як інноваційного жанру навчальної літератури. *Лінгвостилістичні студії*. 2024. №20. С. 56–74. URL : <https://lingvostud.vnu.edu.ua/index.php/lingvostud/article/view/460/346>

REFERENCES

1. Bidun A. V. (2019) Typologichna spetsyfika artbuku yak osoblyvoho vydu knyzhkovoho kontentu [Typological specificity of the artbook as a special type of book content]. *Journal of Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, VII(32), Vol. I. 58–63. DOI: 10.31174/SEND-HS2019-192VII32-14 [in Ukrainian].

2. Hazhala V. (2024) Artbuk yak efektyvnyi instrument bryndynhu [Artbook as an effective tool for branding]. Sotsialnokomunikatsiini tendentsii v mediynomu ta naukovo-osvitnomu dyskursakh: materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Kyiv. 175–178. URL: <https://surl.lu/sagcr> [in Ukrainian].
3. Holovko I., Pravdivtseva L. (2021) Artbuk yak dokumentoznavcha odynytisia ta innovatsiinyi knyzhkovyi produkt [Artbook as a documentological unit and innovative book product]. Kyiv. 45 p. URL: <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/944> [in Ukrainian].
4. Kavun A., Ivanchenko O. (2021) Artbuk yak oryhinalnyi vyd proektuvannia ta vyhotovlennia knyzhkovoi produktsii [Artbook as an original type of book design and production]. Rodzynka – 2021: materialy XXIII Vseukrainskoi naukovoï konferentsii molodykh uchenykh. Cherkasy. 676–677. URL: <https://eprints.edu.edu.ua/5073/> [in Ukrainian].
5. Kovalishyn A. (2024) Biohrafichni vydannia pro Ivana Franka na suchasnomu knyzhkovomu rynku Ukrainy [Biographical publications about Ivan Franko on the contemporary book market of Ukraine]. Obrii drukarstva, №2, 197–206. URL: <https://horizons.vpi.kpi.ua/article/view/319283> [in Ukrainian].
6. Levytska O. (2022) Vydavnyche pereosmyslennia spadshchyny Hryhoria Skovorody u XXI stolitti [Publishing reinterpretation of Hryhoriy Skovoroda's heritage in the 21st century]. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seria "Filolohiia", 91, 21–30. URL: <https://surl.lu/xtzwt> [in Ukrainian].
7. Marchenko N. (2019) Stratehii biohrafichnoho pysma ta dyskurs biohrafiky dlia ditei i yunatstva v Ukraini (2014–2019 rr.) [Strategies of biographical writing and the discourse of biographica for children and youth in Ukraine (2014–2019)]. Ukrainska biohrafistyka, №18, 173–194. URL: <https://surl.li/ghxbeg> [in Ukrainian].
8. Mykhailova R., Hauduk M. (2024) Artbuk yak riznovyd suchasnykh nyshevykh vydan [Artbook as a type of contemporary niche publications]. Aktualni problemy suchasnoho dizainu: VI Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiya. Kyiv. 304–307. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/28445/1/APSD_2024_V2_P304-307.pdf [in Ukrainian].
9. Nazarevych V. (2022) Artbuk yak sposib dosiahnennia tsilisnosti metodamy tvorchoho samovyrazhennia [Artbook as a way of achieving integrity through methods of creative self-expression]. Prostir arterapii: mistse osobystosti v chasy suspilnykh transformatsii: materialy XIX Mizhnarodnoi mizhdytsyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Kyiv. 165–169. URL: <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2022/06/arttherapy-zb-22.pdf> [in Ukrainian].
10. Pidopryhora S. (2018) Artbuk u prostori literatury: khudozhni osoblyvosti [Artbook in the literary space: artistic features]. Naukovi chasopysy NPU im. M. P. Drahomanova, №10, 44–50. URL: <https://surl.li/uvijcc> [in Ukrainian].
11. Popyk V. (2019) Dosiahnennia, problemy i zavdannia suchasnoho etapu rozvytku istoryko-biohrafichnoi doslidnytskoi, vydavnychoi ta informatsiinoi spravy [Achievements, problems, and tasks of the current stage of development of historical-biographical research, publishing, and information activities]. Istorychna biohrafika v Ukraini: problemy, zavdannia i perspektyvy rozvytku. Kyiv: Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. 7–17. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0004515> [in Ukrainian].
12. Tarasiuk T., Karpenko K. (2024) Struktura, tematychne napovnennia ta dydaktychniy potentsial abetok-entsyklopedii serii "Vid A do Ya" yak innovatsiinoho zhanru navchalnoi literatury [Structure, thematic content and didactic potential of "From A to Z" alphabet-encyclopedias as an innovative genre of educational literature]. Lihvostylstychni studii, №20, 56–74. URL: <https://lingvostud.vnu.edu.ua/index.php/lingvostud/article/view/460/346> [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

Цзінтао ЧЖАО,*orcid.org/0009-0003-3287-639X*

аспірант кафедри академічного співу

Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

(Львів, Україна), *zhao.jingtao@lnma.edu.ua*

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ДЕМОФОНТА В ОДНОЙМЕННІЙ ДРАМІ П'ЕТРО МЕТАСТАЗІО ТА ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

У статті вивчено особливості втілення образу Демофонта в однойменній драмі відомого італійського драматурга-лібретиста П'єтро Метастазіо, написаній у 1733 році, та оперній творчості європейських композиторів ХVІІІ століття, які кілька десятків разів зверталися до тексту цього лібрето. Головна мета полягає у погляді на образ Демофонта як на уособлення сил зла та аналізі музичного трактування його вокальної партії, написаної для тенора. Визначено, що образ фракійського царя Демофонта в лібрето і в оперних виставах, дія яких розгортається в античному місті Херсонес, є одним з провідних. Демофонт уособлює безмежну владу, а його накази і вчинки не підлягають обговоренню. Рушійною силою конфлікту в опері стає приреченість жертвопринесення, що приносить страждання невинним героям, а Демофонт виступає каталізатором конфліктних ситуацій. Прослідковано, що за сценарним планом триактного оперного лібрето, Демофонт має співати чотири арії та бере участь у великій кількості речитативних сцен. Ознайомлення з текстом лібрето та оперними партитурами показало, що в аріях розкривається характер і наміри Демофонта, в речитативах за його участі відбувається розвиток сценічної дії. На підставі аналізу арій Демофонта за партитурою однойменної опери видатного неаполітанського композитора Нікколо Йоммеллі (1743) доведено, що партія цього героя спирається на мелодику, насичену віртуозним компонентом, і має яскраво виражений войовничий характер. Зроблено висновок про те, що особливості втілення образу Демофонта наслідують традиції барокових і ранньокласичних опер-серія, в яких партії злодіїв доручалися тенорам. У ХVІІІ столітті цієї тенденції дотримуються автори усіх опер, написаних за текстом драми «Демофонт» П'єтро Метастазіо. Зазначено, що в добу романтизму ця функція перейшла до співаків-баритонів.

Ключові слова: античний міф, опера «Демофонт», П'єтро Метастазіо, Нікколо Йоммеллі, образ Демофонта, партія тенора.

Jingtao ZHAO,*orcid.org/0009-0003-3287-639X*

Postgraduate student at the Department of Academic Singing

Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko

(Lviv, Ukraine), *zhao.jingtao@lnma.edu.ua*

FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE IMAGE OF DEMOPHON IN THE DRAMA OF THE SAME NAME BY PIETRO METASTASIO AND THE OPERA OF EUROPEAN COMPOSERS OF THE 18TH CENTURY

The article studies the features of the embodiment of the image of Demophon in the drama of the same name by the famous Italian playwright-librettist Pietro Metastasio, written in 1733, and the operatic work of European composers of the 18th century, who turned to the text of this libretto several dozen times. The main goal is to look at the image of Demophon as the personification of the forces of evil and to analyze the musical interpretation of his vocal part, written for a tenor. It is determined that the image of the Thracian king Demophon in the libretto and in opera performances, the action of which takes place in the ancient city of Chersonese, is one of the leading. Demophon personifies unlimited power, and his orders and actions are not subject to discussion. The driving force of the conflict in the opera becomes the doom of the sacrifice, which brings suffering to innocent heroes, and Demophon acts as a catalyst for conflict situations. It was found that according to the scenario plan of the three-act opera libretto, Demophon is to sing four arias and participates in a large number of recitative scenes. An acquaintance with the text of the libretto and opera scores showed that the arias reveal the character and intentions of Demophon, and in the recitatives with his participation the development of the stage action takes place. Based on the analysis of Demophon's arias according to the score of the opera of the same name by the outstanding Neapolitan composer Niccolò Jommelli (1743), it is proved that the part of this hero is based on melody, saturated with a virtuoso component, and has a clearly expressed militant character. It is concluded that the features of the embodiment of the image of Demophon follow the traditions of baroque and early classical opera-seria, in which the parts of thieves were assigned to tenors. In the 18th century, this trend was followed by the authors of all the operas written based on the text of the drama "Demophon" by Pietro Metastasio. It is noted that in the era of Romanticism, this function was transferred to baritone singers.

Key words: ancient myth, opera "Demophon", Pietro Metastasio, Niccolò Jommelli, image of Demophon, tenor part.

Постановка проблеми. В історії світової музичної культури окреме місце займає опера. У цьому жанрі поєдналися риси античної трагедії з мистецтвом сольного співу і традиціями колективної гри на музичних інструментах. Високі здобутки оперного жанру у творчості італійських композиторів доби бароко та елітарний статус опери, що спричинив її стрімке поширення в аристократичних колах, накреслили перспективи розвитку оперного мистецтва у подальші часи.

Незважаючи на те, що розвиток оперного жанру в добу бароко дістав багатобічного вивчення у працях американських, європейських та українських дослідників, окремі важливі питання дотепер залишаються нерозв'язаними. Зокрема, це стосується статусу тенорової партії як уособлення сил зла.

Матеріалом аналізу у нашій статті обрано лібрето й партитури опери «Демофонт», сюжет якої був надзвичайно популярним серед композиторів XVIII століття.

Аналіз досліджень та публікацій. Публікації провідних українських вчених-музикознавців щодо італійської опери доби бароко і раннього класицизму лише частково торкаються проблематики щодо доручення тенорам партій оперних злодіїв. Так, у книзі відомої дослідниці оперного жанру Марини Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі» розглядаються й узагальнюються питання природи оперного мистецтва, особливостей його сприйняття, естетичної сутності оперних вистав та оперної режисури (Черкашина-Губаренко, 2015). В монографії Юрія Чекана «Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя» дослідницька увага автора концентрується навколо проблеми розвитку оперного мистецтва в контексті європейської музичної культури доби бароко (Чекан, 2024). У статті Ольги Зосім «Демофонт П. Метастазіо: трансформація античного сюжету у європейській культурі Нового часу» (Зосім, 2013) йдеться про сюжет опери «Демофонт» у цілому, без конкретизації образів головних героїв та специфіки їхнього музичного втілення. Порушену нами проблематику щодо статусу тенорової партії у втіленні образу злодіїв в цих та інших публікаціях практично не висвітлено.

Метою статті є погляд на образ головної героїні опери – фракійського царя Демофонта як на уособлення сил зла та аналіз музичного трактування його вокальної партії, написаної для тенора.

Виклад основного матеріалу. Доба бароко в європейській музичній культурі була ознаменована яскравим сплеском оперного мистецтва.

Виникнення опери у Флоренції та її бурхливий розвиток у різних містах Апеннінського півострова посприяло стрімкому піднесенню цього жанру, становленню основних композиторських підходів його до трактування та формуванню вокально-виконавських та акторських традицій презентації оперних вистав на театральній сцені. Провідним був жанр італійської опери-seria, який швидко поширився країнами Західної та Центральної Європи, а в середині XVIII століття потрапив і на європейський Схід.

Протягом XVII–XVIII століть в італійських операх-seria були сформовані основні підходи до трактування образів головних героїв. В оперних виставах брали участь співаки-кастрати, жіночі сопрано і контральто, тенори, зрідка – баси. Співакам-кастратам доручалися образи юних закоханих героїв, жіночим сопрано – образи юних героїнь, які доволі часто були приречені на страждання або смерть, баси створювали образи шляхетних батьків, тоді як тенорам відводилася роль головних злодіїв і тиранів. Оскільки сюжет опери-seria мав завершитися щасливою розв'язкою, де добро перемагало над злом, кожна вистава була спрямована на приборкання тирана.

Не став винятком надзвичайно популярний у XVIII столітті сюжет опери «Демофонт», на який було створено більше ніж 70 опер. Автором лібрето цієї музичної драми, є видатний італійський драматург П'єтро Метастазіо (1696–1782) (Demofoonte, 1733). Перша опера «Демофонт» на лібрето П. Метастазіо була написана композитором Антоніо Кальдара у 1733 році і поставлена у Відні, у великому придворному театрі Хофбурга (Demofoonte, *Dramma per musica*, 1733). Далі до цього лібрето звертались численні європейські композитори – Й. А. Хассе, Л. Лео, Н. Йоммеллі, Н. Піччіні, К. В. Глюк, К.Г. Граун, П. Анфоссі, Й. Мислівичек, Д. Перес, Дж. Сарті, М. Березовський та ін.

Дія опери відбувається у місті Херсонес, а сюжет заснований на античному міфі, в якому фракійський цар Демофонт має щорічно приносити в жертву богам юних невинних дів, щоб позбавити свою країну від лиха. Мотив приреченості жертвоприношення є центральним в і опері, а рушійною силою конфлікту стають накази, рішення і вчинки Демофонта, що загрожують смертю Дірцеї – таємній дружині принца Тіманта, яку мають спалити на жертвовному вогнищі у храмі Аполлона. До того ж, Демофонт, не знаючи про таємний шлюб Тіманта і нехтуючи його почуттями до Дірцеї, вирішує одружити його із принцесою Креузою, яка з великими почестями приїзжає у Херсонес. За

традиціями опери-*seria*, сюжетні перипетії завершуються щасливою розв'язкою. Уособленням зла в опері стає образ Демофонта, партія якого написана для тенора.

Доручати партії злодіїв тенорам було однією з традицій барокових і ранньокласичних опер-*seria*. У добу романтизму ця функція перейшла до баритонів.

Розглянемо особливості трактування образу Демофонта в оперному лібрето та оперних партитурах композиторів XVIII століття. З короткого змісту драми, викладеного в *argomento*, стає зрозумілим наступне.

Демофонт під час царювання у фракійському Херсонесі звернувся до оракула, щоб дізнатися, коли закінчиться жорстокий обряд щорічного жертвопринесення діви перед образом Аполлона. Він отримав таку відповідь: «З тобою гнів небесний буде заспокоєний, коли сам пізнаєш невинного узурпатора царства». Демофонт не міг зрозуміти значення цих слів і став готуватися до щорічного жертвопринесення. Для цього було потрібно тягнути жереб з ім'ям нещасної діви, яка мала стати жертвою, однак Демофонт, не чекаючи волі Фортуни, наказав принести в жертву Дірцею, доньку одного зі своїх вельмож Матусія, не знаючи про те, що вона була таємною дружиною свого старшого сина принца Тіманта. Дірцея і Тімант ретельно приховували свій шлюб, опасаючись давнього закону, який засуджував на смерть будь-кого, хто одружувався зі спадкоємцем престолу. З метою одруження Тіманта Демофонт викликав до Херсонеса принцесу Фрігії Креузу, пославши за нею свого молодшого сина Черінто. Відмовившись одружитися з Креузою і намагаючись врятувати Дірцею, Тімант розгромив жертвний вівтар у храмі Аполлона і відкрився перед батьком щодо свого тайного шлюбу. Його засуджують до смерті за непокору волі батька та протидії царським наказам. До смерті також засуджена і Дірцея, вона винна в порушенні законів царства унаслідок тайного одруження з Тімантом. На межі виконання цього нелюдського вироку лютий Демофонт відчув пориви батьківського співчуття, яке, підкріплене молитвами багатьох, вирвало з його вуст прощення. Однак посеред несподіваної радості Тіманту повідомляють про те, що Дірцея є донькою Демофонта. І ось нещасний, ледве звільнившись від гніту минулих негараздів, ще жалюгідніше, ніж будь-коли, занурюється в безодню сум'яття та жаху, вважаючи себе чоловіком власної сестри. Відчай Тіманта здається неминучим, коли несподівано виявляється, що його справжнім батьком є не Демофонт, а Матусій. Остаточо звільнив-

шись від жаху, Тімант щасливо возз'єднується зі своєю дружиною. Невинний узурпатор влади, про якого так незрозуміло говорив оракул, знайшовся, і царство звільнилося від фатального обов'язку щорічного жорстокого жертвопринесення. Давнє пророцтво допомагає Тіманту дізнатися правду про своє неблагородне походження. Відкривши цю таємницю, він відмовляється від престолу, поступаючись цим правом справжньому синові Демофонта Черінтові, якій стає нареченим принцеси Креузи. Щаслива розв'язка, перемога добра над злом досягається через прийняття кожним персонажем своєї істинної природи і призначення (Demofonte, 1733).

Як бачимо, рушійною силою конфлікту є нелюдські вчинки фракійського царя Демофонта, який поводить себе не як мудрий і шляхетний володар, а як злодій та узурпатор влади, який виправдовує свої рішення користю для держави. «Якщо це принесе користь суспільству, розсудливо втратити хоча б одну людину, навіть невинну», – зазначає він в одному зі своїх монологів (Demofonte, 1733).

Розглянемо особливості вокальної партії Демофонта на прикладі однойменної опери видатного неаполітанського композитора Нікколо Йоммеллі (1714–1774), якого свого часу називали «італійським Глюком». Оперу було написано в 1743 році для постановки в місті Падуя, через 10 років її було поставлено у Мілані, у 1764 році – у Штутгарті, у 1770 році – у неаполітанському театрі Сан-Карло. У 1978 році видавництво Garland Publications опублікувало факсиміле партитури цієї опери за рукописом, що зберігається у Вюртембурзі¹. Критичне видання було опубліковано у 2009 році видавництвом Ut Orpheus, Болонья (Niccolò Jommelli, 2009). Окремі арії публікувалися ще в XIX столітті. В основі нашого дослідження – рукописні партитури 1743 і 1753 років (Demofonte (Jommelli)).

Опера складається з трьох дій, велика кількість сцен відбувається безпосередньо в царському палаці Демофонта і за його участі. Демофонт уперше з'являється у третій сцені першої дії. Він разом зі світою приходять у свій королівський палац, де після розмови з Тімантом співає свою першу арію «Per lei fra l'armi dorme il guerriero». У цій сцені він постає всемогутнім царем, що має необмежену владу і рішення якого не обговорюються. Вирішуючи одружити Тіманта, він піклується не про особисте щастя свого сина, а про майбутнє держави.

¹ Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart (D-Sl): NB XVII 239a-c.

Арія «Per lei fra l'armi» сповнена рішучості і має войовничий характер, в ній Демофонт одразу демонструє свою царську натуру. Написана в тональності D-dur, що асоціюється з музикою яскраво урочистого характеру, арія насичена віртуозними пасажами, які починаються буквально від першої фрази і відображають типовий для вокального мистецтва доби бароко інструментальний характер ведення мелодичної лінії, надаючи звучанню вокальної партії, а разом із тим і образу Демофонта, впевненості та войовничості (приклад 1).



Приклад 1. Н. Йоммеллі. Арія «Per lei fra l'armi» з I дії опери «Демофонт»

Партія розгортається у верхній ділянці тенорового діапазону і потребує надзвичайної рухливості голосу, що створює складнощі для вокалістів.

У даній арії слід зазначити простоту оркестрового супроводу, що різко контрастує порівняно із надзвичайно складною і насиченою вокальною партією. У той час як вокаліст виспівує неймовірно складні пасажі за участі перехідних нот, що потребує ґрунтовної технічної підготовки, стійких верхніх та нижніх звуків діапазону, прикриття звуку для переходу з регістру в регістр та ін., звучання оркестру спирається на найпростіші гармонії тонічного і домінантового тризвуків і має підтримуючу функцію.

Свою наступну арію «Se tronca un ramo, un fiore» Демофонт співає у третій картині другої дії опери. За сценічною ситуацією, після розмови з Тімантом, який просив помилування для припеченої на жертвопринесення Дірцеї, він прийняв рішення негайного проведення цього жорстокого обряду й укладання шлюбу Тіманта із принце-

сою Креузою. В арії, написаній в тональності A-dur і виконуваній під супровід струнної групи оркестру, відтворюється ситуація незворотності рішень жорстокого царя. Рішучість Демофонта передається рухом мелодії вокальної партії звуками висхідного тонічного тризвуку напочатку арії (приклад 2).



Приклад 2. Н. Йоммеллі. Арія «Se tronca un ramo» з II дії опери «Демофонт»

Дана арія теж сповнена віртуозним компонентом інструментального характеру, що відображає рішучість Демофонта (приклад 3). У діапазоні вокальної партії кілька разів з'являється найвищий звук h².



Приклад 3. Н. Йоммеллі. Арія «Se tronca un ramo» з II дії опери «Демофонт»

Третю арію «Perfidi già che in vita» Демофонт співає у десятій картині другої дії опери. За сценічною ситуацією, Демофонт дізнається про зраду Тіманта і Дірцеї і, не зважаючи на благання Тіманта, наказує заточити їх обох у в'язниці. На початку арії, написаній в тональності D-dur, вокальна партія рухається звуками тонічного тризвуку (приклад 4), що стає уособленням безмежності царської влади і незворотності виконання царських наказів.



Приклад 4. Н. Йоммеллі. Арія «Perfidi già che in vita» з II дії опери «Демофонт»

Коли Демофонт співає про смерть, у вокальній партії з'являються звуки найнижчої ділянки діа-

пазону, зокрема звук «а» великої октави, якими риторично зображено перехід у царство мертвих, залякування незворотністю покарання смертю.

Остання, четверта арія Демофонта «*Odo il suono de' queruli accenti*» знаходиться в шостій сцені третьої дії опери. За сценічною ситуацією Тімант щойно дізнався про те, що Дірцея є донькою Демофонта і зрозумів, що був таємно одружений із власною сестрою. Реакція Демофонта є непередбачуваною – він починає переживати за моральний стан сина і навіть звертається до богів за порадою: «Боги небесні, дайте мені пораду, хоча б повідомте мені про небезпеку».

Ситуація розпачу царя, який вперше у житті не знає, що йому робити, відображена в арії «*Odo il suono de' queruli accenti*», написаній в «пасторальній» тональності F-dur. Вокальна партія, розгортання якої відбувається на тлі деталізовано виписаного оркестрового супроводу, ґрунтується на витриманих нотах середнього регістру, неначе розум Демофонта є скований лютим страхом (приклад 5).



Приклад 5. Н. Йоммеллі. Арія «*Odo il suono*» з III дії опери «Демофонт»

Кількість внутрішньоскладових розспівів є мінімальною, однак всі вони ґрунтуються на типових для партії Демофонта рухах тонами тонічного тризвуку, що є символічним уособленням безмежності царської влади. Навіть у розпачі Демофонт залишається всевладним царем.

Всі арії Демофонта написані у формі *da capo*. Це означає, що під час повторення матеріалу початкового розділу виконавці змінювали вокальну партію, додаючи до неї усілякі прикраси.

Також в партії Демофонта є велика кількість речитативів, мклодика ких має більш уніфікований характер, однак і в них розкривається образ царя, наділеного безмежною владою.

Загальний діапазон вокальної партії Демофонта – від а великої до h першої октави.

Образ і вокальна партія Демофонта знаходять аналогічного трактування в інших операх, написаних на текст лібрето «Демофонт» П. Метастазію. Ознайомлення з рукописними партитурами опер, створених на текст цього лібрето, показало, що всі опери мають номерну структуру, що в кожній опері партія Демофонта написана для тенора і що композитори іноді вилучали з цієї партії окремі арії або додавали до неї вставні арії, тексти яких були відсутні у початковому варіанті лібрето П. Метастазію. Вважаємо, що таке коригування будови вокальної партії Демофонта було пов'язане з вимогами виконавців-тенорів, які створювали цей образ на європейських оперних сценах. Також мінялася композиційна структура арій Демофонта: на зміну аріям *da capo* прийшли арії *dal segno* з виписаними репризами, де мінявся тональний план, спостерігалось розширення або скорочення експозиційного матеріалу, по-іншому була написана вокальна партія.

Висновки. Аналіз особливостей втілення образу фракійського царя Демофонта в однойменній драмі П. Метастазію та оперній творчості європейських композиторів XVIII століття показав, що цей образ є класичним уособленням античного царя, наділеного безмежною владою, який ставить державні інтереси вище особистих потреб і вважає, що може вирішувати людські долі на свій розсуд. Демофонт уособлює злодія, який нехтує інтересами близьких йому людей, призначає їм суворе покарання, засуджує до смертної кари. Вчинки і рішення Демофонта вказують на те, що він поводить себе не як мудрий і шляхетний володар, а як злодій та узурпатор влади, який виправдовує свої рішення користю для держави, яка потерпає від щорічного жертвоприношення.

За традиціями оперного мистецтва доби бароко, вокальна партія Демофонта як головного злодія музичної драми написана для тенора. В аналізований нами версії опери «Демофонт» Н. Йоммеллі вокальна партія головного героя концентрує в собі войовничі інтонації, виражені через інструментальний характер ведення мелодичної лінії, що вказує на рішучість Демофонта, а також постійний рух мелодії звуками висхідного тонічного тризвуку, що стає уособленням безмежності царської влади і незворотності виконання царських наказів, якими б жорстокими вони не були.

Всі арії Демофонта написані у формі *da capo*. Загальний діапазон вокальної партії – від а великої до h першої октави.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у вивченні специфіки тенорових партій як втілення образів злодіїв в оперних творах численних композиторів доби бароко.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зосім О. Л. «Демофонт» П. Метастазіо: трансформація античного сюжету у європейській культурі Нового часу. *Поліфонія діалогу в постсучасній культурі* : збірник наукових праць. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 72–76.
2. Чекан Ю. І. *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів : Вид-во УКУ, 2024. 236 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Р. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків : «Акта», 2015. 380 с.
4. Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. URL : <http://corago.unibo.it/> (дата звернення: 15.08.2025).
5. Demofonte. *Dramma per musica*. Libretto di Pietro Metastasio, 1733. *Libretti d'opera italiani*. URL : <http://www.librettidopera.it/demofonte/demofonte.html> (дата звернення: 15.08.2025).
6. Demofonte (Jommelli). URL : [https://imslp.org/wiki/Demofonte_\(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2\)](https://imslp.org/wiki/Demofonte_(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2)) (дата звернення: 15.08.2025).
7. Demofonte, Vienna, van Ghelen, 1733. *Progetto Metastasio* : website. URL : <https://www.progettometastasio.it/testi/DEMOFOON|P> (дата звернення: 15.08.2025).
8. Niccolò Jommelli. *Demofonte*. *Dramma per musica* (1770). Edizione critica A cura di Tarcisio Balbo. Bologna : Ut Orpheus, 2009. 319 p.

REFERENCES

1. Zosim, O. L. (2013). «Demophon» P. Metastasio: transformatsiya antychnoho syuzhetu u yevropeys'kiy kul'turi Novoho chasu ["Demophon" P. Metastasio: transformation of an ancient plot in the European culture of the Modern era]. *Polifoniya dialohu v post-suchasniy kul'turi : zbirnyk naukovykh prats'*. Kyiv: NAKKKiM, 72–76 [in Ukrainian].
2. Chekan, Yu. I. (2024). *Svit, kotryy naspravdi ye... Opernyy teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttya* [The world that actually exists... Opera house in the infrastructure of musical life]. Lviv: Vydavnytstvo UKU [in Ukrainian].
3. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2015). *Opernyy teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera Theater in Changing Spacetime]. Kharkiv: «Akta» [in Ukrainian].
4. Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 [Corago. Repertoire and archive of librettos of Italian melodrama from 1600 to 1900], available at: URL: <http://corago.unibo.it/> (accessed 15 August 2025) [in Italian].
5. Libretti d'opera italiani [Italian opera librettos], “Demofonte. Drama for music. Libretto by Pietro Metastasio”, available at: URL : <http://www.librettidopera.it/demofonte/demofonte.html> (accessed 15 August 2025) [in Italian].
6. Jommelli, N. Demofonte, available at: URL: [https://imslp.org/wiki/Demofonte_\(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2\)](https://imslp.org/wiki/Demofonte_(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2)) (accessed 15 August 2025)
7. Demofonte, Vienna, van Ghelen, 1733. Progetto Metastasio [Metastasio Project]: website, available at: URL : <https://www.progettometastasio.it/testi/DEMOFOON|P> (accessed 15 August 2025) [in Italian].
8. Niccolò Jommelli (2009). *Demofonte*. *Dramma per musica* (1770) [Demophon. Drama for Music (1770)]. Bologna : Ut Orpheus, 2009 [in Italian].

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 78.03(100)(075.8)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-34>**Юлія ШАЛЬКЕВИЧ,***orcid.org/0009-0001-5724-3076**старший викладач кафедри співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
(Київ, Україна) salkevicia@gmail.com***Надія КУПЧИНСЬКА,***orcid.org/0009-0006-3446-7209**викладач кафедри співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
(Київ, Україна) kupchynska1976@gmail.com*

ХОРОВІ ШКОЛИ ТА ПОЛІФОНІЧНІ КОМПОЗИЦІЇ ПІЗЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена комплексному аналізу становлення та розвитку римської духовної хорової школи доби пізнього Відродження, яка посідає ключове місце у формуванні європейської музичної традиції. Автори окреслюють історичні передумови виникнення цього мистецького явища, підкреслюючи нерозривний зв'язок римської хорової спадщини з античними, середньовічними й ранньоренесансними музичними практиками. У праці простежено вплив італійської академічної вокально-хорової методики на європейський і, зокрема, український культурний простір, що значною мірою пояснюється природною мелодикою української мови та співучими традиціями місцевої культури. Значна увага приділена аналізу досліджень українських, англомовних та італомовних музикознавців, які висвітлюють різні аспекти формування римської хорової школи та її еволюції в контексті загальноєвропейської музичної історії.

У статті детально реконструйовано процес становлення професійного хорового середовища в Римі XVI століття, а також визначено його головні художні параметри. Центральне місце відведено творчій діяльності Джованні П'єрлуїджі да Палестрини, чий стиль став вищим виявом поліфонічної традиції та визначив художній канон духовної музики доби Контрреформації. З'ясовано основні риси «строного стилю» хорового письма а *cappella*, серед яких – плавність мелодичних ліній, виважене використання дисонансів, гармонічна рівновага та прозорість фактури. Аналізована спадщина Палестрини демонструє поєднання модальної системи з новими тенденціями гармонічного мислення, що згодом сприяло переходу до функціональної тональності.

У дослідженні також розглянуто внесок представників римської школи – Дж. Ф. Анеріо, Ф. Анеріо, М. А. Інджен'єрі, А. Стабіле, Ф. Соріано, А. Пачеллі та інших митців, які розвивали поліхорність, поглиблювали декламаційно-акордові структури та відкривали нові виразові можливості хорової фактури. Особливу увагу приділено становленню жанру ораторії, розвитку кантатних форм, ролі чоловічого співу кастратів та специфіці диригентської практики XVI–XVII століть. Показано взаємозв'язок між духовними і світськими тенденціями в музиці Риму, що сприяло формуванню майбутньої барокової естетики.

Автори доходять висновку, що римська хорова школа стала фундаментальним чинником формування європейської духовної музики, а її вплив поширився від поліфонічного стилю Палестрини до ранньої опери та ораторії. Актуальність подальших студій визначається необхідністю глибшого вивчення еволюції хорової техніки, диригентських жестів та виконавських практик перехідного періоду між Ренесансом і зародженням бароко.

Ключові слова: римська хорова школа, диригент, пізнє Відродження, поліфонія, хор а *cappella*, сакральні жанри музики, стиль, традиція.

Yuliia SHALKEVYCH,

orcid.org/0009-0001-5724-3076

*Senior Lecturer at the Department of Singing and Choral Conducting
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) salkeviculia@gmail.com*

Nadiia KUPCHYNSKA,

orcid.org/0009-0006-3446-7209

*Lecturer at the Department of Singing and Choral Conducting
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) kupchynska1976@gmail.com*

CHORAL SCHOOLS AND POLYPHONIC COMPOSITIONS OF THE LATE RENAISSANCE AS THE BASIS OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE

The article offers a comprehensive analysis of the formation and development of the Roman sacred choral school of the late Renaissance, which occupies a key position in shaping the European musical tradition. The authors outline the historical prerequisites for the emergence of this artistic phenomenon, emphasizing the continuous connection between the Roman choral heritage and the ancient, medieval, and early Renaissance musical practices. The study highlights the influence of Italian academic vocal and choral methodology on the broader European – and particularly Ukrainian – cultural environment, a process facilitated by the natural melodic qualities of the Ukrainian language and the long-standing local singing traditions. Considerable attention is devoted to the examination of Ukrainian, English-language, and Italian-language musicological research that illuminates various aspects of the Roman choral school and its evolution within the context of European music history.

The article reconstructs in detail the establishment of a professional choral environment in sixteenth-century Rome and determines its principal artistic parameters. Central focus is given to the creative legacy of Giovanni Pierluigi da Palestrina, whose style represents the highest embodiment of the polyphonic tradition and established the artistic canon of sacred music during the Counter-Reformation. The study identifies the essential features of the “strict style” of a cappella choral writing, including smooth melodic lines, balanced use of dissonances, harmonic equilibrium, and textural transparency. Palestrina’s oeuvre demonstrates a synthesis of the modal system with emerging tendencies of harmonic thinking, thus paving the way for the later development of functional tonality.

The article also explores the contributions of major representatives of the Roman school – G. F. Anerio, F. Anerio, M. A. Ingegneri, A. Stabile, F. Soriano, A. Pacelli, and others – who expanded polychoral techniques, deepened declamatory-chordal structures, and opened new expressive possibilities for choral texture. Special attention is given to the emergence of the oratorio genre, the development of cantata forms, the role of male castrato singing, and the distinctive conducting practices of the sixteenth and seventeenth centuries. The study reveals the interrelation between sacred and secular tendencies in Roman music, which contributed to the formation of early Baroque aesthetics.

The authors conclude that the Roman choral school became a fundamental factor in the development of European sacred music, and its influence extended from the polyphonic legacy of Palestrina to the early opera and oratorio. The relevance of future research lies in the necessity of further examination of choral techniques, conducting gestures, and performance practices characteristic of the transitional period between the Renaissance and the rise of the Baroque.

Key words: *Roman choral school, conductor, late Renaissance, polyphony, a cappella choir, sacred music genres, style, tradition.*

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві дедалі частіше вживаються визначення на кшталт «європейська хорова школа», «українська хорова школа», «американська хорова школа», «італійська хорова школа». Водночас поняття «українська» та «європейська» хорові школи сформувалися значно пізніше, ніж термін «італійська хорова школа», яка ще в добу раннього Нового часу стала загальновідомим й усталеним явищем у межах європейської музичної традиції. Саме італійська академічна хорова школа була тим джерелом, що визначило засадничі принципи духовної хорової творчості та сприяло становленню класичної хорової техніки. Водночас не

можна применшувати значення національних традицій, що мали багатовікові корені та забезпечили природне сприйняття італійської вокальної методики в українському культурному просторі.

Особливу увагу до італійської хорової школи в Україні пояснює низка факторів, серед яких – явище «співучості» мов. Італійська та українська мови мають м’яку мелодіку інтонаційної структури, що дає змогу легко переходити від звичайного мовлення до протяжного хорового звучання на довгому диханні. Така природна вокальна пластичність українців зумовила органічне укорінення італійських вокально-хорових технологій у місцевій традиції. У мистецькій педагогіці поширено

переконання, що італійці належать до надзвичайно музичного народу, де спів є щоденним явищем, а слухові вади – рідкість. Утім, українська культура, зокрема сільська, також відзначається винятковою співочою спадковістю. Показовим є той факт, що перші українські композитори-професіонали – М. Березовський і Д. Бортнянський – отримували фахову освіту саме в Італії, що лише підтверджує престиж і вплив цієї школи.

Метою дослідження є реконструкція моделі становлення та функціонування римської духовної хорової школи в культурному контексті доби пізнього Відродження. Аналізуючи праці українських, англійських та італійських дослідників, автори прагнули з'ясувати, коли саме в Римі утвердилася професійна хорова школа; чи повторила вона типологічний шлях своїх історичних попередників – античної, середньовічної та ранньоренесансної традицій; чи, навпаки, сформувала власну, унікальну траєкторію розвитку. Сукупність цих питань визначає актуальність запропонованої теми.

Ми намагалися відтворити цілісної модель становлення та розвитку римської хорової школи пізнього італійського Відродження на основі опрацювання наукових джерел українських та зарубіжних авторів.

Аналіз досліджень. На сьогоднішній день проблему римської хорової школи в епоху пізнього італійського Відродження недостатньо досліджено. Існує чимало невеликих статей про становлення римської оперної школи та її творчої проблематики. Всю наукову літературу, опрацьовану авторами статті, умовно поділено на дві площини: це площина праць зарубіжних дослідників і вітчизняна наукова площина з цієї проблематики. До праць зарубіжної площини в першу чергу відносимо роботу Сари Фуллер «Примарний трактат чотирнадцятого століття. Арс Нова» (*A Phantom Treatise of the Fourteenth Century. The Ars Nova*) [1986], у якому авторка доводить, що римська хорова школа є прямим продовженням здобутків попереднього мистецтва «*Ars Nova*», а не чимось принципово новим. Дослідник Д. Ліч-Вілкінсон у розгорнутій роботі «Античність і Середньовіччя: від Стародавньої Греції до XVI-го століття» (*Antiquity and the Middle Ages: From Ancient Greece to the 16th Century*) [1990] просліджує розвиток італійської духовної музики (в тому рахунку й хорової) за ретроспективним принципом: від того явища, що їй передувало, до того, що прийшло на зміну. Він показує лише початок становлення римської хорової школи. У праці італійського науковця Дж. Онгаро «Музика епохи Відродження» (*Music*

of the Renaissance. Westport) [2005] музична складова загальної картини епохи італійського Відродження трактується як цілісний нерозривний процес, а хорова музика – як підґрунтя народження майбутньої опери.

У площині робіт вітчизняних науковців варто звернути увагу на працю «Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття: Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» (укл. Н. І. Дячук) [2009], де проблема становлення і розвитку римської хорової школи показана в контексті інших хорових шкіл Італії, зокрема, і Західної Європи в цілому. Автор наголошує на церковно-духовних пріоритетах римської хорової школи. У статті І. Цебрій «Витоки професійного християнського церковного співу: Амвросій Медіоланський і Григорій Великий» [2015] мова йдеться про передумови формування християнської духовної хорової музики, починаючи від відомого «Антифонарію» папи Григорія I Великого до потужної римської хорової школи та розвитку поліфонічної музики у XVI столітті – епосі пізнього Відродження (чиквиченто). Методичний посібник В. Опенька для студентів закладів мистецького спрямування «Вокально-педагогічна школа Василя Івановича Опенька (1924–1991)» [2016] надає свідчення про значення італійських хорових шкіл (і римської, зокрема) у становленні західноєвропейського оперного мистецтва та перших вокальних педагогічних шкіл в Україні.

У праці Л. Яременка «Образ Антоніо Сальєрі за спогадами його сучасників та епістолярно-публіцистичною літературою» [2022] історичні паралелі проводяться між тогочасним розвитком світського музичного мистецтва й музичної освіти (перші італійські консерваторії) і розвитком хорових шкіл духовного спрямування – римської школи, що пізніше знайшло своє відображення в творчій спадщині Антоніо Сальєрі. Наукове осмислення чиквиченто відображено у праці М. Сайбекова «Musical and Dramatic Training of Minstrels, Spielmen, and Jugglers in the Classical Middle Ages» (Музична та драматична підготовка менестрелів, шпільменів і жонглерів у добу класичного Середньовіччя) [2024], де детально проаналізовано розвиток музичного мистецтва від кінця Середньовіччя й до епохи чиквиченто, показні тенденції до відродження інтересу до музичного мистецтва чиквиченто, в тому рахунку й до хорового.

Незважаючи на те, що є праці, які з різних сторін розкривають проблему хорових шкіл та поліфонічних композицій пізнього Відродження як перехідного містка від Високого Ренесансу до

Нового часу, недостатньо таких, де б внесок італійських композиторів і диригентів пізнього Відродження розглядався в контексті основ розвитку музичної культури цього періоду. Це викликало необхідність дослідження хорових надбань мистецтва чиквиченто.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XVI століття провідні позиції в розвитку європейської музики поступово переходять до італійських митців, які, спираючись на традиції франко-фламандських поліфоністів, створили нову художню якість, властиву духовній культурі Відродження. Надзвичайно важливим явищем стало утвердження хорового співу *a cappella* ще в часи раннього Середньовіччя (Цебрій, 2015: 85). Це сягнуло класичної довершеності завдяки творчості композиторів римської та венеційської шкіл. Якщо у Венеції домінував урочистий поліхоровий стиль, то Рим став центром витонченої поліфонічної техніки, яка поєднувала ясність форми та глибокий зміст духовного тексту. Найвищим авторитетом цього напрямку був Джованні П'єрлуїджі да Палестрина – постать, що стала символом епохи й уособленням стилю *a cappella*.

У середовищі римської школи сформувався жанр ораторії – твору для солістів, хору й оркестру на біблійні сюжети. Згодом Дж. Каріссімі та А. Страделла розвинули кантатний жанр, що поєднував арії, речитативи й ансамблеві епізоди, а пізніше виникли й хорові кантати як окремий різновид ораторії. Саме римські композитори запровадили речитатив *secco*, сприяли формуванню аріозної структури, розширили використання вокальних ансамблів та інтегрували комічні елементи в оперні постановки. Для цього стилю були характерні пишні сценічні декорації, розширений склад оркестру, чисельний хор, розмаїта костюмована візуальність і виняткова роль чоловічого співу кастратів, які виконували й жіночі партії. Серед видатних педагогів варто назвати Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді та Лорето Вітторіо, а серед знаменитих співаків – феноменального кастрата-віртуоза Балдассара Феррі, для як Джованні П'єрлуїджі да Палестрина залишив по собі вражаючий корпус духовних композицій, у якому провідне місце посідають меси та мотети, однак його діяльність не обмежувалася винятково сакральною сферою (Опенько, Цебрій, 2016: 37). Він цілеспрямовано працював і в царині світської хорової музики, вибудовуючи між двома художніми площинами складні, але внутрішньо гармонійні зв'язки. Його мадригали, хоча й належали до світського жанру, набували рис духовного узагальнення та благородної стриманості, тоді

як церковні твори наближалися до людської емоційної реальності, вирізнялися теплом, щирістю та виразною ліричною інтонацією. Саме ця здатність підносити богослужбову музику над межами її культової функції та наділяти її гуманістичним змістом зробила Палестрину постаттю, яка символізує духовну культуру Риму доби пізнього Відродження (Опенько, Цебрій, 2016: 36).

Стиль Дж. Палестрини став кульмінаційним виявом римської школи поліфонії. На відміну від нідерландських композиторів, котрі нерідко поєднували хорове письмо з інструментальним супроводом, італійські майстри прагнули створити досконале вокальне багатоголосся, де кожен голос існує в органічній єдності з іншими. Дж. Палестрина не прагнув формальної новизни у звичних технічних прийомах, проте він довів доступні засоби поліфонічної традиції до ідеалу чистоти й вираженості. У цьому полягає унікальна цінність його спадщини: у її внутрішньому світлі, інтелектуальній прозорості, врівноваженій мелодичності, глибинній духовності. Його композиціям властиві дискретність, медитативність, смиренність і споглядальна емоційність, що відповідали церковно-естетичному клімату доби Контрреформації.

Композитор виробив власний комплекс правил для хорового письма. На перший план він ставив плавність мелодійних ліній, уникав великих інтервальних стрибків, використовував дисонанси лише як короткочасні виразові моменти, що обов'язково врівноважувалися консонансами. У такому середовищі мелодика розгорталася природно, немов самодостатній організм, а багатоголосся вибудовувалося не як механічне нашарування голосів, а як єдиний вертикально-гармонійний комплекс. На противагу поліфонії франко-фламандських майстрів, де співзвуччя часто виникали як випадкові точки перетину самостійних мелодій, Палестрина свідомо конструював гармонічну вертикаль, створюючи так звану акордову поліфонію – стиль, у якому мелодійна природа голосів гармонійно поєднується з прозорістю звучання акордів.

Така техніка відкривала нові перспективи для переходу від традиційних модальних ладів до майбутньої функціональної тональності. Особливо виразно це видно у секвенції *Stabat Mater*, де композитор будує мелодико-гармонічний рух на основі симетричного чергування співзвуч, що засвідчує новий тип музичного мислення. Водночас Палестрина не відкидав модальної системи, а використовував її як органічну складову стилю, поєднуючи стародавні принципи з новими тенденціями розвитку багатоголосої фактури.

Таблиця 1

**Представники Римської хорової школи
та їхній внесок у розвиток музичного
мистецтва чиквиченто**

Ім'я композитора	Роки життя	Основні жанри	Внесок у розвиток музики
Джованні П'єрлуїджі Палестрина	бл. 1525–1594	Меси, мотети, мадригалі	Створив еталон «строгого стилю»; гармонізував поліфонію; надав прозорості й ясності літургійним текстам; вплинув на становлення мажорно-мінорного мислення, вніс зміни в техніку диригування
Джованні Марія Наніно	бл. 1543–1607	Меси, мадригалі, мотети	Учень і соратник Палестрини; співзасновник римської музичної школи; підготував нове покоління композиторів.
Феліче Анеріо	бл. 1560–1614	Меси, псалми, гімни	Послідовник Палестрини; офіційний композитор папської капели; впровадив ідеї Тридентського собору у хорову практику.
Джованні Франческо Анеріо	бл. 1567–1630	Меси, мадригалі, ораторії	Синтезував поліфонічний стиль із зародженням ораторії; один із перших творців духовної драми.
Франческо Соріано	бл. 1548–1621	Меси, псалми, мотети	Поєднав строгий стиль Палестрини з елементами гармонічного мислення; реформував церковну музику відповідно до вимог Контрреформації.
Марко Антоніо Індженьєрі	бл. 1535–1592	Мотети, мадригалі	Наблизив поліфонію до музичної драми; підготував ґрунт для творчості Клаудіо Монтеверді.
Грегоріо Аллегрі	1582–1652	Меси, псалми, мотети	Автор знаменитого <i>Miserere</i> ; розвинув хорову традицію в нових умовах XVII ст.; поєднав поліфонічні й ранньобарокові риси.
Ораціо Беневолі	1605–1672	Великі меси, псалми	Представник пізнього етапу римської школи; використовував монументальні багатохорові форми, розширюючи масштаб сакральної музики.

Однією з найхарактерніших рис його мистецтва була надзвичайна прозорість звучання. Попри складну імітаційну будову, густу поліфонічну текстуру та багаторівневі голосові переплетення, слово залишалося цілковито зрозумілим. Така риса відповідала вимогам католицької церкви, що були підтверджені рішеннями Тридентського собору, де окремо наголошувалося: музика покликана сприяти молитві й духовному зосередженню, а не захоплювати слухача формальною віртуозністю. Палестрина, так само як Джованні Анімучча, Джованні Марія Наніно та Феліче Анеріо, став одним із провідників нової концепції богослужбового співу, у якому поліфонічність співіснувала з чіткою декламаційною організацією тексту.

Важливою подією в історії римської школи стало заснування у 1580 році музичної школи Джованні Марією Наніно спільно з Палестриною. Саме в цьому осередку остаточно сформувався «строгий стиль» хорового письма *a cappella*, який спирався на принципи майстра та розвивався його учнями. Основними жанрами, у яких цей стиль

виявився найповніше, залишилися меса та мотет, побудовані на латинських текстах літургійного походження, антифонах, гімнах і біблійних парафразах.

Диригентська практика того часу суттєво відрізнялася від сучасної. У XVI–XVII століттях набуло поширення використання довгих диригентських жезлів або тростин для відбивання такту. Відомий анекдотичний випадок із Жаном-Батистом Люллі – придворним композитором Людовика XIV – демонструє небезпеку цієї техніки: він так сильно вдаряв палицею по підлозі, задаючи ритм, що одного разу поранив себе, діставши смертельну інфекцію. Подібні інциденти згодом сприяли еволюції диригування, однак у добу Палестрини жезл залишався основним інструментом керівника хору, що обмежувало можливість тонких динамічних і нюансних жестів (Онаро, 2003: 17).

До римської школи належала низка видатних композиторів – Джованні Франческо Анеріо, Аспрліо Пачеллі, Аннібале Стабіле, Франческо Соріано. Їхні твори позначені величною споглядальністю, урочистістю та стриманою емоційністю, що відповідало інтелектуальному клімату Католицької Реформації. Хоча вони продовжували традиції Палестрини, у їхній музиці простежується прагнення до нових художніх рішень: використання подвійних хорів, розширення діапазонів, контрастування теситур.

Серед цих діячів особливе місце займає Марко Антоніо Індженьєрі, який підніс декламаційно-акордову техніку на рівень своєрідної музичної драми та тим самим підготував ґрунт для новаторства Клаудіо Монтеверді. Його мотети демонструють активне використання поліхорності, яка була характерною для Італії кінця XVI століття. Феліче Анеріо, продовжуючи традиції Джованні Батісти Наніно й Джованні Палестрини, надавав своїм творам особливої індивідуальної виразності, впроваджував нові засоби – стрімкі рухи в басових партіях, контрасти між окремими групами співаків і повним складом хору.

Усі ці новації поступово змінювали вигляд римської поліфонії, роблячи її динамічнішою та експресивнішою. У XVII столітті школа зберегла провідні позиції завдяки творчості Грегоріо Аллегрі, Антоніо Чіфрі, Ораціо Беневолі та інших митців, котрі поєднували суворість традицій із тенденціями раннього бароко. Згодом римська школа почала набувати рис канонічного академізму, перетворюючись на зразок строгої літургійної музики *a cappella*.

Слід наголосити, що римська хорова школа поліфоністів і творчий доробок Палестрини стали визначальними чинниками розвитку музичної культури Чинквеченто. Їхні твори сформували еталон духовного хорового мистецтва, надали нову якість гармонійному мисленню та стали фундаментом для подальшого становлення і барокової ораторії, і ранньої опери. Дослідження цих процесів не можна вважати завершеним: перспективним напрямом подальшої розвідки є аналіз еволюції диригентських технік, що відбувалася в перехідний період між пізнім Ренесансом і зародженням бароко.

Висновки. Хорові школи та поліфонічні форми Чинквеченто стали одним із ключових чинників становлення музичної культури пізнього Відродження. Творча спадщина Джованні П'єрлуїджі да Палестрини й представників римської школи репрезентує найвищі естетичні зразки епохи, поєднуючи духовну піднесеність із витонченою художньою структурою. Саме в їхніх творах відбулося органічне злиття фламандської поліфонічної традиції з італійським прагненням до ясності, гармонійності та текстової зрозумілості. Унаслідок цього хорове мистецтво набуло ідеального балансу між складною багатоголовою організацією та внутрішньою духовністю.

Палестрина сформував канон поліфонічної хорової фактури, який завдяки чіткості вертикалі, прозорості декламації та врівноваженості гармонічного мислення став зразком для наступних століть. Його стиль, позначений стриманою емоційністю, духовною чистотою та високим рівнем технічної довершеності, заклав основу «строного стилю», що визначив характер католицької літургійної музики періоду Контрреформації. Римська школа поліфоністів, спираючись на здобутки Палестрини, не лише зберегла авторитет

духовної музики, але й сприяла поступовому переходу від модальної системи до гармонічного мислення, підготувавши ґрунт для народження барокових жанрів, зокрема ораторії та опери. Завдяки цьому внесок Палестрини та його послідовників став одним із фундаментальних орієнтирів у розвитку європейського музичного мистецтва на межі Ренесансу та Нового часу. Крім того, диригентська практика того періоду, заснована на володінні жезлом та забезпеченні злагодженості поліфонічної тканини, сформувала первинні засади подальшого розвитку хорового керування.

Незважаючи на значний обсяг наукових праць, проблема розвитку хорової поліфонії та диригентської практики Чинквеченто залишається багатогранною й не вичерпаною. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на комплексне вивчення еволюції технік диригування у XVI–XVII століттях, зокрема аналіз переходу від використання жезла до сучасних мануальних систем керування хором. Важливим напрямом є також порівняння римської диригентської традиції з практиками інших європейських центрів, що дозволить глибше зрозуміти трансформацію виконавської культури в умовах становлення барокової стилістики.

Перспективним виглядає й подальший аналіз того, яким чином композитори римської школи впливали на формування нового гармонічного мислення, зокрема на розвиток акордової вертикалі, поліхорності та афектної виразності. Дослідження цих аспектів дасть змогу простежити безперервність традиції від «строного стилю» Палестрини до ранньобарокових інновацій Монтеверді та його сучасників. Отже, розширення наукового погляду на техніки диригування та поліфонічні принципи цього періоду відкриває можливість для подальшого поглибленого вивчення становлення європейської

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття: Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп. Укл. Дячук Н.І. Полтава: ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2009. 103 с.
2. Опенько В.В., Цебрій І.В. Вокально-педагогічна школа Василя Івановича Опенька (1924-1991) : методичний посібник для студентів закладів мистецького спрямування. В.В. Опенько, І.В. Цебрій, Полтава : “Формат+”, 2016. 52 с.
3. Цебрій І. Витоки професійного християнського церковного співу: Амвросій Медіоланський і Григорій Великий. Естетика і етика педагогічної дії, 2015. Вип. 9. С. 83-92. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/566840>
4. Яременко Л. Образ Антоніо Сальєрі за спогадами його сучасників та епістолярно-публіцистичною літературою. *Філософські обрії*, 2022. Вип. 47. С. 29–38. <http://doi.org/10.33989/2075-1443.2023.47.282543>
5. Fuller, Sarah . A Phantom Treatise of the Fourteenth Century. The Ars Nova. *The Journal of Musicology*, 1986. №.1 (Winter): P. 23-50.
6. Leech-Wilkinson, Daniel (1990). *Antiquity and the Middle Ages: From Ancient Greece to the 15th Century*, edited by James McKinnon, London: Macmillan Publishers. P. 218-40.
7. Ongaro, Giulio. *Music of the Renaissance*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2003. 158 p.

8. Saibekov, Maksym, Tsebrii, Iryna. Musical and Dramatic Training of Minstrels, Spielmen, and Jugglers in the Classical Middle Ages. *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*, 2024. Vol. XI, No. 2. P. 101-113. <http://doi.org/10.35218/armca.2024.2.06>

REFERENCES

1. Muzychne mystetstvo Zakhidnoi Yevropy kintsya XVI – pochatku XIX stolittya [Musical art of Western Europe of the late 16th – early 19th centuries] : Teksty lektsiy z kursu «Istoriya zarubizhnoi muzyky» dlya studentiv psykhologohohichnoho fakul'tetu muzychnykh hrup. (2009). Ukl. Dyachuk N.I. Poltava: PDPU imeni V.H. Korolenka. 103 s. [in Ukrainian].
2. Open'ko V.V., Tsebriy I.V. (2016) Vokal'no-pedahohichna shkola Vasylya Ivanovycha Open'ka (1924-1991) [Vocal and pedagogical school of Vasyly Ivanovich Openko (1924-1991)] : metodychnyy posibnyk dlya studentiv zakladiv mystets'koho spryamuvannya. Poltava : "Format+". 52 s. [in Ukrainian]
3. Tsebriy I. (2015). Vytoky profesynoho khrystyianskoho tserkovnoho spivu: Amvrosiy Mediolanskyy i Hryhoriy Velykyy [Origins of professional Christian church singing: Ambrose of Milan and Gregory the Great]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi diyi*. Vyp. 9. S. 83-92. [in Ukrainian]. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/566840>
4. Yaremenko L. (2022) Obraz Antonio Salyeri za spohadamy yoho suchasnykiv ta epistolyarno-publitsystychnoyu literaturoyu [The Image of Antonio Salieri According to the Memories of His Contemporaries and Epistolary and Publicistic Literature]. *Filosofski obriyi*. Vyp. 47. S. 29–38. [in Ukrainian]. <http://doi.org/10.33989/2075-1443.2023.47.282543>
5. Fuller, Sarah (1986). A Phantom Treatise of the Fourteenth Century. *The Ars Nova. The Journal of Musicology*. №.1 (Winter): P. 23-50.
6. Leech-Wilkinson, Daniel (1990). *Antiquity and the Middle Ages: From Ancient Greece to the 15th Century*, edited by James McKinnon, London: Macmillan Publishers. 218 p.
7. Ongaro, Giulio (2003). *Music of the Renaissance*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 158 p.
8. Saibekov, Maksym, Tsebrii, Iryna (2024). Musical and Dramatic Training of Minstrels, Spielmen, and Jugglers in the Classical Middle Ages. *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*. Vol. XI, No. 2. P. 101-113. <http://doi.org/10.35218/armca.2024.2.06>

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 372.874

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-35>

Захар ШЕВЧУК,

orcid.org/0000-0002-0423-2031

старший викладач кафедри рисунка

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) zakhar.shevchuk@naoma.edu.ua

Владислав КРАВЦОВ,

orcid.org/0000-0006-2748-5206

викладач кафедри рисунку

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

(Київ, Україна) v.k.art.rs@gmail.com

СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОГО ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ПІДХОДІВ У НАВЧАННІ РИСУНКУ

У статті підкреслено практичну необхідність застосування академічних та експериментальних підходів у навчанні рисунку як важливих напрямів розвитку технічної майстерності та творчого потенціалу здобувачів освіти художнього профілю. Розкрито значущість академічного рисунку для становлення художньої технічної творчості та формування уявлень про принципи та способи зображення об'єктів на площині.

У представленій статті розглянуто особливості синтезу академічного та експериментального підходів у навчанні рисунку.

Визначено, що академічний рисунок є основою для розвитку в здобувачів освіти уявлень та формування знань про технічну специфіку відтворення форм, пропорцій, співвідношень окремих складових та цілісного об'єкту на площині. Прості та складні рисунки мають різне навчальне призначення, але академічний підхід дозволяє оволодіти класичними художніми техніками. В експериментальних підходах застосування здобутих знань академізму, дозволяє максимально ефективно втілити творчий потенціал, креативність, сприяє генерації нестандартних ідей. Синтез академічного та експериментального забезпечує виконання художнього твору з активізацією когнітивних здібностей та творчого задуму. Застосування цифрових технологій якісно змінює підходи до організації освітнього процесу в опануванні предметів художнього циклу, в тому числі рисунку. З одного боку цифрові інструменти допомагають у виконанні ескізів, графічних зображень та в класичних техніках, а з іншого – основи знань та вмінь академічного рисунку дозволяють краще опанувати цифровими можливостями виконання графіки, дизайну та проектування.

Отже, синтез академічного та експериментального підходів у навчанні рисунку дозволяє розширити кругозір майбутніх митців, сприяє закріпленню класичних технік виконання рисунку в теоретичному та практичному аспектах і створює умови для реалізації творчого потенціалу, поглиблює уявлення про можливості застосування нетрадиційних технік, новітніх матеріалів та сучасних цифрових засобів у зображенні об'єктів реальної та уявної дійсності.

Ключові слова: мистецтво, навчання, здобувачі освіти, академічний рисунок, образність, творчий потенціал, інновація, експериментальний підхід.

Zakhar SHEVCHUK,

orcid.org/0000-0002-0423-2031

Senior Lecturer at the Drawing Department

National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) zakhar.shevchuk@naoma.edu.ua

Vladyslav KRAVTSOV,

orcid.org/0009-0006-2748-5206

Lecturer at the Drawing Department

National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) v.k.art.rs@gmail.com

SYNTHESIS OF ACADEMIC AND EXPERIMENTAL APPROACHES IN TEACHING DRAWING

The article emphasizes the practical necessity of applying academic and experimental approaches in teaching drawing as important areas for developing technical skills and creative potential in art students. It reveals the significance of

academic drawing for the development of artistic technical creativity and the formation of ideas about the principles and methods of depicting objects on a plane.

The article examines the features of the synthesis of academic and experimental approaches in teaching drawing.

It has been determined that academic drawing is the basis for the development of students' ideas and the formation of knowledge about the technical specifics of reproducing shapes, proportions, and relationships between individual components and a whole object on a plane. In experimental approaches, the application of acquired academic knowledge allows for the most effective realization of creative potential and creativity, and contributes to the generation of non-standard ideas. The synthesis of academic and experimental approaches ensures the creation of a work of art with the activation of cognitive abilities and creative intent. The use of digital technologies is fundamentally changing approaches to organizing the educational process in teaching art subjects, including drawing. Digital tools help in the execution of sketches, graphic images, and classical techniques, and on the other hand, the basics of academic drawing knowledge and skills allow for a better mastery of the digital possibilities of graphics, design, and engineering.

The synthesis of academic and experimental approaches in drawing education broadens the horizons of future artists, helps to consolidate classical drawing techniques in theoretical and practical aspects, and creates conditions for the realization of creative potential, deepens the understanding of the possibilities of applying non-traditional techniques, newest materials, and modern digital tools in depicting objects of real and imaginary reality.

Key words: *art, education, students, academic drawing, imagery, creative potential, innovation, experimental approach.*

Постановка проблеми. В закладах освіти художнього спрямування, рисунок є одним із провідних предметів вивчення серед усіх навчальних дисциплін. Академічний рисунок, в практико-теоретичних дослідженнях, розглядається як основа різних видів мистецьких зображень на площині. Оволодіння базовими аспектами академічного рисунку сприяє підвищенню образотворчої грамотності, відпрацюванню технік роботи з натурою та розвитку вмінь відтворювати справжні реалістичні зображення на площині.

Водночас сучасний розвиток цифрових технологій, різноманітність інформаційних потоків зумовлюють появу експериментальних підходів до виконання рисунку з використанням комп'ютерної техніки, нетрадиційних матеріалів тощо. В теперішній практиці навчання рисунку особливе значення має синергія класичних та експериментальних підходів. Поєднання усталених методів і прийомів зображення та відтворення об'ємного простору на площині, з дотриманням поетапності від простого до складного, від простих предметів із мінімальною кількістю складових до об'єктів з комплексною архітектонікою та неординарністю, креативність в роботі із сучасними технічними засобами, застосування нетрадиційних методів є тим основним підґрунтям для фундаментальності образотворчої компетентності та створення якісно нових технологічних підходів до навчання рисунку.

Зрештою кінцевим результатом такого творчого конгломерату є конструктивна побудова форм, об'єму, тональних співвідношень і градація для формування цілісного, емоційно насиченого образу, втілення креативності, відпрацювання художньої майстерності.

Аналіз досліджень. Дослідження специфіки викладання академічного рисунку у створенні

образно-пластичних рішень художнього твору відображені в роботах Білого В. Різні підходи до вивчення академічного рисунку висвітлено в наукових працях Демиденко О., Потапенко М., Потапенко Г. Основи викладання рисунку та методика організації навчання в закладах художнього напрямку обґрунтовано в роботах Піддубної О. Використання інновацій та експериментальних підходів у навчанні рисунку та інших мистецьких дисциплін досліджує науковиця Стрельцова С. В. та інші.

Мета статті – розглянути особливості синтезу академічного та експериментального підходів у навчанні рисунку. Основними завданнями визначено: проаналізувати ключові аспекти навчання академічного рисунку, розглянути експериментальні підходи в навчанні рисунку та узагальнити важливість синтезу академічного й експериментального для художнього вираження майбутнього твору.

Виклад основного матеріалу. В навчанні академічному рисунку важливим є дотримання послідовності в формуванні знань, умінь та навичок усіх способів виконання творчих і фахових завдань, де пріоритетним є практичне оволодіння технологією відображення предметно-об'єктивного світу з емоційним забарвленням на площині. Завдяки базовому опануванню постулатами академічного рисунку відбувається вибір шляху до образно-пластичного вирішення майбутнього художнього твору, пошук потрібної форми тощо. Тобто спочатку зображення формується в уяві митця, а потім відбувається його втілення на полотні. Для цього вирішується форма, пропорції, співвідношення компонентів та цілісного об'єкту, наповненість декором. Зробити все це естетично грамотно та з дотримання художніх технік можливо завдяки ґрунтовному оволодінню теоретичними знанням

та практичними навичками виконання академічного рисунку (Білий, 2021: 193).

Експериментальні підходи в навчанні рисунку ґрунтуються на базових знаннях академічного рисунку, але надають більш широкий діапазон для творчого мислення та відображення предметно-об'єктивної дійсності з підсиленням емоційної виразності. Обов'язковим для розвитку експериментальних, нетрадиційних технік виконання рисунку є сформованість уявлень про класичну побудову об'єкта на площині, вміння виконувати ескізування, аналізувати існуючі форми, володіти принципами узагальнення і деталізації та тим самим збагачувати власний творчий потенціал та майстерно втілювати різні художні техніки. Митець має осмислювати причинно-наслідкові зв'язки між змінами композиції в експериментальному рисунку, його естетичний та емоційний характер. В експериментальному підході відбувається формування нових культурних знаків, дослідження меж естетичності, використання новітніх матеріалів, сучасних засобів виразності, моделювання та формування якісно нових явищ, зрештою – створення інноваційного художнього твору (Оленіна, Чирва, 2020: 57).

В академічному рисунку вирішуються образотворчі завдання через пошук виразної та змістовної форми. Цей процес супроводжується оволодінням художньою технікою внаслідок відтворення об'єктивної дійсності у поєднанні з суб'єктивним сприйняттям. Під час навчання академічному рисунку активізуються навчальні здібності студентів, а внаслідок використання експериментальних підходів більшою мірою реалізується творчий потенціал на основі досконалого володіння базовими техніками виконання академічного рисунку. Творче осмислення об'єктивної дійсності, в процесі навчання рисунку, відбувається в процесі пошуку виразних якостей природи та їх трансляції у вигляді виконання відповідного рисунку. При чому художня виразність залежить від художніх здібностей, особистісних якостей здобувача освіти, рівня творчого досвіду та здобутих знань і сформованих вмінь і навичок художнього спрямування. Якісний рисунок – це результат втілення творчих задумів в художніх образах. У процесі вивчення технологій академічного та експериментального рисунку важливими залишаються зв'язок теорії з практикою, знання креслень і перспективи, пластичної анатомії, теорії тіней тощо (Котлярова, 2007: 75).

Синергія академічного та експериментального підходу в навчанні рисунку сприяє розширенню візуального словникового запасу здобувачів

освіти, всебічного розуміння кольору і форм, спонукає до розвитку креативності та нестандартного мислення, розвиває вміння генерувати нові концептуальні ідеї тощо.

В умовах сучасної цифровізації комп'ютер виступає потужним інструментом втілення творчих задумів. Проте без опанування концептів академічного рисунку просто неможливо створити електронний графічний об'єкт чи ілюстрацію. Поєднання традиційних методик навчання рисунку із сучасними електронними можливостями зближує академічні вимоги та сучасні способи ескізування й проектування. Вдалий синтез академічного та експериментального підходів, на основі цифрових інструментів, дозволяє удосконалювати перцептивні здібності, просторову уяву та оперування візуальними елементами. На основі базових знань академічного рисунку, здобувачі освіти мають широкі можливості у створенні нетрадиційних рішень, інноваційних смислів, що сприяє професійному становленню та подальшому зростанню в напрямі художньої майстерності. Сучасні художні течії потребують спеціалістів, котрі здатні запропонувати нестандартні ідеї та нетрадиційну інтерпретацію художніх рішень (Демиденко та ін., 2023: 266).

Виконання рисунку – це не тільки малювання, а передусім кропітка розумова праця, де активізуються усі когнітивні функції людини, поринаючи у світ уявлень. Водночас існують певні закони, які визначають взаємозв'язок розмірів (висоти, ширини, довжини), допомагають з'ясувати помилки та попереджувати їх допущення. Образотворчість з природи сприяє розвитку законів реалістичного малюнка, а художня творчість – це особистий здобутий досвід, враження, вміння все це передавати на площині (Кардашов, 2007: 124).

У навчанні академічного малюнка, особливо на початкових етапах, провідною в освітньому процесі є роль самого педагога – майстра, який спрямовує діяльність здобувачів освіти, передає базові технічні вимоги про способи та послідовність виконання рисунку на площині. А в експериментальних підходах ключова фігура в освітньому процесі – це здобувач освіти, котрий самотужки здобуває знання, навчається їх застосовувати в стандартних та нестандартних ситуаціях, продукує нетипові ідеї та втілює їх. Завдяки експериментальним підходам, відбувається не просто передача об'єктивної дійсності, а створення якісно нового образу із домінуванням суб'єктивного сприйняття та індивідуального бачення. Педагог виступає як спостерігач, наставник, але не вручається в творчий процес. Сучасні технічні засоби

допомагають більш якісно здійснити ескізування, проєкцію, підібрати кольори та побудувати графічні об'єкти, але базові знання щодо технік академічного рисунку є відправною точкою, основою для подальшого фундаментального розвитку художньої творчості.

Отже, на основі опанування базовими компетентностями, що необхідні в академічному рисунку, формується підґрунтя для розвитку творчого задуму, що є поштовхом до експериментальної, художньої творчості. У процесі виконання академічного рисунку слід усвідомлювати, що відтворення на площині об'єкту це не є точне його копіювання, а індивідуальна інтерпретація зображувального з дотриманням відповідних правил. Тут митець максимально абстрагується від другорядного та зосереджується на основному, відтворюючи зміст зображення чи сюжету. Рисунки можуть бути простими з короткотривалим виконанням й деталізовані з довготривалим відображенням. Завдяки рисунку майбутні митці художнього зображення пізнають світ, відбувається формування цілісного бачення, відточують майстерність художньої інтерпретації зображувальних технік, накопичують досвід (Піддубна, 2018: 97). У процесі навчання рисунку здобувачі освіти мають постійно перебувати в творчому пошуку, а експериментальні підходи дозволяють розширити їх кругозір та створити умови для реалізації творчих задумів та креативних ідей. У експериментальних підходах можна поєднувати різні техніки: від традиційних до сучасних і досить неординарних в певних елементах, технічних прийомах, композиціонуванні, деталізації. До того ж можна використовувати різні матеріали для художньої творчості: наприклад, застосування еколайну, технік колажування, «старого» паперу, різноманітних графічних технік, поєднання графічних образів із каліграфічними шрифтами тощо (Стрельцова, 2023: 33).

Експериментальні пошуки сприяють мистецькому розвитку та дозволяють сумлінно відточувати художню майстерність в образотворенні та рисунку зокрема. Сучасні арт-проєкти, креативні інсталяції, дизайн-проєкти є результатом втілення

експериментального підходу, на основі реалізації образної форми, що визначається особистісним самовираженням художника з дотриманням виразно-сміслової цінності рисунка. Передача художніх образів та їх сприйняття активізують потік емоційних відчуттів як автора, так і глядачів. Реалізації експериментальних підходів у навчанні рисунку відбувається на основі дотримання таких постулат: плюральність – визнання цінності багатьох компонентів, що формують єдиний, цілісний образ; подолання розриву між співвідношенням академічного та експериментального (створення єдиного конгломерату, де академічне є базовим, а експериментальне – надбудовою, де фундаментом є художній академізм), втілення естетичного сприйняття у різних його інтерпретаціях без обмежень; максимальне застосування принципу творчої свободи і самовираження, нівелювання видового і жанрового розмежування, переплетення із різними інноваційними течіями сучасного художнього мистецтва (Чирва, 2020: 1172).

Отже, синтез академічного та експериментального підходів дозволяє закріпити здобуті академічні знання про технічні особливості художнього виконання рисунку на площині та відпрацювати класичні художні техніки, а також сприяє розвитку творчої свободи, самовираженню власного емоційного сприйняття об'єктів та явищ, реалізації творчого задуму та розвитку креативності, що забезпечує удосконалення художньої майстерності.

Висновки. Підсумовуючи висвітлене доцільно констатувати, що ключові аспекти навчання академічному рисунку є фундаментальною основою для реалізації експериментальних підходів, а їх синтез сприяє розвитку художньої творчості та підвищенню рівня технічної майстерності у виконанні рисунку, що є базою для опанування інших навчальних дисциплін художнього циклу. В експериментальних підходах активно використовується цифровий інструментарій, але його застосування базується на оволодінні академічними знаннями та традиційними практиками відображення об'єктів на площині, їх пропорційності та деталізації з урахуванням кольорознавства та основ композиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білий В. Академічний рисунок у формуванні теоретичних і практичних навичок студентів декоративно-прикладних спеціальностей. *Збірник наукових праць ЛОГОΣ*. 2021. Вип. 2 С. 192-195 DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v2.56> (дата звернення 13.10.2025)
2. Демиденко О., Потапенко М., Потапенко Г. Навчання академічному рисунку, живопису та кольорознавству як основа для розвитку творчого мислення у студентів графічного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 66(1). С. 264 – 268 URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2023_66\(1\)_43](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2023_66(1)_43) (дата звернення 27.10.2025)
3. Кардашов В. М. Теорія і методика викладання образотворчого мистецтва: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. К.: Видавничий Дім «Слово», 2007. 296 с. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/422791.pdf (дата звернення 14.10.2025)

4. Котлярова Л. Т. Проблеми розвитку творчих здібностей студентів на заняттях академічного рисунку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 8. С. 72-78. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_8_10 (дата звернення 29.10.2025)
5. Оленіна О. Ю., Чирва А. Ю. Художньо-науковий експеримент у системі сучасних мистецьких практик. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16(2). С. 55-60. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2020_16\(2\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2020_16(2)_9) (дата звернення 28.10.2025)
6. Піддубна О. М. Теоретичні основи викладання мистецької дисципліни «Рисунок». *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2018. № 61(1). С. 95–99. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pfto_2018_61\(1\)_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pfto_2018_61(1)_22) (дата звернення 23.10.2025)
7. Стрельцова С. В. Втілення сучасних графічних образів у мистецьких експериментах Олега Денисенка (Еколін). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023 № 1. С. 29-38 URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45975> (дата звернення 19.10.2025)
8. Чирва А. Художній експеримент в мистецьких практиках постмодернізму. *Етнологічні зошити*. 2020. № 5 № 155 С. 1169–1174 DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2020.05.1169> (дата звернення 23.10.2025)

REFERENCES

1. Bilyi, V. (2021) Akademichnyi rysunok u formuvanni teoretychnykh i praktychnykh navychok studentiv dekoratyvno-prykladnykh spetsialnosti. [Academic drawing in the formation of theoretical and practical skills of students of decorative and applied arts] *Zbirnyk naukovykh prats LОНОΣ*. 2021, 2, 192-195 DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v2.56> [in Ukrainian].
2. Chyrva, A. (2020) Khudozhnii eksperyment v mystetskykh praktykakh postmodernizmu. [Artistic experimentation in postmodern art practices]. *Etnolohichni zoshyty*, 5(155), 1169–1174 DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2020.05.1169> [in Ukrainian].
3. Demydenko, O., Potapenko, M., Potapenko, H. (2023) Navchannia akademichnomu rysunku, zhyvopysu ta koloroznavstvu yak osnova dlia rozvytku tvorchoho myslennia u studentiv hrafichnoho dyzainu. [Teaching academic drawing, painting, and color theory as a basis for developing creative thinking in graphic design students]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 66(1), 264 – 268 Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2023_66\(1\)_43](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2023_66(1)_43) [in Ukrainian].
4. Kardashov, V. (2007) Teoriia i metodyka vykladannia obrazotvorchoho mystetstva [Theory and methods of teaching visual arts]: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv/ K.: Vydavnychi Dim «Slovo», 296 p. Retrieved from: https://library.udpu.edu.ua/library_files/422791.pdf [in Ukrainian].
5. Kotliarova, L. (2007) Problemy rozvytku tvorchykh zdibnosti studentiv na zaniattiakh akademichnoho rysunku. [Problems in developing students' creative abilities in academic drawing classes]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 2007. № 8. S. 72-78. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_8_10 [in Ukrainian].
6. Olenina, O., Chyrva, A. (2020) Khudozhno-naukovyi eksperyment u systemi suchasnykh mystetskykh praktyk. [Artistic and scientific experiment in the system of contemporary art practices]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 16(2), 55-60. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2020_16\(2\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2020_16(2)_9) [in Ukrainian].
7. Piddubna, O. (2018) Teoretychni osnovy vykladannia mystetskoï dystsypliny «Rysunok». [Theoretical foundations of teaching the art discipline «Drawing»]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, 61(1), 95–99. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pfto_2018_61\(1\)_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pfto_2018_61(1)_22) [in Ukrainian].
8. Streltsova, S. (2023) Vtillennia suchasnykh hrafichnykh obraziv u mystetskykh eksperymentakh Oleha Denysenka (Ekolina) [The embodiment of contemporary graphic images in the artistic experiments of Oleg Denisenko (Ekolina)]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 1, 29-38 Retrieved from: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45975> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 13.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 78.036

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-36>**Ян ЮДЖІ,***orcid.org/0000-0001-9989-4099**аспірантка кафедри теорії та історії музики**Харківської державної академії культури**(Харків, Україна) yuan67559@gmail.com*

ОПЕРА ГУАН СЯ «ПСАЛМИ МУЛАН»: ЖАНРОВІ Й ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Стаття присвячена вивченню основних жанрових й художньо-технологічних особливостей опери «Псалми Мулан» відомого сучасного китайського композитора Гуан Ся. В статті коротко висвітлюється сюжет опери, основу якого складає старовинна китайська народна легенда, що здобула значення пам'ятки національної писемної спадщини Китаю.

Виявляються риси опери, що формують її унікальність в оперному жанрі китайської музичної культури завдяки впровадженню в її драматургію низки інноваційних рішень. Серед цих рішень відзначається інтелектуальне використання спеціальної рухомої сцени, яка дозволяє максимізувати сценічні можливості, покращити загальний план оперної дії, об'єднати різні рівні візуального її сприйняття.

Акцентується увага на технологічних новаціях в світловому супроводі оперної вистави, що проявляються в залученні так званого довільного освітлення, що створює посиленний візуальний вплив на глядача, відчуття зменшення відстані між аудиторією та виконавцями, ілюзію знаходження глядача на сцені, передачу певної семантики в сюжетній дії.

Відзначається, що композиційна оригінальність опери «Псалми Мулан» проявилася насамперед в її жанровому аспекті, який розкриває доволі гармонійне поєднання в єдиному художньому цілому базових атрибутів цілої низки жанрових моделей, а саме: симфонію (симфонічну драматургію), європейську оперу (та її різновиди – хорову оперу, концертну оперу), традиційну китайську оперу, мюзикл, ораторію, хореографічне мистецтво, традиційну китайську музичну драму, народну музичну творчість тощо.

Підкреслюється, що в музиці опери «псалми Мулан» Гуан Ся свідомо спирається на інтонаційну структуру китайського народно-пісенного фольклору, залучаючи його для побудови музичних тем більшості оперних номерів. Відзначається також й висока майстерність композитора в мистецтві оперної оркестровки, аранжування номерів, використанні активної поліфонії в музичній фактурі.

Наголошується, що в оперній драматургії «Псалмів Мулан» важливу роль відіграють вокальні ансамблі, серед яких домінують дуети і кuartети, й особливо змішані дуети.

Як особливу рису оперної драматургії підкреслено часте використання композитором різних складів хорів (чоловічого, жіночого, мішаного тощо), у залежності від поставлених сюжетом опери драматургічних рішень. Підкреслюється, що таке значне посилення в оперній драматургії ролі хорів та хорових сцен в цілому, вказує на присутність в ній жанрових ознак інших музичних форм, зокрема ораторії та хорової опери.

Узагальнюється, що опера Гуан Ся «Псалми Мулан» в китайській сучасній музичній культурі посідає особливе місце. Цей масштабний сценічний твір, відзначений цілою низкою технологічних і жанрових інновацій, сьогодні особливе собою новий крок художнього розвитку національного оперного мистецтва Китаю. Жанрова модель опери представляє собою яскравий й оригінальний жанровий синтез, в якому органічно сплітаються різні форми і властивості цілої низки великих масових жанрів сценічного мистецтва.

Ключові слова: *музичне мистецтво Китаю, композиторська творчість, композитор Гуан Ся, опера «Псалми Мулан», китайське оперне мистецтво, музичні жанри, жанрово-стильова еволюція, жанровий синтез, виражальні засоби, музична драматургія.*

Yang YUZHИ,*orcid.org/0000-0001-9989-4099**Graduate Student at the Department of Theory and History of Music**Kharkiv State Academy of Culture**(Kharkiv, Ukraine) yuan67559@gmail.com*

GUAN XIA'S OPERA "PSALMS OF MULAN" IN THE ASPECT OF THE EVOLUTION OF THE OPERA GENRE IN CHINESE MODERN MUSIC

The article is devoted to the study of the main genre and artistic and technological features of the opera «Psalms of Mulan» by the famous modern Chinese composer Guan Xia. The article briefly covers the plot of the opera, the basis of which is an ancient Chinese folk legend, which has acquired the significance of a monument of the national written heritage of China.

Features of the opera that form its uniqueness in the opera genre of Chinese musical culture are revealed thanks to the introduction of a number of innovative solutions into its dramaturgy. Among these solutions, the intelligent use of a special moving stage is noted, which allows to maximize stage possibilities, improve the general plan of the opera action, and combine different levels of its visual perception.

Attention is focused on technological innovations in the lighting accompaniment of an opera performance, manifested in the involvement of so-called arbitrary lighting, which creates an increased visual impact on the viewer; a feeling of decreasing distance between the audience and the performers, the illusion of the viewer being on the stage, and the transmission of certain semantics in the plot action.

It is noted that the compositional originality of the opera «Psalms of Mulan» was manifested primarily in its genre aspect, which reveals a rather harmonious combination in a single artistic whole of the basic attributes of a number of genre models, namely: symphony (symphonic dramaturgy), European opera (and its varieties – choral opera, concert opera), traditional Chinese opera, musical, oratorio, choreographic art, traditional Chinese musical drama, folk music, etc. It is emphasized that in the music of the opera «Psalms of Mulan» Guan Xia consciously relies on the intonation structure of Chinese folk song folklore, involving it to build the musical themes of most opera numbers. The composer's high skill in the art of opera orchestration, arrangement of numbers, use of active polyphony in the musical texture is also noted.

It is emphasized that vocal ensembles play an important role in the opera dramaturgy of «Psalms of Mulan», among which duets and quartets, and especially mixed duets, dominate.

The composer's frequent use of various choirs (male, female, mixed, etc.), depending on the dramaturgical decisions set by the plot of the opera, is emphasized as a special feature of opera drama. It is emphasized that such a significant strengthening of the role of choirs and choral scenes in opera drama as a whole indicates the presence of genre features of other musical forms, in particular oratorio and choral opera.

It is summarized that Guang Xia's opera «Psalms of Mulan» occupies a special place in Chinese modern musical culture. This large-scale stage work, marked by a number of technological and genre innovations, today represents a new step in the artistic development of China's national opera art. The genre model of opera is a bright and original genre synthesis, in which various forms and properties of a number of large mass genres of stage art are organically interwoven.

Key words: *musical art of China, composer's work, composer Guang Xia, opera «Psalms of Mulan», Chinese operatic art, musical genres, genre-style evolution, genre synthesis, means of expression, musical drama.*

Актуальність теми. Музична творчість сучасних китайських композиторів, що доволі активно і яскраво розвивається в останні десятиліття, усе частіше характеризується особливою своєрідністю свого музичного вислову, демонструючи вдале переломлення традицій унікальної національної музичної спадщини китайського народу і сьогоденних досягнень академічного європейського музичного мистецтва. Такий художній досвід представників китайської композиторської школи, що простежується в їх багаточисельних опусах, засвідчує існування очевидної мистецької тенденції.

Разом з тим, питання музикознавчого вивчення особливостей такого переломлення в творчості композиторів сучасного Китаю, що яскраво проявляються в нових художніх формах, жанрах і творчих концепціях, набуває особливої актуальності. В цьому контексті цікавим музичним доробком вбачається творчість широковідомого китайського композитора Гуан Ся, й особливо – його монументальна опера «Псалми Мулан», що створена митцем вже на початку XXI століття та яка відзначила новий етап еволюції оперного жанру в китайській музичній культурі. Опера Гуан Ся «Псалми Мулан» заслуговує на увагу музикознавців насамперед своїм неординарним жанрово-стильовим наповненням, що значно виокремлює її з кола китайських опер попередніх часів. Ця її

якість актуалізує сьогоденні наукові звернення щодо вивчення цієї опери та відкриває обґрунтовану перспективу цілісного й системного її музикознавчого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Оперна творчість Гуан Ся, в різних її аспектах, усе частіше привертає увагу сучасних музикознавців в останні роки. Закономірно, що авторами таких досліджень стають молоді науковці з Китайської народної республіки. Так, низка публікацій, присвячених композиторській спадщині Гуан Ся, та зокрема його опері «Псалми Мулан», була видана авторкою цієї статті. Це такі публікації, як: «Композитор Гуан Ся: панорама музичної творчості» (Ян Юджі, 2025); «Опера Гуан Ся «Псалми Мулан» як зразок сучасного оперного мистецтва Китаю» (Ян Юджі, 2021); «Гуан Ся. Опера «Пісні Мулан»: історія створення та сценічне життя» (Ян Юджі, 2022). Також безпосередньо опера Гуан Ся «Псалми Мулан» ставала предметом наукових розвідок і статей інших китайських дослідників, зокрема: Дін Бою («The opera «Mulan psalm» by Guan Xia in the modern musical culture of China»), який здійснив загальний огляд цього твору (Ding Bo, 2023); Хуан Шаобо («Семантика міфологічних образів у китайському оперному мистецтві: від національно-стильових настанов до сучасних музично-драматургічних рішень»), який присвятив розгляду цієї опери фрагмент своєї дисерта-

ції (Хуан Шаобо, 2025); Лянь Мінцзі і Чжоу Сінь «Про масштабну симфонію «Псалми Мулан» (連明子 & 週欣, 2021), які надали короткий музикознавчий огляд цієї опери. Значно більше публікацій, присвячених митецькій постаті Гуан Ся та його творчості можна знайти сьогодні на інформаційно-довідникових порталах, спеціалізованих музичних інтернет-ресурсах тощо.

Мета статті – висвітлити основні жанрові й художньо-технологічні особливості опери «Псалми Мулан» відомого сучасного китайського композитора Гуан Ся.

Виклад основного матеріалу. Опера «Псалми Мулан» створена Гуан Ся в 2004 році та в короткий час здобула величезну популярність на світовому рівні, про що свідчать чисельні її постановки на знаних оперних сценах багатьох країн Азії, Америки, Європи. За основу сюжету опери «Псалми Мулан» її автором узята старовинна китайська легенда про молоду дівчину, яка, одягнувшись у чоловічий військовий одяг, свідомо відправилася на війну замість свого похилого батька. Проявляючи на війні значну хоробрість та героїчно рятуючи свою країну від ворогів, вона у такий спосіб зберегла честь своєї родини. Ця давня легенда в китайській культурі здобула значення пам'ятки національної писемної спадщини. В різні часи в Китаї вона отримала своє багатоманітне втілення в різних жанрах літератури і мистецтва. Зокрема образ відважної дівчини Мулан, що в китайській національній культурі асоціюється з такими особистісними якостями, як честь, гідність, відданість, відвага, в останні десятиліття неодноразово був втілений і в кінематографі, і в мультиплікації, і на театральній сцені. На початку XXI століття цей образ був реалізований і в оперному жанрі, тобто в опері Гуан Ся.

Унікальність сценічної реалізації опери «Псалми Мулан» проявляється через впровадження її автором низки інноваційних рішень, які змінюють сам дизайн цього масового жанру. По-перше, це використання спеціальної рухомої сцени, яка дозволяє максимізувати сценічні можливості і загальний оперний план. Таким чином, сама сцена опери, її робоча зона і увесь сценічний простір були максимально збільшені, що зробило їх більш гармонійними та значно мобільнішими. Завдяки раціональному використанню рухомої сцени навіть багатолюдний хор (налічує понад сто учасників) не створює відчуття переповненості. Збільшена сцена дозволяє розташувати хор не скорочуючи місця для основної театральної дії, і в той же час, дозволяючи йому повноцінне функціонування в освітленому й візуально вигідному положенні (連明子 & 週欣, 2021).

Завдяки інтелектуальному використанню рухомої сцени та її розширеному формату під час вистави формується багато різних планів простору. Відчуття на сцені певної виконавської ієрархії та різні рівні візуального її сприйняття гарно об'єднують і симфонічний оркестр, і всю акторську команду, і саму атмосферу виступу. Таке технологічне рішення яскраво відображає інноваційні тренди сучасного сценічного дизайну, що говорить про позитивні трансформації і прогрес в розвитку оперного жанру та відкриває глядачам абсолютно новий аудіовізуальний досвід.

По-друге, це новації в світловому супроводі вистави, що проявляються в довільному її освітленню (連明子 & 週欣, 2021). Адже, як відомо, світло є одним із фундаментальних елементів сценічної вистави, і в цьому плані використання довільного освітлення може створювати різні візуальні ефекти на сцені. З рахунок такого підходу в опері Гуан Ся створюється посилений візуальний вплив на глядача. Тобто постає відчуття нібито знаходження глядача на сцені, відчуття зменшення відстані між аудиторією та виконавцями. Використання довільного освітлення у «Псалмах Мулан» спрямовується й на передачу певної семантики в сюжетній лінії. Зокрема несподівані світлові рішення у другій частині опери, представлені різними відтінками світла (зелений, червоний, жовтий, синій) символізують конкретні пори року (весна, літо, осінь, зима) та послідовність їх настання.

Найбільш яскраво композиційна оригінальність опери «Псалми Мулан» проявилася в її жанровому аспекті, який розкриває доволі гармонійне поєднання в єдиному художньому цілому базових атрибутів цілої низки жанрових моделей, а саме: симфонію (симфонічну драматургію), європейську оперу (та її різновиди – хорову оперу, концертну оперу), традиційну китайську оперу, мюзикл, ораторію, хореографічне мистецтво, традиційну китайську музичну драму, народну музичну творчість тощо. Завдяки своїй особливій музичній мові опера Гуан Ся представляє сучасному глядачу дещо інше жанрове і стильове наповнення, комбінуючи традиції західного музичного академізму з іманентністю китайського національного мистецтва. Так, в цьому сценічному творі значну роль відіграють не тільки головні солісти, а й багато ролей другорядного плану.

В музиці своєї опери композитор демонстративно використовує опору на інтонаційну структуру китайського народно-пісенного фольклору, залучаючи його для побудови музичних тем більшості оперних номерів. Але він робить це з відпо-

відним художнім переломленням. Як відзначають сучасні музикознавці – «...Цей метод особливо яскраво проявився у «Поємі про Мулан», де композитор запозичує традиційні народні пісенні інтонації... ці мелодії він інтегрує в оркестрову партитуру, насичену сучасними симфонічними засобами виразності. У результаті народжується унікальний звуковий світ, що поєднує елементи китайського фольклору та західної симфонічної традиції, що робить твір доступним і зрозумілим як китайській, так і західній аудиторії» (Хуан Шаобо, 2025: 179).

Слід відзначити й високу майстерність композитора в мистецтві оркестровки музичної тканини, яка виділяється яскравим аранжуванням номерів, а також насиченою поліфонією голосів і фактурних щаблів. Це особливо проявляється у третьому розділі композиції, в якому представлено дует і повторний спів головних героїв – Мулан і Лю Шуан. Тут і в інших фрагментах опери Гуан Ся проявляє себе як майстер вокального ансамблю, створивши майже бездоганні дуетні форми. Слід відзначити, що в опері (в її драматургії) вокальні ансамблі відіграють дуже важливу роль.

Серед великої кількості вокально-ансамблевих форм в опері домінують дуети і квартети, серед яких, у свою чергу, найчастіше зустрічаються змішані дуети. І це зрозуміло, оскільки поєднання в одному номері чоловічої і жіночої вокальних партій сприяє збагаченню оперної драматургії, надаючи їй більшої драматичності і виразності. В цьому аспекті любовний дует головних героїв (чоловіка та жінки) в «Псалмах Мулан» виявляється найпривабливішим змішаним дуетним співом. Так, за сюжетом, у другій частині опери Мулан і Лю Шуан зустрічаються уві сні. І саме уві сні головні герої відкривають свої серця і глибокі почуття один одному. Така емоційна сцена, вельми насичена любовно-ліричними переживаннями, призводить оперний розвиток до потужної пісенної кульмінації.

Використання композитором великого хору в «Псалмах Мулан» є також закономірним і художньо виправданим. Автор залучає його для виконання величної музичної сцени. Гуан Ся залучає різні склади хорів у залежності від поставлених сюжетом опери драматургічних рішень. Він

чудово використовує жіночий хор, чоловічий хор, змішаний хор із сольними виступами. Так, в епізоді повернення Мулан додому, автор вживає доволі жвавий і грайливий дівочий хор, з метою створення радісного й піднесеного настрою. Інша ситуація – хор хлопчиків, який звучить на початку оперної увертюри, своїми глибокими й суворими голосами розповідає про безвихідність і трагізм війни, що почалася. Мішаний хор, що в різних епізодах супроводжує спів Мулан і Лю Шуана, часто посилює загальний психологізм сюжетної лінії, зокрема оспівуючи рішучість китайських синів і дочок боронити свою країну і не боятися віддати життя за неї. Значне посилення в оперній драматургії ролі хору і хорових сцен, з точки зору жанрової її ідентифікації, вказує на присутність в ній ознак ораторії та хорової опери.

Висновки. Опера Гуан Ся «Псалми Мулан» в китайській сучасній музичній культурі посідає особливе місце. Вона уособлює новий крок художнього розвитку національного оперного мистецтва Китаю, відзначений цілою низкою технологічних і жанрових інновацій. Жанрова модель опери представляє собою яскравий й оригінальний жанровий синтез, в якому органічно сплітаються різні форми і властивості цілої низки масових мистецьких жанрів, зокрема: симфонія, європейська опера (та її різновиди – хорова опера, концертна опера), китайська традиційна опера, китайська традиційна музична драма, мюзикл, ораторія, хореографія (зі сценами бойових мистецтв і масових танців), народна музична творчість тощо.

Інноваційними рисами в опері, щодо її сценічного втілення, слід відзначити використання спеціальної рухомої сцени, яка дозволила розширити її художні ресурси і можливості сцени, а також новації в світловому супроводі вистави, що проявляються в довільному її освітленні, можливості створювати різні візуальні ефекти на сцені. Серед інших жанрово-стильових особливостей опери Гуан Ся «Псалми Мулан» – ясна опора в її мелодичній інтонаційній засаді китайського народно-пісенного фольклору, яскрава оркестровка і поліфонічність музичного викладу, використання великої кількості вокально-ансамблевих форм (дуетів, квартетів), різних хорових складів тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ян Юджі. Композитор Гуан Ся: панорама музичної творчості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86. Том 3. С. 186–190.
2. Ян Юджі. Опера Гуан Ся «Псалми Мулану» як зразок сучасного оперного мистецтва Китаю. *XXIV Сходознавчі читання А. Кримського*: зб. матер. міжнар. наук. конф. Київ, 2021. С. 128–131.
3. Ян Юджі. Гуан Ся Опера «Пісні по Мулань»: історія створення та сценічне життя. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф.* Харків: ХДАК, 2022. С. 366–367.

4. Хуан Шаобо. Семантика міфологічних образів у китайському оперному мистецтві: від національно-стильових настанов до сучасних музично-драматургічних рішень: дис. ... док. філософії з мистецтвозн.: спец. 025 Музичне мистецтво. Одеса, 2025. 219 с.
5. 連明子、週欣, 《論大型交響曲：木蘭詩》, 吉林藝術學院, 吉林長春 130021, 6 頁.
6. Ding Boyu. The opera «Mulan psalm» by Guan Xia in the modern musical culture of China. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2023. Вип. 82. С. 67–76.

REFERENCES

1. Jan Yuji. (2025). *Kompozytor Guan Sya: panorama muzichnoi tvorchosti* [Composer Guan Xia: a panorama of musical creativity]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 86. Tom 3. Pp. 186–190. [in Ukrainian].
2. Jan Yuji. (2021). *Opera Huan Sia «Psalmy Mulanu» yak zrazok suchasnoho opernoho mystetstva Kytauu* [The Opera Guang Xia «Psalms of Mulana» as an example of contemporary opera art of China]. *XXIV Skhodoznavchi chytannia A. Krymskoho: zb. mater. mizhnar. nauk. konf.* Kyiv. Pp. 128–131. [in Ukrainian].
3. Jan Yuji. (2022). *Huan Sia Opera «Pisni po Mulan»: istoriia stvorennia ta stsenichne zhyttia* [Guan Xia Opera «Songs on Mulang»: History of creation and stage life]. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku: mater. mizhnar. nauk. konf.* Kharkiv: KhDAK. Pp. 366–367. [in Ukrainian].
4. Huang Shaobo. (2025). *Semantika mifologichnykh obraziv u kitaiskomu opernomu mistetstvi: vid natsionalno-stilovikh nastanov do suchasnykh muzichno-dramaturgichnykh rishen... Dis. dok. filosofii z mistetstvoznavstva* [Semantics of mythological images in Chinese opera art: from national-style guidelines to modern musical-dramaturgical solutions]: dys. ... dok. filosofii z mystetstvozn.: spets. 025 Muzychne mystetstvo. Odesa. 219 s. [in Ukrainian].
5. 連明子、週欣, 《論大型交響曲：木蘭詩》 [On the Large-Scale Symphony The «Poem of Mulan»]. 吉林藝術學院, 吉林長春 130021, 6 頁. [in Chinese].
6. Ding Boyu. (2023). The Opera «Mulan Psalm» by Guan Xia in the Modern Musical Culture of China. *Kultura Ukrainy*. Kharkiv: KhDAK. Vyp. 82. Pp. 67–76.

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 780.8:780.616.432.082.4:78.071.1Пуленк(44)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-37>

У ЮЙСЮАНЬ,

orcid.org/0009-0005-2291-2718

аспірантка кафедри історії світової музики

Національної музичної академії імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна) *wuwi_1215@qq.com*

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА У КРИТИЧНИХ РЕЦЕНЗІЯХ СВОГО ЧАСУ

У статті досліджено рецензії одного із найконтroversійніших творів пізнього етапу творчості Франсіса Пуленка – Концерту для фортепіано з оркестром (FP 146, 1949). Одразу після європейської прем'єри у 1950 році Концерт спровокував різку критичну полеміку. Твір засвідчив зіткнення притаманної для композитора стильової «бешкетності» з жанровими очікуваннями післявоєнної європейської музичної спільноти, а також виявив напругу між усталеними уявленнями про «серйозність» концерту як жанру та інтонаційною молодістю пуленківського вислову. Метою дослідження є історико-музикознавчий аналіз прем'єрної європейської рецензії Концерту для фортепіано Франсіса Пуленка, визначення механізмів формування поляризованих критичних оцінок і простеження того, як ці оцінки вплинули на авторське самосприйняття та подальше місце твору в пізньому доробку композитора. Особливу увагу приділено ключовим текстам Бернара Гавоті, Антуана Голеа та Алоїза Мозера, де Концерт був охарактеризований як «неприпустимо легкий» і «надмірно молодий» за інтонаційною природою. Показано, що їхня критика не лише зафіксувала розрив між очікуваною естетичною нормою концерту середини ХХ століття та стилістикою Пуленка, а й сформувала жорстку рамку публічного сприйняття твору. Аналіз листа композитора до Мозера, що став відповіддю на нищівну рецензію, дозволяє розкрити авторське розуміння «легкості» як усвідомлено обраної художньої стратегії, спрямованої не на знецінення жанру, а на відтворення паризької інтонаційної стихії, що входить у спадкову й емоційну природу композитора. Досліджено, як саме полемічний контекст сприяв появі й закріпленню формули Клода Ростана про «ченця і бешкетника», що стала однією з головних інтерпретаційних моделей розуміння творчої природи композитора. У висновках наголошено, що історія рецензії Концерту для фортепіано демонструє вирішальну роль критичного дискурсу у формуванні інтерпретаційної траєкторії твору та підкреслює його значення як ключового пункту в самооцінці композитора, де зіткнулися жанрові очікування, індивідуальна стилістика та суспільні уявлення про межі «легкості» в академічній музиці.

Ключові слова: творчість Франсіса Пуленка, Концерт для фортепіано, музична критика ХХ століття, музика ХХ століття, французька музика, жанр фортепіанного концерту.

Wu YUXUAN,

orcid.org/0009-0005-2291-2718

Postgraduate student at the World Music History Department

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) *wuwu_1215@qq.com*

FRANCIS POULENC'S PIANO CONCERTO IN THE CRITICAL RECEPTION OF ITS TIME

The article investigates the reception of Francis Poulenc's Piano Concerto (FP 146, 1949) – one of the most controversial works of his late creative period, which immediately provoked sharp critical polemics following its European premiere. The work revealed a conflict between the composer's organic stylistic 'mischievousness' (or 'rogue' style) and the genre expectations of the post-war European musical community. It also highlighted the tension between established notions of the concerto's 'seriousness' as a genre and the intonational youthfulness of Poulenc's expression. The aim of the study is to provide a historical and musicological analysis of the Concerto's premiere European reception in 1950, to determine the mechanisms underlying the formation of polarized critical assessments, and to trace how these assessments influenced the composer's self-perception and the work's subsequent position within his late oeuvre. Particular attention is paid to the key texts by Bernard Gavoty, Antoine Goléa, and Aloys Mooser, in which the Concerto was characterized as 'unacceptably light' and 'excessively youthful' in its intonational nature. It is demonstrated that their criticism not only registered a disparity between the expected aesthetic norm of the mid-20th-century concerto and Poulenc's style but also established a rigid framework for the work's public perception. An analysis of the composer's letter to Mooser, written in response to the devastating review, allows for the exposure of the author's understanding of 'lightness' as a consciously chosen artistic strategy. This strategy was aimed not at devaluing the genre but at recreating the Parisian intonational element, which is integral to the composer's inherited and emotional nature. The research explores how the polemical context

facilitated the emergence and establishment of Claude Rostand's formula of 'the monk and the rogue,' which became one of the principal interpretive models for understanding the composer's creative essence. The conclusion emphasizes that the history of the Piano Concerto's reception demonstrates the crucial role of critical discourse in shaping the work's interpretive trajectory and underscores its significance as a key juncture in the composer's self-assessment, where genre expectations, individual style, and societal perceptions of the limits of 'lightness' in academic music converged.

Key words: Francis Poulenc's works, Piano Concerto, 20th-century music criticism, 20th-century French music, piano concerto genre.

Постановка проблеми та аналіз досліджень.

Дослідження творчості Франсіса Пуленка упродовж останніх десятиліть спирається на широкий спектр підходів – від аналізу композиторської техніки та жанрової специфіки до вивчення соціокультурних чинників його музичної мови. Попри вагомий внесок авторів монографій (Анрі Ель, Карл Шмідт, Ерве Лякомб), опублікованого листування композитора (Poulenc, 1994), численних наукових статей та критичних оглядів, значний пласт його творчості продовжує залишатися предметом дискусій. Особливо це стосується концертних жанрів, зокрема Концерту для фортепіано з оркестром (1949), який від моменту створення опинився в центрі поляризованих оцінок. Саме цей твір став одним із найконтroversійніших у пізньому доробку Пуленка, оскільки поєднав інтонаційну мову раннього періоду з жанровими очікуваннями післявоєнної європейської музичної спільноти.

Наукові розвідки, присвячені Пуленку, традиційно акцентують увагу на формуванні його подвійної ідентичності, відомої завдяки метафорі Клода Ростана про «ченця і бешкетника». У працях провідних європейських та американських пуленкознавців ця формула постає ключем до розуміння парадоксальної природи композитора – поєднання духовної зосередженості та міської іронічності. Проте саме фортепіанний Концерт 1949 року став тим твором, де стильова «бешкетність» Пуленка – органічна частина його природи – найрізкіше зіткнулася з очікуваннями «високого» жанру та настроєм повоєнної публіки, породивши гострі суперечки між критиками, слухачами й самим композитором.

Попри наявність ґрунтовних досліджень, рецепція цього твору в її первинній історичній конфігурації залишається недостатньо вивченою. В українському музикознавстві вона практично не була предметом спеціального аналізу: наявні праці – зокрема О. Антонової (Антонова, 2020) та О. Жукової (Жукова, 2009) – торкаються концертного доробку Пуленка лише опосередковано або в ширшому контексті інших жанрових та стильових проблем. Це зумовлює потребу окремого розгляду саме критичної реакції 1950 року як самостійного культурного феномена.

Мета статті – проаналізувати прем'єрну європейську рецепцію Концерту для фортепіано з оркестром Франсіса Пуленка та визначити, як критичний дискурс вплинув на авторське сприйняття твору і визначив специфіку його місця у пізньому етапі творчості композитора. Такий підхід дозволяє виявити, яким чином зіткнення між жанровими очікуваннями та стилістичною «бешкетністю» концерту сформувало полемічний контекст, що супроводжував твір від самого моменту появи.

Виклад основного матеріалу. Перші згадки про задум фортепіанного концерту з'являються ще 1943 року, про що свідчить інформація, наведена Ерве Лякомбом (Lacombe, 2013: 621). Проте реальна композиторська праця над твором розгорнулася лише в 1949 році – у відповідь на замовлення Бостонського симфонічного оркестру, який планував участь Пуленка як композитора-піаніста в сезоні 1949–1950 років. Архівні матеріали BSO засвідчують, що Пуленк був запрошений виконати «новий концерт», що фактично надав його давньому задуму конкретного імпульсу й визначило стислі терміни завершення партитури. Концерт для фортепіано з оркестром Франсіса Пуленка був написаний упродовж п'яти місяців – від травня до жовтня 1949 року – й практично одразу після завершення роботи був представлений у салоні мадам Салабер у виконанні композитора і Жака Февр'є.

Світова публічна прем'єра Фортепіанного концерту Франсіса Пуленка відбулася 6 січня 1950 року в Бостоні, ставши однією з ключових подій другого концертного турне композитора Сполученими Штатами. Пуленк виконував партію соліста разом із Бостонським симфонічним оркестром під орудою Шарля Мюнша. У щоденникових нотатках композитор зафіксував змішані враження від прем'єри, підкреслюючи культурну дистанцію між власною стилістикою та естетичними очікуваннями бостонської публіки, яка, за його словами, «була більш звикла до Сібеліуса і Брукнера, ніж до [моєї] зухвалої манери». Хоча концерт завершився тривалими оплесками, Пуленк не мав ілюзій щодо характеру цього прийому: «П'ять викликів на біс, але з боку публіки було більше приязності, ніж справжнього ентузіазму» (Hell, 1978: 75). Особливо суперечливою

для слухачів виявилася фінальна частина, *Rondeau à la française*, яку композитор визначав як відверто провокативну: «*Rondeau à la Française* шокувало своєю зухвалістю і “поганим хлопчиком”». Анрі Ель зазначає, що під час самого виконання Пуленк «відчував, як інтерес публіки поступово згасає», незважаючи на сподівання, що ця частина, задумана як «музична картина Парижа, Парижа Бастилії, а не Пассі»¹, мала би розважити американську аудиторію (там само).

Європейська прем'єра Концерту для фортепіано з оркестром відбулася на III Міжнародному фестивалі в Екс-ан-Провансі 24 липня 1950 року під орудою Шарля Мюнша. Попри те, що публіка, за спогадами, «здається, відреагувала досить добре» (Lacombe, 2013: 621), сама подія залишилася гірким спогадом для Франсіса Пуленка. Причиною стало надзвичайно різке засудження твору з боку провідних музичних критиків.

Сприйняття Концерту критичним істеблішментом стало вираженням його глибокої незгоди з естетикою Пуленка, позначеною навмисним відходом від академічної серйозності в такому «серйозному» жанрі. Ця незгода швидко переросла у публічну обструкцію. Особливо гостра реакція надійшла від критика Бернара Гавоті (Bernard Gavoty), який скористався рецензією як нагодою для особистої помсти: його обурило те, що Пуленк раніше дозволив собі публічно відповісти в *Le Figaro* на нападки Гавоті щодо опери «Болівар» Дар'юса Мійо. Гавоті обрушив на Концерт хвилю руйнівної критики, зазначивши, що композитор «хотів надати своєму твору вигляду дуже «поганого хлопця», «сміятися, показувати язика» і не боятися рішучих натяків на «шпану» (*voyoucratie – У. Ю.*)» (Lacombe, 2013: 623).

На думку Гавоті, партитура Концерту обмежується «простою низкою пісень, заїжджених приспівів, уривків з оперет, щоб краще створити легку і м'яву атмосферу». Критик підсумував свою рецензію вердиктом: «Звісно, це жодним чином не концерт, а «картинка» (*tableautin – У. Ю.*) маленького майстра (*petit maître – У. Ю.*), виконаний поспіхом» (Lacombe, 2013: 623).

¹ Контраст між Бастилією (фр. *La Bastille*) і Пассі (фр. *Passy*) є ключовим для розуміння естетичного вибору композитора. Бастилія символізує народний, жвавий та енергійний Париж, тоді як Пассі позначає буржуазний, аристократичний та стриманий Париж (16-й округ, асоційований із високою, але консервативною культурою). Вибір Парижа Бастилії підкреслює прагнення автора до простоти, неакадемічності та фольклорної автентичності.

Схожу позицію висловив Антуан Голеа (Antoine Goléa), який звинувачував твір у «занадто студентській атмосфері». Голеа розкритикував манеру Пуленка, засновану на мозаїці стилістичних впливів, зазначаючи, що «теми майже виключно складаються з ремінісценцій, що варіюються від фрагментів Вагнера до справді невибагливих паризьких пісеньок, а в повільній частині – від уривків «кіномузики», ефект якої був би кращим, якби вона була менш нав'язливою» (Lacombe, 2013: 623).

Апогеєм обструкції Концерту стала розгорнута рецензія швейцарського музичного критика та історика музики, головного редактора газети *La Suisse* Алоїза Мозера (Aloys Mooser). На його думку Пуленк, прагнучи уникнути зайвих зусиль як для себе, так і для слухачів, цілеспрямовано створив музику, що здається легкою і навіть «трохи хуліганською»: «Мені казали, що, створюючи цю „недугу“ на папері, мес'є Франсіс Пуленк мав на меті – принаймні, так він нібито казав одному зі своїх друзів – „створити музику хорошого хлопця і трохи хуліганську“» (J'écris, 2011: 178). З погляду Мозера, такий підхід, хоч і свідчить про певну відмову від традиційного «зусилля» у створенні великої форми, водночас надає концерту виняткової виразності, проте – у винятково негативному сенсі. Автор рецензії парадоксально називає твір «блискучим успіхом» у специфічному сенсі, маючи на увазі не художню досконалість, а доведену до крайності стилістичну провокаційність: «Справедливість змушує визнати, що, розглядати його Концерт для фортепіано з цієї досить особливої точки зору, можна лише як блискучий успіх. Адже годі собі уявити музику більш низьку, більш буденну, більш безтурботну щодо форми та елементарної пристойності» (там само).

В статті композитор безапеляційно звинувачується у вторинності та ремісництві, бідності мелодичної та гармонійної уяви. Мелодичні фрагменти за словами критика «позичені з різних джерел» і поєднані «без прагнення створити логічну послідовність або розвиток».

Кульмінацією обструкції стало пряме звернення Мозера до організаторів фестивалю, в якому він категорично заявляв про невідповідність Концерту заявленому високому мистецькому рівню події: «Це слід чітко сказати організаторам III Міжнародного фестивалю в Екс-ан-Провансі, які, між іншим, запропонували своїм відвідувачам багато відмінних речей: демонстрація такої жалюгідної витівки жодним чином не прикрасила їхню подію. Навпаки...» (J'écris, 2011: 179).

Нищівна рецензія Алоїза Мозера не залишилася без уваги: композитор, який традиційно уни-

кав публічної полеміки, відповів розлогим листом-відповіддю, опублікованим однак лише після його смерті у 1973 році². У сповненому самоіронії посланні, Пуленк висловив здивування необхідністю пошуку «глибини» у творі, єдиною метою якого було «розважити» серйозну американську публіку. Таким чином, Пуленк елегантно вказав, що критики свідомо ігнорували програмні наміри твору, «створеного навмисно в легкому стилі» (J'écris, 2011: 179), помилково висуваючи до нього необґрунтовані вимоги, притаманні монументальним композиціям (наприклад, Олів'є Мессіана). Композитор підкреслив, що досягнення цієї легкості є оманливим: він зазначив, що його «псевдо-недбалий» стиль вимагає значних зусиль, оскільки доводиться «багато разів стирати» перед тим, як представити готовий твір. Пуленк із гумором визнає, що до образів «поганого музичного життя» («mauvaise vie musicale») його Концерту можна поставитися критично, проте навіть тут він виявляє щирість та готовність погодитися з слушними зауваженнями, підкреслюючи, що стиль «псевдо-недбалий» потребує не меншої майстерності, ніж серйозніші жанри.

У листі, насиченому дотепними порівняннями та особистими алюзіями, Пуленк воскрешає думку Клода Ростана про «ченця і бешкетника», яку критик виказав ще 1947 року в контексті «Персів Тирезія». Незважаючи на більш ранню дату появи пуленківського «коду», Ерве Лякомб вважає, що саме в розпалі суперечок навколо Фортепіанного концерту з легкої руки Ростана народжується «формула ідентифікації» Пуленка. Цілком сформульована критиком і другом композитора в захисній статті Paris-Presse від 26 липня 1950 року, вона і до сьогодні живить його міф: «У Пуленка є дві особистості: якщо можна так висловитися, він є і ченцем, і бешкетником. Саме друга особистість підписала новий концерт. Поганий хлопчик, чуттєвий і ласкавий, пустотливий і ніжний, витончений і різкий, аристократ і простолюдин, який має безмежну вишуканість у своєму передміському акценті» (Lacombe, 2013: 623). Пуленк не тільки

підхопив визнання антиномічності своєї природи, але й пояснював її спадковістю: духовна сторона (представлена його Месою, мотетами, органічним Концертом) походить від його аверонського батька, тоді як «невиправний парижанин», що відповідає за «лінію поганого музичного життя» у Фортепіанному концерті, наслідує матір.

Прем'єрні виконання Концерту для фортепіано – бостонське (січень 1950 року) та європейське в Екс-ан-Провансі (серпень 1950 року) – стали для композитора джерелом гострого особистого розчарування, що визначило подальший характер його ставлення до твору. Особливо травматичним виявився досвід європейської прем'єри, який композитор окреслює як подвійний удар: невдале виконання та агресивну реакцію критики. У листі до Даріуса Мійо він констатує: «Як ти, мабуть, знаєш, на мене накинута за мій Концерт після Екса, де, до речі, виконання було жадливим. Гавоті, Мозер та інші сподівалися мене знищити. Тому я вирішив захищатися і грав скрізь, де мене просили» (Poulenc, 1994: 702). Ця фраза фіксує емоційно насичений момент, у якому Пуленк переживає несправедливість і, водночас, мобілізується до активної виконавської відповіді – нетипової для його звичайної поведінки. Факт того, що він узяв на себе роль «захисника» твору, свідчить про глибину особистої вразливості, спричиненої прем'єрою реценцією.

Подальші авторські висловлювання демонструють перехід від первинної реакції на критику до внутрішньої самооцінки, спрямованої вже не на зовнішні фактори, а на власну творчу інтенцію. У свідченні, наведеному Робертом Дюнаном, Пуленк визначає Концерт для фортепіано як один із небагатьох творів, що викликають у нього відчуття невдачі: «Є принаймні одне творіння, яке я, так би мовити, провалив, і це Концерт для фортепіано... Я написав його в стилі своїх двадцяти років... А мені було вже п'ятдесят!» (J'écris, 2011: 177). Тут уперше звучить мотив стилістичної невідповідності між музичною мовою концерту та віковим самосприйняттям композитора: не жанр, не форма, а саме «молодість» інтонацій і образів стала джерелом провокаційності твору.

Ця ж думка отримує ще більш показову й водночас іронічну форму в спогадах Марселя Шнайдера. Він цитує Пуленка, що осмислює свій доробок кінця 1940-х через вікову метафору: «З сорока п'яти до п'ятдесяти років [...], я одягався занадто молодо для свого віку. Sinfonietta – це нова версія Les Biches, але з сорокавосямирічними

² Лист Франсіса Пуленка, написаний у відповідь на критику Алоїза Мозера (серпень 1950 р.), залишався неопублікованим до 1973 року. Його було оприлюднено на честь десятої річниці смерті композитора у журналі Revue musicale de Suisse romande, № 1 (березень 1973). Існує припущення, що Пуленк адресував листа саме до періодичного видання La Suisse, де працював головним редактором Мозер, що могло стати причиною не публікації відповіді за життя композитора та збереження «прихованого» діалогу між ними.

ланями,³ який жах! А мій Концерт для фортепіано з бакенбардами і кепкою на вухах! Досить! Це вже не годиться» (Schneider, 1992: 222–223). Заявлений тут образ «літнього юнака», який намагається повернути собі колишню легкість, фактично перетворюється на метафору невідповідності між раннім і пізнім стилем автора. Таким чином Пуленк сам формулює проблему стилістичного розриву: повернення до інтонацій і музичної мови молодості не може бути природним у п'ятдесятирічному віці, оскільки порушує органічну логіку творчої еволюції.

Усі три свідчення – духовно близькі, але різні за тональністю – окреслюють цілісний комплекс внутрішніх суперечностей, що супроводжували створення та ранню рецензію Концерту для фортепіано. Негативні оцінки критики лише оголили ті сумніви, які, очевидно, існували в композитора й раніше: наскільки виправданим було повернення до «молодого стилю», чи відповідає такий жест його зрілій художній позиції, і чи можливе в цьому жанрі поєднання ігрової стихії раннього Пуленка з більш інтимним і зосередженим звучанням його пізнього періоду. Авторське дистанціювання від концерту не означає повного заперечення його цінності; радше йдеться про усвідомлення того, що твір виявив ключову напругу між віковою ідентичністю митця та обраною стилістичною парадигмою.

Висновки. Дослідження критичної рецензії Концерту для фортепіано з оркестром Франсіса Пуленка виявило, що перші європейські виконання твору у 1950 році стали визначальним моментом, у якому було не лише оцінено музику, а й сформовано публічний образ самого композитора післявоєнного періоду творчості.

Аналіз полеміки засвідчує, що Концерт набуває у творчій біографії Пуленка статусу важливого саморефлексивного вузла, де перетинаються питання стилю, віку, жанрової традиції та критики. Оцінки твору, висловлені самим композитором – від емоційного протесту та констатації «провалу» до іронічної дистанції – свідчать про глибоку внутрішню роботу з осмисленням власного шляху. У цей період легковажна гра раннього стилю вже не могла залишатися провідною формою вислову, а потреба у внутрішній відповід-

ності авторському почерку ставала дедалі очевиднішою. Тут уперше виразно звучить мотив стилістичної невідповідності між «молодістю» інтонацій і віковим самосприйняттям: не жанр чи форма, а саме «молодість» інтонацій і образів стала джерелом провокаційності твору.

Рецензія Алоїза Мозера дозволяє окреслити характерне сприйняття Концерту в академічній аудиторії середини ХХ століття як радикально відхилений від усталених композиційних і морально-естетичних «високих» стандартів жанру концерту. Критика закидала Концерту неприпустимі технічну легкість і стилістичну «молодість» автора, протиставляючи їх очікуваній жанровій серйозності. У відповідь на жорстку критику, лист Пуленка виступив не лише як пряма відсіч, а й як маленька «інструкція з читання» його музики: композитор закликав розпізнавати легкість як свідомий художній вибір, відокремлювати позірну серйозність від глибинної змістовності, а іронію – від справжньої легковажності.

Саме в розпалі суперечок навколо Концерту відбулося народження «формули ідентифікації» Пуленка. Цю крилату фразу про «ченця і бешкетника» у публічній свідомості 1950-х років закріпив Клод Ростан своєю захисною статтею. Хоча лист Пуленка до Мозера, написаний тоді ж, але опублікований лише у 1973 році, не міг взяти участі в актуальній полеміці, він має інше, ключове значення: він слугує документальним свідченням того, що сам композитор прийняв це визначення своєї сутності і навіть обґрунтував його спадковістю. Певним чином можна припустити, що полілог між критикою (нищівною і захисною) та авторським свідченням забезпечив Концерту своєрідну естетичну легітимізацію, яка була досягнута винятково через його осмислення у рецензії, завдяки чому відбувся процес перетворення стилістичної суперечності (духовне vs. світське) на фундаментальну цінність авторської позиції, у якій «молодість» стала виправданою.

Отже, історія рецензії Концерту для фортепіано виявляє, що суперечливий діалог між критикою та автором не лише окреслив траєкторію інтерпретації твору, а й став каталізатором для формування зрілої художньої самоідентифікації Пуленка.

³ Один з варіантів перекладу *les biches* з французької «лані».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. № 1 (46). с. 43-55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198505)
2. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 218 с.
3. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris : Fayard, 1978. 391 p.
4. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1102 p
5. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
6. Poulenc F. J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon. Paris : Fayard, 2011. 979 p.
7. Schmidt, Carl B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001. 621 pp.
8. Schneider, Marcel. L'Éternité fragile : Le Palais des mirages, Paris, Grasset, 1992. 294 p.

REFERENCES

1. Antonova O. H. (2020). Instrumentalniy kontsert u tvorchosti Fransisa Pulenka: proektsii zhanru. [Instrumental concert in the creativity by Francis Poulenc: genre projections]. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. № 1 (46). p. 43-55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414052x.1(46).2020.198505) [in Ukrainian].
2. Zhukova, O. (2009). Fortepianna tvorchist Fransisa Pulenka v konteksti frantsuzkykh klavirnykh tradytsii [Frances Poulenc's piano work in the context of French clavier traditions]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 218 p. [in Ukrainian].
3. Hell H. (1978). Francis Poulenc, musicien français. [Francis Poulenc, French musician]. Paris : Fayard. 391 p. [in French]
4. Lacombe H. (2013). Francis Poulenc. [Francis Poulenc]. Paris : Fayard. 1102 p. [in French]
5. Poulenc F. (1994). Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes [Correspondence, 1910-1963 / collected, selected, presented and annotated by M. Chimènes]. Paris : Fayard. 1128 p. [in French]
6. Poulenc F. (2011). J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon [I write what I like / writings and interviews collected, presented and annotated by N. Southon]. Paris : Fayard. 979 p. [in French]
7. Schmidt, Carl B. (2001) Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. Hillsdale, NY: Pendragon Press. 621 pp. [in English]
8. Schneider, Marcel. (1992) L'Éternité fragile : Le Palais des mirages, Paris, Grasset. 294 p. [in French]

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 784.4(=161.2):78.071.1 Кривоуст
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-38>

Олена ЯКИМЧУК,
orcid.org/0000-0002-2276-6061
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
докторантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) mirigol@ukr.net

«ПІСНІ З ДАВНИНИ» ДЛЯ ГОЛОСУ І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ БОГДАНА КРИВОПУСТА: ПОЕТИКА ТВОРУ

У статті розглянуто особливості вокального циклу «Пісні з давнини» сучасного українського композитора Богдана Кривоуста. Проаналізовано чотири обробки давніх українських народних пісень, що увійшли до циклу. **Метою статті** є визначення поетики вокального циклу «Пісні з давнини» Богдана Кривоуста: особливостей пісенного тексту, реалізації його змісту в композиційній структурі обробок; визначенні художніх засобів діалогу між автентичним періодджерелом і прийомами сучасної композиторської техніки. Методологію складають теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу розкрити мету статті. **Наукова новизна.** У статті вперше в українському музикознавстві представлені «Пісні з давнини» для голосу і камерного оркестру Богдана Кривоуста в контексті поетики твору.

З'ясовано особливості народних пісень і їхня роль у структурі вокального циклу. Так, дві ліричні пісні, пов'язані з трагічними історичними подіями періоду козаччини («Зелена дібровонька», «А вже тому сім літ буде»), створюють його емоційно-інтонаційну цілісність. Коліскова змальовує світ сімейних цінностей, який шанують українці. У гумористичній коломийці «Як Господь сотворив жінку» виявляються особливості української душі. Виявлено, що композитор опрацьовує мелодію періоджерела залежно від його змісту: з мінімальними змінами (Коліскова), проведенням мелодії у зменшенні, збільшенні (Коломийка), значними інтонаційними змінами («Зелена дібровонька»), уведенням нової мелодії («А вже тому сім літ буде»). Як справжній майстер оркестровки, Б. Кривоуст визначає семантичне поле інструментів і людського голосу. Визначено, що оркестровий супровід зазнає змін на тембрально-фактурному, тембрально-артикуляційному, метроритмічному рівнях. Доведено, що цикл є прикладом діалектичного поєднання автентики й сучасних прийомів композиторського письма, які не порушують самотності зразків народної творчості. Підкреслено значення «Пісень з давнини» як прикладу невичерпності української народнопісенної спадщини.

Ключові слова: творчість Богдана Кривоуста, камерно-вокальна музика, камерно-вокальна музика Богдана Кривоуста, українська народна пісня, обробка української народної пісні.

Olena YAKYMCHUK,
orcid.org/0000-0002-2276-6061
PhD of Arts, Associate Professor,
Doctoral student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore studies
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) mirigol@ukr.net

“SONGS OF ELD” FOR VOICE AND CHAMBER ORCHESTRA BY BOHDAN KRYVOPUST: THE POETICS OF THE WORK

The features of vocal cycle “Songs of eld” by contemporary Ukrainian composer Bohdan Kryvopust are considered in the article. Four arrangements of ancient Ukrainian folk songs included in the cycle are analyzed. **The purpose of the article** is to determine the poetics of the vocal cycle: the peculiarities of the song text, the realisation of its content in the compositional structure of the arrangements; the identification of artistic means of dialogue between the folk song and the contemporary compositional technique. The theoretical, interpretive, comparative, complex methods, and the method of generalization comprise the methodology of the research. Their combination enables achieving the aim of the article. **The scientific novelty** lays in studying the “Songs of eld” by Bohdan Kryvopust in the context of the poetics of the work for the first time in Ukrainian musicology.

The peculiarities of folk songs and their role in the structure of the vocal cycle have been clarified. Thus, two lyrical songs related to the tragic historical period (“Green oak forest” and “It will be seven years already”). The Lullaby depicts the world of family values cherished by Ukrainians. The humorous Kolomyika “How God created woman” reveals the peculiarities of the Ukrainian soul. It has been found that the composer adapts the melody of the folk songs depending on its content: with minimal changes (Lullaby), by reducing or increasing the melody (Kolomyika), intonational changes

(“Green oak forest”), created a new melody (“It will be seven years already”). As a master of orchestration, Bohdan Kryvopust defines the semantic field of instruments and the human voice. The orchestral accompaniment has been found to undergo changes at the timbral-textural, timbral-articulation, and metrorhythmic levels. The cycle is demonstrated to be an example of a dialectical combination of authenticity and contemporary compositional techniques. The significance of “Songs of eld” as an example of the inexhaustibility of the Ukrainian folk song heritage has been emphasized.

Key words: Bohdan Kryvopust's work, chamber and vocal music, Bohdan Kryvopust's chamber and vocal music, Ukrainian folk song, arrangement of Ukrainian folk songs.

Постановка проблеми. Камерно-вокальна музика є провідним жанром української музичної культури. Вона зазнала багато модифікацій щодо виконавського складу – від солоспівів для голосу з фортепіано до камерних кантат для голосу і камерного оркестру. Останній жанр набув особливої популярності у вітчизняній композиторській творчості в другій половині ХХ ст.

Обробки українських народних пісень складають окремих пласт української музики, адже фольклорні зразки є невичерпним джерелом натхнення для багатьох митців. Обидва жанри є простором для реалізації лірико-драматичних образів, національних тем, нових жанрово-стильових рішень. У обробках народних пісень українські композитори поєднують автентичну традицію й прийоми сучасної композиторської техніки. Богдан Кривоуст не є виключенням. Композитор переосмислює національну традицію крізь призму сучасного композиторського досвіду. Свідченням цього є вибір давніх українських народних пісень для вокального циклу «Пісні з давнини». Твір є прикладом інтеграції камерно-вокальної композиції і обробки української народної пісні. Розкриваючи семантичне поле першоджерела, автор реалізує його поетичне й музично-драматичне перетворення. У такій оптиці розглянемо «Пісні з давнини» Б. Кривоуста, визначаючи особливості прочитання автором народнопісенного зразка.

Наукова новизна. Вокальний цикл «Пісні з давнини» для голосу і камерного оркестру Богдана Кривоуста вперше став об'єктом музикознавчого дослідження, отож, наукова новизна є очевидною.

Аналіз досліджень. Камерно-вокальна творчість українських композиторів традиційно знаходиться в полі зору сучасних музикознавців. Важливими для вивчення жанрових особливостей вокального циклу стали дослідження О. Григор'євої (Григор'єва, 2021), Т. Мартинюк (Мартинюк, 2024); специфіки обробок народних пісень – публікації І. Зінків (Зінків, 2014), С. Трусенко (Трусенко, 2023). Незважаючи на значний внесок Б. Кривоуста в розвиток сучасної української музики, його творчість залишається недослідженою. Матеріали обмежуються короткими біографічними довідками в енциклопедичних виданнях, рецензіями на прем'єри окремих тво-

рів. Публікація пропонує осмислення творчості Б. Кривоуста на прикладі вокального циклу «Пісні з давнини» для голосу і камерного оркестру в контексті його поетики.

Мета статті полягає в комплексному аналізі поетики вокального циклу «Пісні з давнини» Богдана Кривоуста: особливостей пісенного тексту, реалізації його змісту в композиційній структурі обробок; визначенні художніх засобів діалогу між автентичним першоджерелом і прийомами сучасної композиторської техніки.

Виклад основного матеріалу. У творчості сучасного українського композитора Богдана Кривоуста представлені різні музичні жанри. Найбільшу кількість з них складає камерна музика. З-поміж інструментальних творів вирізняються «Пісні з давнини», написані для голосу і камерного оркестру¹. Ідея циклу полягає в об'єднанні народнопісенних зразків різних жанрів в єдину стилістичну модель, представлену в звучанні голосу і камерного оркестру. За жанровими ознаками вокальний цикл подібний до камерних кантат, що стали популярними в українській композиторській творчості в кінці ХХ ст. «Пісні з давнини» мають певні паралелі з Камерною кантатою №3 для голосу і камерного оркестру на слова П. Тичини, камерною симфонією на слова Т. Шевченка О. Киви. Згадані твори написані для виконання їх Ніною Матвієнко. Голос співачки, в якому поєднуються автентична манера й академічний професіоналізм; пісенний тип мелодики, близький до народних джерел, споріднюють опуси О. Киви з «Піснями з давнини» Б. Кривоуста. На відміну від О. Киви, який керується поетичним рядом авторської лірики, Б. Кривоуст має готову автентичну мелодію, що стає імпульсом для розгортання музичної думки. Композитор, зберігаючи першоджерело, надає нове звучання давнім народним пісням. Він вибудовує діалог між автентичним і сучасним: фольклорною лаконічністю і розгортанням музично-інтонаційних моделей партитури, герметичністю ладової основи й строфічної форми народної пісні та відкритістю гармонічної мови й музичної структури композиції.

¹ Запис твору можна переглянути у відео за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=LJc9QEUIYF8>

У «Піснях з давнини» Б. Кривоуст органічно поєднав мелодію народної пісні зі звучанням камерного оркестру. Саме такий склад інструментального супроводу надає можливість автору створити рухливе живе тло, дотичне до гнучкої ритміки народної пісні. Між тим композитор контрастно виділяє голоси інструментів, підкреслюючи унікальність їхніх тембрів у загальному звучанні партитури. У прозорій фактурі прослуховуються лінії кожної оркестрової партії. Камерний склад колективу створює інтимну атмосферу виконання, характерну для звучання українських народних ліричних пісень. Композитор використав складні, але не перевантажені гармонії, прийоми сучасної композиторської техніки (розщеплення тонів, вихід за межі тональної системи, хроматизація ладу, модальність). Вони не руйнують просту й самобутню мелодію народної пісні. Поєднання вокальної та інструментальної партій набуває їхньої діалектичної взаємодії. Міра посилення / послаблення сучасних стильових рис є досить гнучкою протягом конкретного твору. Так, у кульмінаціях, емоційно-піднесених куплетах Б. Кривоуст ускладнює мелодію першоджерела хроматизмами, розширює її діапазон, наближаючи її до стилю викладення оркестрової партитури. На початку й в кінці твору, відтинках спаду напруження партія супроводу спрощується, уподібнюючись простоті мелодії народної пісні.

Вокальний цикл складається з чотирьох обробок українських народних пісень з різних регіонів: «Зеленої дібровоньки», Колискової для Микити², Коломийки, «А вже тому сім літ буде». Перша й остання змальовують важкі часи зовнішньої агресії щодо українських земель, Колискова – лагідну атмосферу сімейного побуту, Коломийка – риси української вдачі.

Починається цикл ліричною піснею «Зелена дібровонька», в якій відтворена багатовікова національна трагедія – завоювання українських земель. Діброва постає архетипним символом рідної землі, її стійкості; відображення її шуму – музичною метафорою страждань від зовнішніх ворогів. У обробці композитор осмислює трагічний зміст пісні, реалізуючи його через комплекс музичних засобів, насамперед, на тембральному й синтаксичному рівнях. Обробка має тричастинну структуру, що відповідає драматургії пісенного тексту. Інструментальний вступ, перегра відіграють звукообразальну роль, актуалізуючи історичний трагедійний зміст народної пісні.

Оркестровий вступ формує передчуття драматичних подій. Дібровонька стала територією

гострого конфлікту між наділеною сакральністю землею і руйнівною силою зовнішньої агресії. Музичний ландшафт партитури (тремоло скрипок і альтів, трель першої скрипки, короткі репліки дерев'яних духових) утримує тривожний фон для подальшого розвитку музичних подій.

Перший розділ (*Зелена дібровонько, чого рано зашуміла? Чого рано зашуміла, голосенько задзвеніла?*) складається з риторичних питань, що вказують на передчуття біди. Емоційне балансування між тривогою й сподіваннями реалізоване в ладовій змінності вокальної партії. Зростання внутрішньої напруги стає більш помітним в оркестровому супроводі. Репліки дерев'яних духових, фігурації струнних, тремоло скрипок і альтів, які динамічно посилюються в другому куплеті, переростають у першу перегра. Швидкі фігурації скрипок і альтів, тремоло малого барабану каталізують усвідомлення невідворотної ситуації.

У другому розділі (*Як же мені не шуміти, голосенько не дзвеніти? Через мене татари йдуть, через мене коня ведуть*) відчутне неминуче наближення ворога. Експресією позначена вокальна партія. Поява хроматизмів, підвищення теситури, зміна тонального центру стають музично-риторичними засобами створення трагічного нарративу.

Відчуття неминучої небезпеки посилюється безперервними формулами струнних, експресивними репліками кларнета, тремоло малого барабана, що фіксує перехід до трагедії (*через мене коня ведуть*). Оркестровий супровід переходить у другу перегра, де трагізм сягає найвищої точки. У її звуковий простір уриваються віртуозні пасажи дерев'яних духових, сигнали-заклики валторни й фагота, що імітують зловісну навалу. Таке звучання має подвійну семантику: в ньому відчувається акумулювання козацького духу й звитяги, з іншого боку – це квінтесенція відчаю як виразника болю українського народу.

У третьому розділі (*Через мене коня ведуть, об мій корінь копитом б'ють*) виникає відчуття зруйнованої землі. Сміслова кульмінація (*об мій корінь копитом б'ють*) асоціюється з пораненою, але нескореною українською душею. Поступово музика залишає сферу фізичного болю й переходить у простір національної пам'яті. Чіткішим стає ладотональний центр *мі мінору*. Згасаючі репліки перших скрипок, флейти, металофону у високому регістрі сприймаються як спустошення не лише природи, а й людської душі.

Колискова для Микити є ліричним осердям циклу. Її тричастинна структура подібна до «Зеленої дібровоньки», однак композиційна логіка розгортається по-іншому. Найбільш яскравим є

²Микита – молодший син композитора.

початок (перший розділ), після якого оркестрова фактура стає прозорішою, динаміка поступово спадає. Це пов'язано із загальною ідеєю коліскової – у процесі співу дитина засинає. П'ять куплетів об'єднуються в три розділи, між якими присутні дві перегри.

Короткий вступ одразу занурює слухача в казковий світ дитячих сновидінь. Оксамитовий *ля-бемоль мажор* створює теплу й затишну атмосферу. Порівняно з іншими піснями циклу автентична мелодія Колискової зазнала найменших змін. Вона поєднується з тембрально- й фактурно-розмаїтим акомпанементом. Майстерна оркестровка набуває виключного значення, викликаючи відчуття емоційного комфорту, занурення в сон.

Основними композиторськими прийомами є тембрально-гармонічне й фактурне урізноманітнення оркестрової партитури. У кожному наступному куплеті мелодія солістки огорнута в інше тембральне звучання оркестрового супроводу. Так, в першому куплеті (*Ай ну, коте, котино*) тріольний рух перших скрипок поєднується з довгими нотами в партії альтів, поодинокими восьмими у віолончелей. У другому (*Хай ну, коте, котино*) звукова семіосфера оркестрового супроводу доповнюється репліками флейти, короткими мотивами перших скрипок у високому регістрі, імпровізаційними пасажами роялю, металофону. Із зазначених інтонаційних лексем складається перша оркестрова перегра. Статика тремоло перших скрипок, фонова фактура альтів і віолончелей створює стійке тло для рельєфних реплік флейти, кларнета, гобоя, віолончелі.

У другому розділі (третій (*Ай ну, люлі, люлі*) – четвертий (*Стали думать та гадать*) куплети) фактура супроводу стає прозорішою. Полігармонічні ч.4 з флажолетами, тремоло скрипок відтворюють скрип коліски. Із загального звучання виринають поодинокі репліки духових. Високий регістр флейти уособлює ніжність, чистоту стосунків матері й дитини, середній кларнета – безумовну материнську любов до дитини. Створені музично-інтонаційні лексеми знаходять продовження в другій переграді, в якій інструментальні репліки-соло сплітаються в імітаційній фактурі (гобой, перші скрипки), створюють дует (флейта, кларнет).

У третьому розділі мелодія солістки повертається до початкового варіанту викладення. Флажолети й *pizzicato* струнних створюють ефект згасання звуку – дитина засинає.

У гуцульській колодийці «*Як Господь сотворив жінку*» поєднуються біблійний сюжет і народний гумор. А. Іваницький з погляду поетики називає

цей жанр народної творчості бездоганною мініатюрою (Іваницький, 2004: 217). У ній засобами народного гумору осмислюється роль жінки в суспільстві. У вокальному циклі танцювальна колодийка контрастує з іншими ліричними піснями. У всіх куплетах композитор зберігає 14-складову структуру. Між тим основним принципом оновлення музичної партитури є ритмізація мелодії шістнадцятими й четвертями, урізноманітнення артикуляційно-тембральної палітри оркестрового супроводу.

На відміну від інших пісень циклу Колодийка має наскрізний драматургічний розвиток, в якому можна виділити три розділи, вступ і коду. У п'ятитактовому вступі відчувуються особливості танцювально-пісенного жанру. Яскравий гумор, влучний жарт, театральність реалізовані через гострий синкопований ритм, акценти, поєднання різної артикуляції.

Музика першого розділу випромінює життєву силу, енергію, оптимізм, що посилює єдиний тональний центр *ре мажор*. Гротеск і вагомість моменту відчутні в куплетах з мелодією в збільшенні. Комічність мізансцени позначена поєднанням різної артикуляції (*pizzicato* і *arco* у струнних; мотивні ліги і *staccato* у духових, рояля); наявністю акцентів, *sf*, контрастної динаміки на коротких відтинках тощо.

У другому розділі гумористичний характер пісні посилює ритмічне подрібнення мелодії солістки шістнадцятими, що нагадує скоромовку. Музика втілює гротескний парадокс, де божественна досконалість стикається з побутовою критикою, яка є основою народного гумору. Перманентний рух шістнадцятих у партії скрипок і альтів створює тло, на якому у високому регістрі з'являються репліки дерев'яних духових, що уславлює Творця і його творіння (*мій останній твір назветься «Жінка – цвітка долі»*).

У композиційному розгортанні третього розділу автор застосовує різні технічні прийоми (остинато й синкоповані акорди в партії роялю, двонотні фігурації скрипок, короткі репліки дерев'яних блоків). Швидке оновлення ритмо-інтонаційних формул, що посилюється зміною тональних центрів (*ре мажор – мі мажор – фа-дієз мажор – мі мажор – соль мажор*) приводить до коди (*Бо це такий не вродився, щоб жінку збагнути. Раз від меду вна солодиша, раз гірш від отрути*). Мелодія у збільшенні (викладена четвертями) підкреслює смислову кульмінацію пісні.

Завершує вокальний цикл старовинна буковинська соціально-побутова пісня «*А вже тому сім літ буде*», яка належить до групи солдатських пісень

кантиленного типу (типологізація А. Іваницького). Фольклорист припускає, що речитативно-декламаційна мелодика цих пісень використовувалась у минулому в рекрутських голосіннях (Іваницький, 2004:182). Пісенний текст наповнений символами. Так, сім літ ототожнюється із замкненим циклом, періодом служби в рекрутах (Жайворонок, 2006:542). Зозуля у фольклорі є уособленням прочника (Жайворонок, 2006:251). Жовнір у гаю асоціюється із його загубленою долею. Отже, в «А вже тому сім літ буде» відображена тема розлуки через змушену солдатчину.

Обробка має тричастинну репризну структуру. Вступ змальовує емоційну напругу від рекрутування як страшного лиха, що спіткало сім'ю. Багатозвучні полігармонічні вертикалі *tutti* викликають відчуття страху, зображуючи конфлікт між соціальною реальністю (солдатчиною) й долею людини.

Композитор наслідує драматургію народної пісні. У перших двох куплетах (*А вже тому сім літ буде; прибудився до дубочка*) вокальна партія відтворює автентичний варіант мелодії, витримавши її квінтакордову (термін А. Іваницького) будову. Оркестровий супровід створює м'який фон, в якому помітні окремі репліки флейти, гобоя, віолончелі. У мелодії і акомпанементі окреслена чітка ладотональна сфера *мі мінору*. У третьому (*Ти зозулько, сивенькая*) – четвертому (*Виведи ня з сего гаю*) куплетах мелодія виходить за межі квінтакордової будови до діапазону м.7. Оркестрова фактура оновлюється тембром роялю, флажолетами й *glissando* скрипок. Оркестрові партії ускладнюються хроматизмами – композитор виходить за межі попередньої тональної сфери, розширюючи її. Розгорнута перегра з фігурацій з швидких тривалостей у партіях скрипок, альтів, імітацій голосів природи (флейти, гобоя, кларнета) змальовує гай як небезпечне місце, в якому заблукав жовнір. Напруження спадає на початку п'ятого куплету (*Я вже діток згодувала*) з появою автентичного варіанту мелодії.

У другому розділі (шостий – восьмий куплети) зміни в партитурі набувають нових обертів, адже в пісенному тексті настає переломний момент – вибір жовніром власного шляху. Він позначений на тематично-інтонаційному, метроритмічному, ладотональному рівнях. У партії солістки з'являється нова мелодія. У оркестрі фігурації дерев'яних духових чергуються з *pizzicato* струнних (сьомий – восьмий куплети). Поліритмічне ускладнення й зміни ладотонального центру в кожному куплеті (*до мінор, ре мінор, сі мінор*) посилюють внутрішню напругу. Розширені хроматизовані звукоряди, комплементарне заповне-

ння партії супроводу восьмими різними ритмічними формулами (тріолі, квінтолі, дуолі) надають самостійності оркестровій партитурі. Поєднання квадратних і неквадратних ритмоформул зумовлює експресивне звучання, яке дотичне до змісту народної пісні.

У третьому розділі (дев'ятий – дванадцятий куплети) в музиці відчутне згасання надії, глибока самотність і порожнеча. У партитурі це підкреслено ослабленням звуку, ледве помітним тремоло других скрипок і альтів, прозорою фактурою. Філософським підсумком звучать рядки останнього куплету (*нема правди і не буде поки жовнір в гаю блуде*). Без відповідей видаються імпровізаційні короткі репліки роялю, гобоя. Останній акорд залишає відчуття тягlosti бід. Особиста скорбота героя переростає в фатальне усвідомлення відсутності справедливості.

Висновки. Б. Кривоуст об'єднав маловідомі стародавні українські народні пісні з різних регіонів у вокальний цикл «Пісні з давнини». Склад камерного оркестру створює м'яку основу для ліричних жанрів, підкреслює українську вдачу в Коломийці. До циклу увійшли дві ліричні пісні, пов'язані з трагічними історичними подіями періоду козаччини («Зелена дібровонька», «А вже тому сім літ буде»). Колискова змальовує світ сімейних цінностей, який шанують українці. У гумористичній коломийці «Як Господь сотворив жінку» виявляються особливості української душі. Починаючи й завершуючи вокальний цикл, ліричні тужливі пісні «Зелена дібровонька», «А вже тому сім літ буде» створюють його емоційно-інтонаційну цілісність. Композитор опрацьовує мелодію першоджерела залежно від його змісту: з мінімальними змінами (Колискова), проведенням мелодії у зменшенні, збільшенні (Коломийка), значними інтонаційними змінами («Зелена дібровонька»), уведенням нової мелодії («А вже тому сім літ буде»). Як справжній майстер оркестровки, Б. Кривоуст визначає семантичне поле інструментів і людського голосу. Оркестровий супровід зазнає змін на тембрально-фактурному, тембрально-артикуляційному, метроритмічному рівнях.

Структурний аналіз засвідчив композиційну цілісність вокального циклу. Він є прикладом діалектичного поєднання автентики й сучасних прийомів композиторського письма, які не порушують самобутності зразків народної творчості. «Пісні з давнини» є підтвердженням невичерпності української народнопісенної спадщини. Вони продовжують традиції української камерно-вокальної музики.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні інших жанрів творчості Б. Кривоуста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Григор'єва О.Б. Вокальний цикл у творчості Д.Л.Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : автореф. дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Харк. нац. унів. мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2021. 17 с.
2. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
3. Зінків І.Я. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. №3. С. 54–61.
4. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
5. Коменда О.І. Камерна кантата в українській музиці другої половини ХХ ст. Основні напрями і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. №1. С. 22–26.
6. Мартинюк Т.В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. №3. С. 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15>
7. Трусенко С.Г. Специфіка обробок народних пісень у вокальних циклах Ярослава Верещагіна. *Українське музикознавство*. 2023. Вип.49. С. 102–113.

REFERENCES

1. Hryhorieva O.B. (2021). *Vokalnyi tsykl v tvorchosti D.L.Klebanova: aspekty interpretatsii zhanru* [Vocal cycle in the D.L.Klebanov's works: aspects of interpretation of the genre] (Author's abstract of Candidate of Art Studies dissertation). Kharkiv I.P.Kotliarevskyi National University of Arts [in Ukrainian].
2. Zhaivoronok V. (2006) *Znaky ukrainsoi etnokultury: Slovnyk-dovidnyk* [Signs of Ukrainian ethnoculture: Dictionary-reference]. 703 p. [in Ukrainian].
3. Zinkiv I.Ya. (2014). *Zhanr obrobky narodnoi pisni u tvorchosti Mykoly Kolessy* [The genre of folk song arrangement in the creative work of Mykola Kolessa]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, (3), 54–61 [in Ukrainian].
4. Ivanytskyi A.I. (2004). *Ukraynyskyi muzychnyi folklor* [Ukrainian musical folklore]. Nova Knyha [in Ukrainian].
5. Komenda O.I. (2006). *Kamerna kantata v ukraynskii muzytsi druhoi polovyny XX st. Osnovni napriamy i tendentsii rozvytku zhanru* [Chamber cantata in Ukrainian music of the second half of the 20th century: main directions and tendencies of the genre's development]. *Problemy pedahohichnykh tekhnolohii*, (1), 22–26 [in Ukrainian].
6. Martyniuk T.V. (2024). "Obraz kokhanoi" Mykhaila Verykivskoho v konteksti problemy kamerno-vokalnoi tsyklichnosti [The image of the beloved by Mykhailo Verykivskyi in the context of the problem of chamber and vocal cyclicity]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, (3), 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15> [in Ukrainian].
7. Trusenko S.H. (2023). *Spetsyfika obrobok narodnykh pisen u vokalnykh tsyklakh Yaroslava Vereshchahina* [Specifics of folk song arrangements in vocal cycles of Yaroslav Vereshchahin]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (49), 102–113 [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

Ірина МЕЛЬНИЧУК,
orcid.org/0000-0002-5146-9453
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української філології
Маріупольського державного університету
(Київ, Україна) *i.melnychuk@tu.edu.ua*

Марія КОНОВАЛОВА,
orcid.org/0000-0002-2451-0676
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української філології
Маріупольського державного університету
(Київ, Україна) *m.kopovalova@tu.edu.ua*

ЕПІТАФІЇ ДІЯЧІВ ЛАВРСЬКОГО ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ГУРТКА У «ТЕРАТУРГІМІ» АТАНАСІЯ КАЛЬНОФОЙСЬКОГО

У статті схарактеризовано особливості епітафій діячів Лаврського гуртка у «Тератургімі» Атанасія Кальнофойського в контексті погребальної поезії українського бароко XVII століття, розглядаються наявні мотиви, їх джерела, потлумачено основні образи-символи.

Зазначені епітафії є зразками погребальної поезії українського бароко, вміщені до друкованого видання – «Тератургіми» авторства Атанасія Кальнофойського і постали саме в період написання твору, а не як такі, що були переписані з могильних плит лаврських поховань.

Епітафії традиційно мають епіграматичний характер, двочленну структуру: вступну частину – Присвяту, де зазначено, хто саме похований, коли ця особа померла, соціальний статус небіжчика; та основну частину – власне Епітафію, яка щодо різних поховань різниться за змістом, мотивами, наявною образністю, має свою стильову своєрідність.

Епітафії подають образ діячів Лаврського осередка крізь призму їх діяльності: повернення церковних маєтностей та ієрархії, ремонтні та реставраційні роботи в монастирських приміщеннях, відбудову храмів, просвітницька і викладацька діяльність, написання, переклад і видання книжок, друкарська діяльність. Усі діячі характеризуються як побожні, праведні пастирі, проповідники, люди, що вкладали всі сили і душу у справу свого життя; були інтелектуалами, володіли знаннями, які прагнули передати іншим.

*Відзначається наявність в епітафіях античних мотивів та образів, міфологічного або культурно-історичного походження, біблійних цитат, мотивів танатологічного дискурсу – плінності часу та людського життя, марноти марнот, марності видимого світу, *ars moriendi* та под. Окремі епітафії відзначаються використанням засобів та прийомів, характерних для барокової стилістики: нагромадження однорідних конструкцій, наявність тавтологій, гра на співзвучності лексичних одиниць тощо.*

Наявність у «Тератургімі» Атанасія Кальнофойського епітафій інтелектуальної еліти доби відіграє важливу роль у «націоналізації» православ'я, пропагуванні культу місцевих реліквій, шануванні власних святих, формуванні пантеону національної аристократії не лише за походженням, але й за духом, сталого зв'язку українських земель з Київською державою, як в соціально-політичному, так і в культурно-релігійному аспектах.

Ключові слова: бароко, епітафія, панегірик, Тератургіма.

Iryna MELNYCHUK,
orcid.org/0000-0002-5146-9453
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of Ukrainian Philology
Mariupol State University
(Kyiv, Ukraine) i.melnychuk@mu.edu.ua

Mariia KONOVALOVA,
orcid.org/0000-0002-2451-0676
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of Ukrainian Philology
Mariupol State University
(Kyiv, Ukraine) m.konovalova@mu.edu.ua

EPITAPHS OF MEMBERS OF THE LAVRA INTELLECTUAL CIRCLE IN THE "TERATURGIM" BY ATHANASIVS KALNOFOYSKY

The article describes the features of the epitaphs of the figures of the Lavra circle in "Teraturgima" by Athanasius Kalnofoysky in the context of the funerary poetry of the Ukrainian Baroque of the 17th century, examines the available motifs, their sources, and explains the main images-symbols.

The mentioned epitaphs are examples of the funerary poetry of the Ukrainian Baroque, included in the printed edition – "Teraturgima" by Athanasius Kalnofoysky and appeared precisely during the period of writing the work, and not as those that were copied from the tombstones of the Lavra burials.

Epitaphs traditionally have an epigrammatic character, a two-part structure: the introductory part – Dedication, where it is indicated who exactly is buried, when this person died, the social status of the deceased; and the main part – the Epitaph itself, which differs in content, motifs, available imagery for different burials, and has its own stylistic originality.

The epitaphs present the image of the figures of the Lavra cell through the prism of their activities: the return of church property and hierarchy, repair and restoration work in monastery premises, the reconstruction of temples, educational and teaching activities, writing, translating and publishing books, printing activities. All figures are characterized as pious, righteous shepherds, preachers, people who put all their strength and soul into their life's work; they were intellectuals, possessing knowledge that they sought to pass on to others.

The presence of ancient motifs and images of mythological or cultural-historical origin, biblical quotes, motifs of thanatological discourse – the fluidity of time and human life, the vanity of vanities, the futility of the visible world, ars moriendi, etc. is noted in the epitaphs. Some epitaphs are marked using means and techniques characteristic of Baroque stylistics: the accumulation of homogeneous constructions, the presence of tautologies, the play on the consonance of lexical units, etc.

The presence in the "Teraturgima" of Athanasius Kalnofoysky of epitaphs of the intellectual elite of the time plays an important role in the "nationalization" of Orthodoxy, the promotion of the cult of local relics, the veneration of one's own saints, the formation of a pantheon of national aristocracy not only by origin, but also by spirit, the stable connection of Ukrainian lands with the Kyivan state, both in socio-political and cultural-religious aspects.

Key words: baroque, epitaph, panegyric, Teraturgima.

Постановка проблеми. Світоглядно-мистецька система бароко, синтезувавши ідеї Середньовіччя та Ренесансу, відзначалася глибоко песимістичним сприйняттям світу, суперечливістю, розчаруванням у короткочасності людського життя, раптовості його переривання. Сприйняття світу як Хаосу, де людське життя є лише крихкою іграшкою стихій, сформувало атмосферу жаху і захвату перед всевладною силою, якій неможливо було опиратися – Смертю. Готичний *dans macabre* переконливо демонстрував всевладний закон загибелі і руйнації усього земного, зосереджуючи митців на провідній бароковій ідеї крихкості та марності людського життя. Так в українській бароковій літературі кінця XVI – початку XVII століття формується система жанрів, що обслуговували сферу,

пов'язану зі смертю. З'являються численні трени, ляменти, надгробні слова, епітафії: «Лямент дому княжат Острозьких» (1602) Д. Наливайка, «Лямент на смерть Л. Карповича» (1620) М. Смотрицького, «Вірші на жалісний погреб П. Конашевича-Сагайдачного» (1622) К. Саковича та ін.

Панегірики, написані на смерть тої чи іншої особи, як правило, були творами багатокомпонентними і містили в собі увесь спектр жанрів танатологічного циклу: власне ляменти, трени, надгробки, епітафіони тощо. Вони призначалися для публічної декламації під час погребіння, або видавалися окремим друкованим виданням. У випадку, коли йшлося про особу шляхетного походження, до твору міг бути включений геральдичний вірш, як, наприклад, вірш на герб війська

Запорізького у «Віршах на жалісний погреб Петра Конашевича-Сагайдачного» Касіяна Саковича.

Однак, в межах панегіричної поезії епітафії набули самостійності і побутували як окремий жанр. Жанрово-стильовою своєрідністю надгробків та епітафій була лаконічність, відсутність нагромадження художніх засобів та надмірної метафоризації.

Одним з розділів «Тератургіми» (1638) Атанасія Кальнофойського, своєрідною «книгою в книзі» є «Надгробки фундаторам». Цей розділ являє собою цикл з 31 епітафій, які були присвячені особистостям, похованим у Києво-Печерській лаврі. Окрім епітафій представників родової аристократії, князівських та шляхетських родів, починаючи з часів Київської Русі, маємо також епітафії на поховання діячів церкви, освітян, письменників, інтелектуалів. Таким чином автор вписує їх у дискурс формування національного пантеону родової аристократії та інтелектуальної еліти.

Аналіз основних досліджень. Різноманітним питанням, пов'язаним з вивченням епіграматичної та емблематичної поезії, присвячені праці дослідників барокової літератури – Богдани Криси, Дмитра Чижевського, Леоніда Ушкалова. Внесок у дослідження емблематичної поезії українського бароко також зробили Ю. Миненко, О. Солецький, відзначивши той факт, що першими емблематичними поезіями були саме епітафії та вірші на клейноди.

Окремо слід згадати дослідницьку діяльність вченого-медієвіста, знавця і дослідника українського бароко Валерія Шевчука. Так, зокрема, у його комплексному дослідженні «Муза Роксоланська» (Шевчук, 2004) вміщено статтю, присвячену «Тератургімі» Атанасія Кальнофойського. Науковець досліджує історію написання та видання твору, розглядає його структуру, розподіляючи твір на дві частини – історичну та літературну, торкається особливостей стилістики та версифікації епітафій з розділу «Надгробки фундаторам». Підсумовуючи, В. Шевчук зазначає, що «...поезія Атанасія Кальнофойського високої художньої якості, і її можна поставити серед кращих зразків полонімовної української поезії першої половини XVII ст.» (Шевчук, 2004: 325).

Праця «Тератургіма» Атанасія Кальнофойського у її зв'язках з старокиївською літературою (Глобенко, 1956), автором якої є літературознавець діаспори Микола Глобенко, є ще одним з нечисленних досліджень, присвяченим згаданому твору. Науковець розглядає будову твору, фокусуючи увагу на оповідях про чудеса, які відбувалися в Києво-Печерській лаврі; відзначає він і той факт, що власне

«Тератургіма» була об'єктом зацікавлення тих, хто вивчав історію церкви і історію Лаври зокрема, літературознавців вона цікавила в меншій мірі.

Вагомий внесок у дослідження становлення української родової та інтелектуальної еліти кінця XVI–XVII століття належить медієвістці Наталі Яковенко – «Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України» (2006), «Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – початку XVIII століття» (2012). Дослідниця торкається таких питань, як утвердження значимості національного пантеону шляхетських родів і ролі панегіричної поезії у цих процесах (Яковенко, 2012), роль Лаврського гуртка, діяльності Петра Могили в процесах «націоналізації» православ'я, становленні та розвитку національної освіти (Яковенко, 2006).

Мета статті. Визначити особливості епітафій членів Лаврського гуртка у «Тератургімі» Атанасія Кальнофойського в контексті погребальної поезії українського бароко XVII століття, з'ясувати наявні мотиви, їх джерела, значення основних образів-символів.

Виклад основного матеріалу. «Тератургіма» Атанасія Кальнофойського побачила світ 1638 року у друкарні Києво-Печерського монастиря. Твір посів визначне місце у полемічному дискурсі української літератури: написаний польською мовою він мав на меті заперечити твердження уніатів і католиків, що на теренах православ'я перестали відбуватися чудеса Господні, і таким чином православна церква втратила Боже благословення. Перша частина видання подавала опис Києво-Печерської лаври, печер, Києва, деякі історичні довідки, вміщено тут було і цикл епітафій «Надгробки фундаторам», а також «Каталог добродіїв та опікунів святого монастиря Печерського», що окреслював коло православних шляхетських родів, для яких Лавра була національною святинею. У другій частині трактату розповідалося власне про чудеса, які відбувалися у Києво-Печерському монастирі, цю частину автор доповнив також записками печерських чудес Петра Могили з рукописного збірника.

Жанр епітафії відомий ще з античних часів, де з промови над могилою еволюціонував в окремий жанр з визначеною структурою, постійними елементами, що закріпилися і стали обов'язковими. У барокову добу надгробки-епітафії мали найчастіше епіграматичний характер, відзначалися лаконічністю, неперевантаженістю художніми засобами.

Розділ «Надгробки фундаторам» у «Тератургімі» містить 31 епітафію, написану на могили

Лаврського некрополю – поховання осіб князівського, шляхетського походження, починаючи з часів Київської Русі. Слід відзначити також наявність епітафій жіночих поховань, що стали об'єктом наукового зацікавлення нашої попередньої розвідки.

Проте окремої уваги, на наш погляд, потребують епітафії, присвячені похованням не представників родової аристократії, а діячам, що становили на той час національну інтелектуальну еліту і формували церковно-просвітницький та культурницький осередок на базі Києво-Печерської лаври. Йдеться про Лаврський гурток, лідером і засновником якого є архімандрит монастиря Єлесеє Плетенецький. Йому вдалося згуртувати навколо себе найвидатніших на той час православних релігійних та освітніх діячів, серед яких енциклопедист і філолог, автор словника «Лексикон словенороський» Памво Беринда, богослов Лаврентій Зизаній, наступник Плетенецького Захарія Копистенський, друкар Тарасій Земка, майбутній митрополит Київський і Галицький Йов Борецький, майбутній лаврський архімандрит та митрополит Київський і Галицький Петро Могила. Коло зацікавлень та інтелектуальних пошуків представників осередку було досить широким: філософія і богослов'я, лінгвістика, географія, антична та ренесансна література, переклад тощо.

Гурток Плетенецького відіграв важливу роль у поверненні Києву ролі гуманістичного та політичного центру руської частини Речі Посполитої.

Епітафій, присвячених гуртківцям, у «Тератургімі» п'ять: Єлесею Плетенецькому, Захарії Копистенському, Йову Борецькому, Тарасію Земці, Памво Беринді, поховання яких датовані 20-ми – 30-ми роками XVII століття.

Зазначені епітафії мають двочленну будову і складаються з Присвяти (де вказано особу небіжчика, ким він був за життя, коли помер та був похований) та власне Епітафії, зміст і стиль якої міг значно різнитися в залежності від справ, здійснених за життя.

Перша епітафія (XXV у загальному переліку) присвячена похованню Захарії Копистенського, Печерського архімандрита, наступника Єлесеє Плетенецького. Копистенський є автором богословських трактатів, проповідей, полемічних творів, зокрема «Палітної, або книги оборони» (1621–1622), де було висловлено ідею об'єднання Східної Європи під егідою православ'я.

У Присвяті зазначено, що помер Захарія Копистенський на Страсному тижні у Велику середу 1626 року і був похований у каплиці князів

Корецьких. Епітафія характеризує архімандрита як такого, що є «побожний, чулий, ретельний пресвітер, пастир, богомолець» (Герби і трени, 20204: 326). Твір містить *дидактичний мотив*: заклик до подорожнього не минати бездумно саркофаг великої людини, а навчатися на його прикладі праведного життя. Також наявні *філософські мотиви*, характерні для поезії танатологічного циклу, як то: мотив *ars moriendi*: «навчайся із життя його всього не жити, але вмирати» (Герби і трени, 2024: 361); мотив марноти марнот, уявленний біблійною цитатою з Книги Екклізіаста, або Проповідника; мотив швидкоплинності часу і людського життя: «Так як святоблिवий цей архімандрит, в ока миг переходить цей вік у вічний спомин» (Герби і трени, 2024: 362).

Автор підкреслює швидкоплинність часу, так само скороминущим постає і людське життя, і лише благочестя порятує від його марноти марнот, тому життя праведника і є гідним для наслідування.

Наступна епітафія (XXVI у загальному переліку) присвячена Єлесею Плетенецькому, архімандриту Києво-Печерського монастиря (попередника Захарії Копистенського), засновника Лаврської друкарні та Лаврського інтелектуально-освітнього осередку. За період каденції архімандрита в друкарні побачили світ одинадцять книжок, серед яких були не тільки церковні книги, а й твори полемічного, філософського характеру, шкільні підручники, перекладна література. Також Плетенецький був засновником Богоявленської братської школи, що згодом, об'єднана з лаврською, стала частиною Києво-Могилянської академії. Навчання у школі було безкоштовним, викладалися географія, граматики, риторика, латина, богослов'я.

Присвята цієї епітафії має лаконічний характер, вказано тільки, хто саме похований. Власне епітафія, як і попередня, містить характерні мотиви *memento mori* та мотив марнотності, дочасності людського життя. Мотив *memento mori* реалізується через згадку про труну/саркофаг, яку було побудовано архімандритом ще за життя. Мотив надзвичайно популярний, так, у «Віршах на жалісний погреб Петра Конашевича-Сайгайдачного» Касіяна Саковича у декламаційних партіях п'ятого – дванадцятого спудеїв проголошуються історії античних та християнських діячів, які готували собі поховання протягом життя, спонукаючи себе, таким чином, пам'ятати про його дочасність, і праведними вчинками готуватися до переходу у вічність:

Я тьж вам хочу килька прикладов вказати,
Яко ся звькли люде на смерть готовати,
Розмайтии собѢ побудки чинячи,
Гробы, трунны, надгробки пред смертю
рядячи.

Што не толко чинили сами христіане,
Але тьж изъ невѣрных многи погане,
Абы таким способом на смерть памятали,
До неи ся добрыми дѣлы готовали.

(Українська поезія. Кінець XVI – середина XVII ст., 1992)

Характерним для барокової стилістики є використання в одному творі християнських та античних мотивів та образів. Уживаючи такий цікавий стилістичний прийом, як порівняння через заперечення, автор використовує античну образність: наявна згадка про римського державного діяча Помпея та річку Стікс, що тече у царстві мертвих: «Тут покладений не великий Помпеус, /бо не сїгейські тут береги» (Герби і трени, 2024: 362).

Єлисей Плетенцький характеризується, як «великий», «отець законникам, милий пан і пастир добрий слугам та підданам» (Герби і трени, 2024: 362). Автор наголошує на його активній діяльності щодо повернення відібраних лаврських маєтностей, роботі з відновлення приміщень, реставрації Свято-Успенського собору, покращення побутових умов для ченців монастиря, системній роботі з формування церковно-освітнього та культурного осередка при монастирі та відновлення православної ієрархії: «...церкву того монастиря від руїн важких виликував і в маєтностях давніх відновив; де не було, нові поставив, апаратами пристойними наділив, пресвітерів осадив, наступника по собі залишив» (Герби і трени, 2024: 362).

Епітафія на поховання Йова Борецького, митрополита Київського, Галицького і всієї Русі (XXVII) має розгорнуту Присвяту, де вказано не тільки особу небіжчика, дату смерті і місце поховання, але й хто, власне, поховав і тепер переживає цю втрату: «...роксолани митрополита свого, братія ігумена, студенти мецената, убогі милостинодавця» (Герби і трени, 2024: 363).

Власне епітафія має виразно панегіричний характер, вона емоційна, написана високим пафосним стилем. Автор вдається до використання такого прийому, як нагромадження однорідних конструкцій, що спостерігаємо в усіх чотирьох строфах, а також рядів однорідних членів: «...був усім шафарем щедрим, гойно розділяючи те все у Бозі: небо, натуру, письмо, ужитки, куплі, можливість, пребенди, села, достатки, ради, скарби, потугу...» (Герби і трени, 2024: 363); у тексті наявні тавтології («радник порадою», «щасливо

щасливість»), гра зі співзвучністю слів («куплями купців»), емоційно забарвлена лексика; вживаючи після кожної строфи як рефрен ім'я митрополита, вдається до гри шрифтами (рефрен написаний прописними літерами).

Йов Борецький постає як щедрий управитель, наділений як матеріальними статками, так і духовним багатством: знаннями, людськими чеснотами, якими щедро усіх наділяв: «...панів селами, прелатів пребендами [...] мужністю рицарів, куплями купців, ужитками селян [...] теологів письмом, натурою філософів, математиків небом» (Герби і трени, 2024: 363).

Епітафія XVIII присвячена коректору і керівнику друкарні Києво-Печерської лаври, ігумену Києво-Братського монастиря і ректору Києво-Могилянської колегії Тарасію Земці.

У Присвяті автор зазначає Земку як коректора книжок, розпорядника друкарні, проповідника, знавця грецької, слов'янської, руської мов.

У центрі твору – образ книжок, які готував до видання Земка: писав, редагував, оздоблював. Книжки ці вчили життю, застерігали від гріха, допомагали набути добра і доброчесності. «Книжка душі» тут протистоїть великому руйнівникові – Смерті: «Проти смерті він книжки душі добрі зладив, /їх писав і оздобляв і як жити радив» (Герби і трени, 2024: 364). Таким чином, друкарня і книги постають як справа життя Трасія Земки, яка залишиться по ньому в цьому світі.

Автор звертається з закликом до друкарів друкувати в книзі слави «смутну епітафію» Тарасові, з усвідомленням того, що «при ньому ви жили, так само він – вами» (Герби і трени, 2024: 364), уславити могилу великої людини. Епітафія позбавлена пафосності, натомість сповнена тепла і приязні до людини, яку глибоко поважають.

Остання епітафія (XXIX) присвячена похованню Памви Беринди, як зазначено у Присвяті – коректору книг, директору друкарні, вченому, автору «Лексикону словенороського». Окрім друкарської та просвітницької діяльності, відомі також написані ним вірші, передмови й післямови до виданих ним книжок, гравюри. Найвизначнішою працею Беринди став друкований український словник «Лексикон словенороський», який містив близько семи тисяч слів церковнослов'янської мови з перекладом та тлумаченням українською книжною мовою XVII ст.

Власне епітафія відзначається лаконічним характером, відсутністю високого пафосу, метафоризації, складної образності тощо.

З одного боку Смерть у творі постає в готичному образі dans macabre – як безжалісна сила, що

нищить усе живе, вона Памву Беринду «покосила, надгробком важко цей гріб придавила» (Герби і трени, 2024: 364). З іншого боку вона мислиться як спочинок від земних важких трудів: «...після трудів чернечих, сповідницьких та друкарських тут відпочив...» (Герби і трени, 2024: 364). Автор звертається з закликом до подорожнього не минати цей надгробок без уваги, бо «зла це рада» – забувати померлих.

Павмо Беринда характеризується як «чернець досконалий [...] в добрі був сталий» (Герби і трени, 2024: 365), перед яким тепер одчинено «одвічні брами слави».

Висновки. Таким чином, епітафії, присвячені діячам Лаврського інтелектуального осередку мають двочленну будову і складаються з Присвяти, що вказує особу, рід її занять, час і місце поховання. Другою частиною є власне Епітафія, що може суттєво різнитися за обсягом, змістом, стилістикою.

Як один із жанрів танатологічного циклу, епітафії містять низку спільних філософських, мотивів, що формують макабричний дискурс: мотиви марності і дочасності людського життя і видимого світу (*vanitas vanitatum*), дидактичні мотиви *memento mori* та *ars moriendi*, які спонукають пам'ятати про неминучість переходу у вічність, а оскільки цей момент є непередбачуваним у своїй раптовості –

готуватися до нього завчасно, здійснюючи праведні вчинки; наявний також образ Смерті, яка постає як жорстока і невмолима сила, що «косить» людські життя (епітафії Захарії Копистенському, Єлисею Плетенецькому, Памві Беринді).

Фактично всі епітафії подають образ діячів Лаврського осередка крізь призму їх діяльності: повернення церковних маєностей та ієрархії, ремонтні та реставраційні роботи в монастирських приміщеннях, відбудову храмів (Єлисей Плетенецький, Йов Борецький), просвітницька і викладацька діяльність (Йов Борецький, Тарасій Земка), написання, переклад і видання книжок, друкарська діяльність (Тарасій Земка, Павмо Беринда). Усі діячі характеризуються як побожні, праведні пастирі, проповідники, люди, що вклали всі сили і душу у справу свого життя; були інтелектуалами, володіли знаннями, які прагнули передати іншим (Йов Борецький, Тарасій Земка, Павмо Беринда).

Наявність у «Тератургімі» Атанасія Кальнофойського епітафій не тільки родової, але й інтелектуальної еліти відіграє важливу роль у формуванні пантеону національної аристократії не тільки за кров'ю, але й за духом, «націоналізації» православ'я, утвердження авторитету Київських земель як соціально-політичному, так і в культурно-релігійному аспектах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гімни і трени. Українська геральдична та пропам'ятна поезія XVI – XVIII ст./ упор., вст. ст., прим., пер. Валерія Шевчука. К.: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2024. 560 с.
2. Глобенко М. «Тератургіма» А. Кальнофойського в її зв'язках із старокіївською літературою. Зб. «Укр. літ. газети». Мюнхен, 1956. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hlobenko_Mykola/Teraturhima_Atanasiiia_Kalnofoiskoho_v_ii_zviazkakh_iz_starokyivskoiu_literaturoiu.pdf? (дата звернення 20.11.2025).
3. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. Книга перша: Ренесанс. Ранне бароко. К.: Либідь, 2004. 400 с.
4. Українська поезія. Кінець XVI – середина XVII ст. К., Наук. думка, 1978, 1992. 574 с. URL: <http://litopys.org.ua/ukrpoetry/anto21.htm> (дата звернення 20.11.2025).
5. Яковенко Н. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – початку XVIII століття. К.: Laurus, 2012. 472 с.
6. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. 3-тє вид., переробл. розшир.: Критика, 2006. 584 с.

REFERENCES

1. Himny i treny. Ukrainka heraldychna ta propamiatna poeziiia XVI – XVIII st. (2024) [Hymns and exercises. Ukrainian heraldic and commemorative poetry of the 16th – 18th centuries.]/ upor., svt.st., prym., per. Valeriia Shevchuka. K.: TOV «Vydavnytstvo «Klio», 2024. 560 s. [in Ukrainian].
2. Hlobenko M. (1956) «Teraturhima» A. Kalnofoiskoho v yii zviyazkakh iz starokyivskoiu literaturoiu. ["Teraturgima" by A. Kalnofoyskyi in its connections with Old Kyiv literature]. Zb. «Ukr. lit. hazety». Miunkhen, 1956. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hlobenko_Mykola/Teraturhima_Atanasiiia_Kalnofoiskoho_v_ii_zviazkakh_iz_starokyivskoiu_literaturoiu.pdf? (data zvernennia 20.11.2025). [in Ukrainian].
3. Shevchuk V. (2004) Muza Roksolanska: Ukrainka literatura XVI-XVIII stolit [Muse Roksolana: Ukrainian literature of the 16th-18th centuries]: u 2 kn. Knyha persha: Renesans. Rannie baroko. K.: Lybid, 2004. 400 s. [in Ukrainian].
4. Ukrainka poeziiia. Kinets XVI – seredyna XVII st. (1978, 1992) [Ukrainian poetry. The end of the 16th – the middle of the 17th century]. K., Nauk. dumka, 1978, 1992. 574 s. URL: <http://litopys.org.ua/ukrpoetry/anto21.htm> (data zvernennia 20.11.2025). [in Ukrainian].

5. Yakovenko N. (2012) Dzerkala identychnosti. Doslidzhennia z istorii uiavlen ta idei v Ukraini XVI – pochatku XVIII stolittia. [Mirrors of identity. Research on the history of perceptions and ideas in Ukraine in the 16th – early 18th centuries]. K.: Laurus, 2012. 472 s. [in Ukrainian].

6. Yakovenko N. (2006) Narys istorii serednovichnoi ta rannomodernoi Ukrainy. [On Outline History of Medieval and Early Modern Ukraine]. 3-tie vyd., pererobl.rozshyr.: Krytyka, 2006. 584 s. [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 811.161.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-40>**Марія ОСТАПЕНКО,***orcid.org/0000-0002-6378-7467*

доктор філософії за спеціальністю Філологія,
 молодший науковий співробітник відділу загального мовознавства
 Інституту мовознавства імені О.О. Потебні Національної академії наук України
 (Київ, Україна) *mari_ost@ukr.net*

ДО ПИТАННЯ ЖАРГОНУ У ВІЙСЬКОВОМУ ДИСКУРСІ (ІЗ ЗАЛУЧЕННЯМ МАТЕРІАЛІВ ЕСЕЇВ ДМИТРА КРАПИВЕНКА)¹

У статті досліджено особливості вживання військового жаргону на матеріалі есеїв Дмитра Крапивенка «Усе на три літери». Жаргон і сленг є близькими за значенням поняттями й іноді можуть уживатись як синоніми. Пропоновано розглядати військовий жаргон як спеціальну військову лексику, а сленг як некодифіковані загальноновживані одиниці. Коли військова жаргонна лексика починає вживатись поза межами конкретної професійної групи, вона переходить до сленгу. Це підкреслює динамічність і відкритість військового дискурсу та взаємодію професійної та загальноновживаної лексики.

Військовий жаргон характеризується лаконічністю та точністю, що представлено у скорочених найменуваннях назв посад (комбат, замкомбат, старлей) та військових груп (арта, бат, десантура). Поширеним є уживання аббревіатур (БПЛА, ЗРК, КАБ), серед яких наявні й англійські (FPV, NLAW). Присутні жаргонізми російської мови, які з'явилися у радянські часи і продовжують активно вживатись і донині (срочка, учебка).

Для деяких кодифікованих лексем простежено метонімічний розвиток (піджак у значенні 'офіцер, який закінчив військову кафедру та отримав своє звання без служби у війську'; паркетний офіцер – 'офіцер, який служить виключно у штабі і не бере участі у польових виїздах'), а інші уживаються метафорично (крила замість 'дрони'). Деякі жаргонізми зафіксовано в академічних тлумачних словниках з приміткою розмовні (самоволка). Засвідчено окремі сталі словосполучення (нарізати сектори позначає 'поділ на сектори').

Доведено, що військовий жаргон виконує комунікативну, групову та ідентифікаційну функції, відображає психологічний стан, внутрішню ієрархію (дід, дембель) та специфіку бойового середовища (передок). Деякі розмовні елементи вказують на зневажливе ставлення до позначуваного і можуть уживатись не лише в межах військового дискурсу (совіти, совденія, кацапи).

Ключові слова: соціальний діалект (соціолект), жаргон, сленг, військовий дискурс.

Mariia OSTAPENKO,*orcid.org/0000-0002-6378-7467*

PhD in Philology,

Junior Research at the Department of General Linguistics

O.O. Potebnia Institute of Linguistics of the National Academy of Sciences of Ukraine

(Kyiv, Ukraine) *mari_ost@ukr.net*

ON THE ISSUE OF JARGON IN MILITARY DISCOURSE (BASED ON THE DMYTRO KRAPYVENKO'S ESSAYS)

The article examines the features of the use of military jargon based on the essays of Dmytro Krapyvenko «Everything in Three Letters». Jargon and slang are concepts close in meaning and can sometimes be used as synonyms. It is proposed to consider military jargon as a special military vocabulary, and slang as uncodified common units. When military jargon vocabulary begins to be used outside the boundaries of a specific professional group, it passes into slang. This emphasizes the dynamism and openness of military discourse and the interaction of professional and common vocabulary.

Military jargon is characterized by brevity and accuracy, which is presented in the abbreviated names of positions (комбат, замкомбат, старлей) and military groups (арта, бат, десантура). The use of abbreviations is widespread (БПЛА, ЗРК, КАБ), among which there are also English ones (FPV, NLAW). There are Russian jargons that appeared in Soviet times and continue to be actively used to this day (срочка, учебка).

For some codified lexemes, metonymic development has been traced (піджак in the meaning of 'officer who graduated from a military department and received his rank without serving in the army'; паркетний офіцер – 'officer who serves exclusively in the headquarters and does not participate in field trips'), while others are used metaphorically.

¹ Статтю підготовлено в межах наукового проекту «Мова української армії: учора, сьогодні, завтра» (державний реєстраційний номер 0125U001288 від 20.02.2025).

(крила instead of 'drones'). Some jargons are recorded in academic explanatory dictionaries with the note colloquial (самоволка). Separate fixed word combinations have been attested (напізату сектору means 'division into sectors').

It has been proven that military jargon performs communicative, group and identification functions, reflects the psychological state, internal hierarchy (діа, дембель) and the specifics of the combat environment (непедок). Some colloquial elements indicate a contemptuous attitude towards the signified and can be used not only within the framework of military discourse (совіму, совденія, кацану).

Key words: social dialect (sociolect), jargon, slang, military discourse.

Постановка проблеми. Зараз Україна, на жаль, переживає трагічні події, коли весь український народ бореться проти російського окупанта. У ці буремні часи українська мова природним чином стає дзеркалом, що відображує ці соціальні, політичні та історичні зрушення. Особливо яскраво простежуються зміни на лексико-семантичному рівні мови, які можна засвідчити у мовленні військових блогерів, журналістів та й загалом усіх носіїв української мови.

Особливий інтерес становить мовлення українських військовослужбовців. Там простежуються не лише кодифіковані, а й розмовні елементи, як-от скорочення, аббревіатури, запозичення, жаргонізми, сленгізми та обценна лексика. Ці одиниці є лаконічними та чіткими, часто емоційно маркованими та невіддільними елементами комунікації військових. Як влучно зауважив військовослужбовець та журналіст Дмитро Крапивенко: «Для себе, всередині військового ком'юніті, ми вже все назвали, а як воно буде далі – нехай після перемоги гребуться історики»² (Крапивенко, 2025: 44). Тому видається доречним проаналізувати окремих хронологічний зріз мовлення українських військових, зафіксований в окремому історичному джерелі, на предмет уживання жаргонної лексики та особливостей її функціонування.

Аналіз попередніх досліджень. Соціальні діалекти та субстандартна лексика продовжують перебувати у фокусі уваги дослідників. Цьому питанню приділяли увагу Й. Дзендзелівський, А. Доза, І. Матвіяс, Ю. Мосенкіс (Мосенкіс, 2007), Е. Партрідж (Partridge, 2007), М. Руденко (Руденко, 2014, 2016, 2019), Л. Ставицька (Ставицька, 2005) та інші. Військова лексика, серед якої і жаргонізми, була об'єктом дослідження таких науковців, як Н. Акульшина, С. Боженець, С. Гриценко (Гриценко, 2022), І. Литовченко, Л. Мурашко, Л. Туровська (Туровська, 2005), М. Хар, Я. Яремко. Першою ґрунтовною спробою дослідження, присвяченого лише субстандартній лексиці українських військових, стала робота О. Горбача «Арго українських вояків» (Горбач,

1963). Серед кваліфікаційних робіт на цю тематику варто згадати магістерську роботу О. Сідько на тему «Сучасний український військовий жаргон» (Сідько, 2023).

Хоча у науковому дискурсі наявна значна кількість робіт, присвячених соціолектам і мовленню українських військових, питання розмежування соціальних діалектів усе ще залишаються недостатньо з'ясованими. Крім того, сучасна українська мова зараз перебуває у стані підвищеної лексичної динаміки: з'являються нові номінації, змінюються значення усталених одиниць, активізуються процеси метафоризації, аббревіації та запозичень. Унаслідок цього доречним і актуальним є доповнення наявних студій новим фактичним матеріалом, відібраним із сучасних джерел військового мовлення, з обов'язковим урахуванням теоретичних напрацювань попередників та уточненням класифікаційних підходів до соціальних діалектів.

Метою цієї розвідки є аналіз окремих жаргонізмів, представлених в есеях Дмитра Крапивенка «Усе на три літери».

Виклад основного матеріалу. У своїх есеях «Усе на три літери» Дмитро Крапивенко, український журналіст та військовослужбовець, головний редактор часопису «Український тиждень», учасник журі конкурсу «Літакцент», змальовує реалії українського війська з початку повномасштабного вторгнення. Високий рівень освіченості автора репрезентовано доречним уживанням латинізмів: «Мабуть, це мій фатум...» (Крапивенко, 2025: 59), від лат. *fatum* 'невідворотна доля' «Мабуть, максимум чорного гумору – це складання “тестаменту”» (Крапивенко, 2025: 67), від лат. *testamentum* 'заповіт'. Крім цього у тексті наявні алюзії на відомі літературні твори та історичні події. Зокрема згадується «чорна рада» – козацька рада, де бере участь значне число рядових козаків (найвідоміша чорна рада лягла в основу однойменного історичного роману Пантелеймона Куліша): «Знову проведемо “чорну раду”, не будемо чекати офіційних рішень» (Крапивенко, 2025: 64). В іншому уривку автор проводить паралель з відомим монологом принца Гамлета «Бути чи не бути»: «“Виконати завдання

² Тут і далі цитати наведено згідно з графікою та орфографією оригінальних джерел.

і зберегти особовий склад” – старший на ВОПі постійно б’ється між цими двома вимогами й імпровізує як може. Тут не до гамлетизму» (Крапивенко, 2025: 93). Хоча кодифіковане тлумачення лексеми *гамлетизм* стосується особистих рис характеру і позначає поєднання інтелекту та нерішучості (поєднання інтелекту з нерішучістю та безвіллям, характерне для Гамлета – персонажа однойменної трагедії В. Шекспіра (СУМ-20)), проте в згаданому уривку до цього всього йдеться про вибір між двома протилежностями «бути чи не бути» – «виконати завдання і зберегти особовий склад» та необхідністю приймати рішення без довгих міркувань.

Проте для повного змалювання картини життя українських військових та максимально близького передання духу подій, Д. Крапивенко не оминає увагою і розмовні елементи, жаргонізми, сленгізми та навіть обценну лексику. Місцю останньої у мовленні українських військових автор навіть присвятив окремих розділ своєї збірки.

Визначення поняття *жаргон* та відмежування його від інших соціальних діалектів і зараз лишається у фокусі уваги соціолінгвістів. Як зазначає М. Руденко: «У лінгвістиці не розв’язана і вимагає подальшого дослідження проблема демаркації понять *арго*, *жаргон*, *сленг*.» (Руденко, 2019: 50)

За визначенням, наведеним в енциклопедії «Українська мова», *жаргон* (від фр. *jargon* ‘пташина мова’) – це «один з різновидів соціальних діалектів, що відрізняється від загальнонародної мови використанням специфічної експресивно забарвленої лексики, синонімічної до слів загального вжитку, фразеології, іноді й особливостями вимови» (Українська мова, 2004: 182). Основою відмінності від арго для жаргону дослідники визначають відкритість останнього і поширеність серед широких груп носіїв мови. Ці групи можуть бути об’єднані спільними інтересами (насамперед професійними), однаковими захопленнями чи уподобаннями, тривалим перебуванням у певному середовищі (навчання, сезонні роботи, військова служба), а також серед спільнот, об’єднаних заняттями антисоціального характеру (там само). Специфічна лексика жаргону часто ґрунтується на загальнонародній мові, відрізняючись від останньої експресивною метафоризацією загальнонародних слів, усіченням чи спотворенням звукового складу слів та своєрідним словотворенням (Українська мова, 2004: 183).

Близьким поняттям до жаргону є *сленг* (від англ. *slang*). Зокрема у статті «Жаргон» згаданої енциклопедії йдеться і про сленг теж: «заявностію спільної експресивної лексики у різ-

них жаргонах молодіжних груп їх іноді характеризують як інтержаргон, або сленг» (там само). В окремій статті «Сленг» згаданого довідкового джерела наводяться такі визначення: «1) термін, що донедавна в українському мовознавстві зрідка вживався в тому самому значенні, що й жаргон (переважно щодо англословних країн); 2) інтержаргонне явище» (Українська мова, 2004: 608). Сленг уживається чималими верствами носіїв мови, «пов’язаних не лише груповою, корпоративною спільністю, а й просторовою» (там само).

Сленгу властиво запозичувати одиниці жаргонів та арго, за структурою він поділяється на загальний і спеціальний, де останній трактується як професійний жаргон та мова певних соціальних прошарків. Загальний сленг є відносно стійким для визначеного періоду, поширеним і загальнозрозумілим. Серед спеціального сленгу дослідники виокремлюють військовий, молодіжний, музичний, футбольний та ін.. Відмінністю сленгу від літературної мови є експресивно-оцінний характер першого (там само).

Загалом носієм сленгу є переважно молодь, що відзначають і соціолінгвісти у своїх описах цього явища. Наприклад, Л. Ставицька серед особливостей сленгу згадує широке використання метафор, у яких відображається креативність молоді, та представлення у ньому сучасних реалій молодіжного життя (Ставицька, 2005: 190–191).

М. Руденко у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому таким соціальним діалектам, як арго, жаргон і сленг, зауважує, що «загальноприйнята відмінність в їх уживанні така: сленг позначає “нестандартну, неформальну лексику загального використання”, а також “спеціальну лексику підгруп і субкультур”. Жаргон – слова і вирази, характерні для тієї або іншої професії або різновиду діяльності. Арго – особлива мова (або особлива лексика) кримінального світу» (Руденко, 2019: 44–45).

Дослідники соціальних діалектів (Ю. Мосенкіс, Л. Ставицька, М. Руденко, Е. Партрідж) пропонують розмежовувати арго, жаргон і сленг на рівні відкритості/закритості, а також враховуючи різну міру професіоналізації, що спадає в ряді від арго до сленгу (Руденко, 2019: 46). Проте, як зауважує Е. Партрідж, жаргонізми (позалітературні елементи мови, які функціонують у межах професійних груп), набуваючи загального поширення, можуть переходити до сленгу (Partridge, 2007: 147), тому межа між жаргоном і сленгом є доволі умовною.

У цій розвідці пропонуємо розглядати військовий жаргон як спеціальну військову лексику.

Серед тематичних груп військового жаргону, зафіксованого в есеях Д. Крапивенка, можна виокремити найменування посад, зброї, родів військ та видів військової служби, інші спеціальні найменування.

Назви посад утворено шляхом скорочення відповідних іменників та словосполучень, що є загалом поширеним типом утворення жаргонної лексики. *Командир відділення* скорочується до *комвідділення*: «**Комвідділення** взагалі цікавий фрукт: метушливий, без переднього зуба, з говору – ніби має кримінальне минуле, якийсь дьорганий» (Крапивенко, 2025: 17); *головний сержант* – *головсержант*: «вони більш нещадні до порушників дисципліни, та й самому **головсержанту** могло б прилетіти» (Крапивенко, 2025: 10–11); *замісник* – *зам*: «ГСВ із МТЗ шукав **зама** з МПЗ» (Крапивенко, 2025: 10); *старший лейтенант* – *старлей*: «... **старлей** із Нацгвардії, який давно пішов у відставку...» (Крапивенко, 2025: 22); *командир батальйону/батареї* – *комбат*: «Починав в АТО разом із нашим нинішнім **комбатом**» (Крапивенко, 2025: 57); *воєнний комісар* – *воєнком*: «Їх для показухи особисто водив сюди **воєнком**» (Крапивенко, 2025: 24); *механік-водій* – *мехвод*: «Найбільші «матюгальники» – ті, хто мають справу з технікою: мехводи, ремонтники й така інша публіка» (Крапивенко, 2025: 87); *замкомбат* – *замісник командира батальйону* «Спечечатися із **замкомбата** – річ контрпродуктивна» (Крапивенко, 2025: 76) та ін.. Варто зауважити, що лексема *замісник* у «Словнику української мови у 20 томах» позначена як розмовна (Сум-20).

Для іменування побратимів використовується загальновоживана сленгова лексика (*пацан, братан*): «А от **пацани** в моєму відділенні...» (Крапивенко, 2025: 17), «Давай, **братан**. На зв'язку» (Крапивенко, 2025: 18).

В армійському дискурсі побутують специфічні найменування військовослужбовців, які є ознакою їхнього етапу служби в армії: *духами* називали тих, хто ще не прийняв присягу, *салабоном* чи *салагою* – молодого солдата строкової служби у перші 6 місяців служби, *черпаком* – того, хто служив 6–12 місяців, *дідом* – солдата, який закінчує строкову службу, а *дембелем* – військового перед демобілізацією чи після неї.

Лексема *дід* у значенні 'солдат, який закінчує строкову службу в армії' (СУМ-20) зафіксована у «Словнику української мови у 20 томах» і потрактована як переносна і розмовна («...діди в казармі вирішили прибухнути на честь свят...» (Крапивенко, 2025: 28–29)). Похідна одиниця *дідівщина* 'нестатутні ієрархічні стосунки в армії' у згада-

ному словнику у відповідному значенні не зафіксована, лише як 'спадщина від діда' або 'давні дідівські часи' («Дідівщина, звісно, була...» (Крапивенко, 2025: 30)). Для лексеми розм. *дембель* «Словнику української мови у 20 томах» наведено два трактування: 1. Те саме, що демобілізація; 2. Солдат або сержант напередодні демобілізації чи відразу після неї («...хто після **дембеля** рідко подорожував за межі рідної області» (Крапивенко, 2025: 65)), а також похідний прикметник *дембельський* (пор. «**дембельські** альбоми» (Крапивенко, 2025: 65)).

Військовий жаргон внаслідок об'єктивних історичних причин не уникнув впливу російської мови, яка активно вживалась в радянський період і продовжує використовуватись у деяких випадках і донині. Це простежується в окремих жаргонних найменуваннях різних аспектів військової служби. Словом *учебка* іменують військовий навчальний центр або метонімічно сам період навчання там (рос. *учебный центр*): «Із них – чотири у війську: **учебка** в Десні строкова, потім – Донбас, АТО-ООС, поки контракт не закінчився» (Крапивенко, 2025: 37). Цивільне життя може іменуватись словом *гражданка* (рос. *гражданский*): «А ти на **гражданці** часом не на меблевій фабриці працював, чи, може, десь у лісництві?» (Крапивенко, 2025: 69). Лексема *увал* походить від рос. *увольнение* і позначає дозвіл на вихід за межі частини: «Руслан шукав нагоду зав'язитися у незаконний **увал** до Львова» (Крапивенко, 2025: 47). У «Словнику української мови в 11 томах» слово *увал* зафіксовано теж, проте у значенні 'видовжена височина з пологими схилами; косогір' (СУМ, 1979, Т. 10: 364).

Лексема *срочка* позначає строкову військову службу (від рос. *срочная служба*): «Мої друзі, які потрапляли на **срочку** наприкінці 90-х розповідали про справжню голодуху» (Крапивенко, 2025: 29). Похідним жаргонізмом, який уживають на позначення військовослужбовця на строковій службі, є лексема *срочник*: «Та чого це нас тут ганяють, ми що, **срочники**?» (Крапивенко, 2025: 50). Зауважимо, що паралельно з цією лексемою в текстах есеїв вживається і український аналог *строковики*: «Інша річ – солдати-**строковики**, вони військові 24/7» (Крапивенко, 2025: 83).

Останнім часом почали з'являтися і скорочення, утворені від українських словосполучень. *Такмед* є скороченням від *тактична медицина*: «Якщо заняття з **такмеду** не дасть сьогодні краших результатів...» (Крапивенко, 2025: 86).

Лексема *воєнторг* позначає магазини та торгівців товарами військового призначення: «**Воєн-**

торги працювали, але з перебоями» (Крапивенко, 2025: 21–22). Це слово є скороченням від рос. *военная торговля*, і вже адаптоване українською мовою (наявна літера «є» у записі, відмінюється за правилами української мови). Варто зауважити, що українською мовою згадане словосполучення має вигляд *військова торгівля* і має скорочуватись, відповідно, як *військторг*. У такому вигляді лексема вживається у назвах магазинів (*військторг* «Міць», «Мілітарка»), хоча є менш поширеною за *воєнторг*.

Зневажливе ставлення до радянського періоду простежується в іронічно-зневажливих лексемах *совденія* та *совденівський* (від рос. *совет депутатов*): «Це ще більший бардак, як за **совденіі!**» (Крапивенко, 2025: 29), «Шинелька на ньому висить, уся форма **совденівська...**» (Крапивенко, 2025: 28). Іншою зневажливою назвою є *совіти* (рос. *советы*): «Наше місто за совітів було просто нафаршироване військами» (Крапивенко, 2025: 29). Зневажлива розмовна назва росіян *кацапи* (і похідний прикметник *кацапський*) уживалась ще Панасом Мирним і зафіксована в академічних тлумачних словниках (СУМ-20): «...коли пацани рубалися з **кацапською** десантурою...» (Крапивенко, 2025: 20), «Коли поповзли чутки, що **кацапи** вже на Оболоні...» (Крапивенко, 2025: 20).

Зафіксовано також одиниці, які наявні в академічних словниках, проте уживаються в іншому значенні: лексема *передок*, зафіксована у «Словнику української мови у 20 томах» і потрактована як передня частина воза чи взуття або назва спеціального засобу пересування, у мовленні військових позначає передній край оборони: «сержант, який пройшов кілька ротацій на **передку**, може бути в кілька разів ефективнішим, ніж паркетний офіцер» (Крапивенко, 2025: 35). Варто зауважити, що у згаданому словнику відмічено, що *передок* може уживатись і у значенні перед 'передня частина чого-небудь', проте немає уточнення щодо місця ведення бойових дій. Д. Крапивенко у своїх есеях наводить також й інші синоніми, які можуть позначати передній край оборони: «...**нуль, передок, лінія фронту, ленточка** – і це все теж розмовні форми» (Крапивенко, 2025: 91). Абревіатура *ЛБЗ* 'лінія бойового зіткнення' радше уживається для опису мап і є радше теоретичним позначенням місця безпосереднього бойового зіткнення: «...це те, що видно на мапі Deep State... Це як екватор чи нульовий меридіан – умовна географічна категорія. **ЛБЗ** – це занадто абстрактно» (Крапивенко, 2025: 91).

Також наявні лексеми, зафіксовані в академічних тлумачних словниках української мови,

проте марковані як розмовні одиниці. Лексема розм. *самоволка*, зафіксована у «Словнику української мови в 11 томах», позначає самовільний відхід чи від'їзд із військової частини на певний час; самовільний вчинок на військовій службі (СУМ, 1978, Т. 9: 32): «**Самоволки** в селище – геть нескладно, якщо знати стежки» (Крапивенко, 2025: 50).

Для іменування озброєння військові вживають специфічні абревіатури, як-от *АК* 'автомат Калашникова', *БК* 'боєкомплект', *БПЛА* 'безпілотний літальний апарат', *ЗРК* 'зенітний ракетний комплекс', *КАБ* 'керована авіаційна бомба', *СПГ* 'станковий протитанковий гранатомет', *РПГ* 'ручний протитанковий гранатомет' та інші, серед яких і англійські (*FPV* англ. 'First Person View', *NLAW* англ. 'Next Generation Light Anti-tank Weapon').

Окрім спеціальних абревіатур використовуються й інші некодифіковані назви для позначення зброї. Лексема *ствол* 'вогнепальна зброя' уживається не лише у військовому, а й у кримінальному дискурсі: «Він теж уже шукав зграю, мав легальний зареєстрований **ствол**, але поки не прибився до жодного з підрозділів» (Крапивенко, 2025: 15). Від цього слова за допомогою суфікса «к» утворено похідну одиницю *стволка*: «Бо без **стволки, реактивки і мінометки** часом можна обійтись, а от без "**крил**" – ніяк» (Крапивенко, 2025: 43). За аналогією у наведеному уривку утворено скорочення для найменування реактивного озброєння (*реактивка*) та міномета (*мінометка*). *Крилами* метафорично називають дрони, оскільки ці літальні пристрої пересуваються в повітрі за допомогою пропелерів, як птахи за допомогою крил.

Ручний протитанковий гранатомет (РПГ) військові іменують *мухою* (Левкова): «Ми мали дві протитанкові "**мухи**"...» (Крапивенко, 2025: 20). Модель РПГ-18, що була прийнята на озброєння радянською армією у 1972 році, мала кодову назву «Муха», ймовірно, через свій малий розмір.

Для іменування засобів пересування в армії часто використовують абревіатури, як-от *БМП* 'бойова машина піхоти', *БТР* 'бронетранспортер', *МТЛБ* (від рос. 'многоцелевой транспортёр-тягач лёгкий бронированный'), *ПЗМ* 'полкова землерийна машина'. Іноді уживають скорочений варіант лексеми *бронетранспортер* – *броня*: «Здається, що в бездонну горловину **МТЛБ** чи **БМП** разом із соляркою треба залити ще добру порцію відбірних матюків, інакше "**броня**" не поїде» (Крапивенко, 2025: 87). Метонімічно вживається скорочена назва гусеничної стрічки (*гусянка*) для позначення самої бронетехніки: «З лівого флангу

гуде наша бронетехніка... Звук нашої **гусянки** віддається» (Крапивенко, 2025: 97). Окрім цього засвідчено уживання розмовних позначень засобів пересування, як-от *бус* (у «Словнику української мови у 20 томах» по трактована як розмовна одиниця) чи *бусик, тачка*: «**Бусик** треба брати дизельний» (Крапивенко, 2025: 47); «Щойно ми, четверо киян, які повернулися з відпустки, вистрибули з **буса**...» (Крапивенко, 2025: 56); «Тішило те, що ми були не одні, в кого **тачка** заводилась абияк» (Крапивенко, 2025: 77).

Іменування видів військ та угруповань можуть бути утворені скороченням, наприклад *артилерія* скорочується до *арти*: «...БПЛА забрали в **арти** почесне звання богів війни» (Крапивенко, 2025: 43); *батальйон* – *бат*: «Пацани з першого **бату** робили все це організовано» (Крапивенко, 2025: 51). Для номінації механізованих частин сухопутних військ використовується лексема *махра*: «...безперервно воював з 2014-го в різних бригадах, але завжди в **махрі**» (Крапивенко, 2025: 57); десантні війська скорочено іменуються *десантурою*: «...коли пацани рубалися з кацапською **десантурою**...» (Крапивенко, 2025: 20).

Серед інших найменувань можна виокремити назви специфічних аксесуарів: «...тільки от на ремені немає бляхи з зіркою – замість неї зашібка, що її бійці за аналогією називали “**ліфчик**”» (Крапивенко, 2025: 28). Згадана лексема є розмовною назвою бюстгальтера – верхньої частини жіночої спідньої білизни – і є зменшеною формою від слова *ліф*. Причиною номінації є, найімовірніше, подібність застібання обох згаданих речей. Вузькі поперечні нашивки на погонах молодших командирів іменують *личками*: «На цю посаду геть не завжди годився чувак, який отримав колись на строковій “**лички**” і вмів правильно пошикувати особовий склад...» (Крапивенко, 2025: 60). Згадана лексема позначена як розмовна і зафіксована у «Словнику української мови у 20 томах».

Зафіксовано жаргонізми на позначення амуніції та одягу. Слово *бронік* є скороченою формою для лексеми *бронежилет*: «Казали копати бліндаж в **броніку** – він так і зробив» (Крапивенко, 2025: 71). Для іменування ремінно-плечових систем використовують абревіатуру *РПС*: «Броня, каски – це є. **РПС-ки** теж» (Крапивенко, 2025: 218). На позначення матроської спідньої сорочки з білими та синіми смугами уживається лексема *тільник* (СУМ, 1979, Т. 10: 141), проте у тексті Д. Крапивенка зафіксовано інший розмовний варіант – *тільняшка* (там само): «Міцний чолов’яга в старій блакитній десантній **тільняшці**» (Крапивенко, 2025: 78).

Найменування одягу також можуть уживатись у переносному значенні. Офіцерів, які закінчили військову кафедру та отримали своє звання без служби у війську, іронічно називали піджаками: «сам він – “**піджак**” “**піджаком**” після військової кафедри» (Крапивенко, 2025: 16–17). Тут простежується метонімічний розвиток слова, оскільки такі офіцери здебільшого не носили військову форму та носили піджаки. Також для іменування офіцерів, які служать виключно у штабі і не беруть участі у польових виїздах, метонімічно уживається прикметник *паркетний* (оскільки у таких приміщеннях у радянські часи як покриття для підлоги використовувався паркет): «сержант, який пройшов кілька ротаций на передку, може бути в кілька разів ефективнішим, ніж **паркетний** офіцер» (Крапивенко, 2025: 35).

Як жаргонізм можна розглядати назву документа-сповіщення про смерть чи загибель військовослужбовця, надісланого з військової частини: «Я за... **похоронкою**...» (Крапивенко, 2025: 23). У Словнику української мови у 20 томах зафіксовано лише діалектну лексему *похоронка* у значенні ‘схованка’.

Окремі кодові цифрові позначення вже вийшли за межі виключно військового дискурсу і уживаються всіма мовцями. Числом 200 позначають загиблого воїна, 300 – пораненого. Можуть уживатись як кількісні, так і порядкові числівники: «... буде один-двоє “**двохсотих**” чи “**трьохсотих**”, та взвод, хоч і в меншій чисельності, зможе продовжувати виконання задачі (Крапивенко, 2025: 93).

Зафіксовано окремі сталі словосполучення, які поза військовим дискурсом можуть мати інше значення. Зокрема словосполучення *нарізати сектори* позначає ‘поділ на сектори’ («Ярік **нарізав сектори**, ми залягли і спостерігали» (Крапивенко, 2025: 21)), пор. у статті «Про кадровий сержантський резерв»: «І вже цей дядько, вчить тих хто вчора йому щось за війноньку розповідав, та показує як треба обладнати позиції, **нарізати сектори** та зробити картки вогню» (Донік)³. У кулінарії згадане словосполучення використовують при поясненні процесів приготування випічки: «Якщо

³ Згадана цитата є частиною статті фронтového волонтера Романа Доніка Про кадровий сержантський резерв, яка була опублікована на сайті «Главком» 18 березня 2023 року. У цей же день ця сама стаття вийшла на сайті republic.com.ua під назвою «Про кадри і кадровий резерв», автором публікації є Юрій. Оскільки текст цієї статті опубліковано ще й у Телеграм-каналі волонтера Романа Доніка, уважаємо його текст оригіналом і покликаємось саме на нього.

варення дуже рідке, краще спочатку **нарізати сектори**, а потім намазати варення на кожен шматочок» (Cow by Walking).

Висновки. Дослідження військового жаргону української армії демонструє, що він є важливим компонентом професійної комунікації, який забезпечує лаконічне, емоційно забарвлене та ефективно передання інформації у специфічних умовах військового середовища. Виявлено, що жаргонні одиниці відображають структуру армії, види озброєння, специфіку служби та стадії військової кар'єри. Використання скорочень, аббревіатур, метонімії і похідних одиниць свідчить про високий рівень лексичної креативності та адаптацію мови до потреб бойового та організаційного середовища.

Зіставлення військового жаргону із соціальними діалектами, арго та сленгом дозволяє відокремити його особливості: відносну відкритість, професійну спрямованість та поширеність серед військових різного рівня. Аналіз показав, що військовий жаргон постійно змінюється та поповнюється новими одиницями, що відображає динаміку соціальних і політичних процесів у країні, а також містить значну кількість російзмів, успадкованих з радянських часів.

Дослідження підкреслює актуальність подальшого вивчення українського військового дискурсу як важливого джерела для соціолінгвістичних та когнітивних досліджень, а також для формування повного словникового опису сучасного професійного військового жаргону.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

СУМ – Словник української мови: в 11 томах

СУМ-20 – Словник української мови у 20 томах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горбач О. Арго українських вояків. *Наукові записки*. Мюнхен, 1963. Ч. 7. С. 4–34.
2. Гриценко С. Мовні інновації російсько-української війни 2022 року. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2022. № 2 (32). С. 9–13.
3. Донік Р. Про кадровий сержантський резерв. *Главком*. URL: <https://glavcom.ua/columns/romandonik/pro-kadrovij-serzhantskij-rezerv-915049.html> (дата звернення: 20.11.2025).
4. Крапивенко Д. Усе на три літери; передмова П. Казаріна. К.: Українер, 2025. 256 с.
5. Левкова А. Слова війни. *The Ukrainians*. URL: <https://theukrainians.org/slova-vijny/> (дата звернення: 20.11.2025).
6. Мосенкіс Ю. Український молодіжний сленг. *Дивослово*. Київ: Дивослово, 2007. С. 32–35.
7. Руденко М. Арго, жаргон і сленг у європейському й американському мовознавстві: історія і сучасний стан дослідження: дис. канд. філол. наук : спец. 10.02.15; Державний заклад "Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського". Слов'янськ, 2019. 270 с.
8. Руденко М. До питання про класифікацію соціальних діалектів. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки* : зб. наук. праць / Кіровоградський дер. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка; голов. ред. О. Семенюк. Кіровоград, 2016. Вип. 145. С. 65–70.
9. Руденко М. Лінгвістично-історіографічний аспект дослідження аргю, жаргону та сленгу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного ун-ту. Серія : Філологія*: зб. наук. праць / голов. ред. І. В. Ступак. Одеса, 2014. Вип. 13. С. 178–182.
10. Сідько О. Сучасний український військовий жаргон : магістерська робота. Київ, 2023. 112 с.
11. Словник української мови: в 11 томах. (1970–1980). Київ : Наукова думка.
12. Словник української мови у 20 томах. URL: <https://services.ulif.org.ua/> (дата звернення: 20.11.2025).
13. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови. Київ: Критика, 2005. 464 с.
14. Туровська, Л. Військові звання та посади в Україні: історико-генетичний аспект вивчення української військової термінології: монографія. К., Ірпінь: Перун, 2005. 158 с.
15. Українська мова : енциклопедія / редкол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін.. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. 2004. 820 с.
16. Cow by Walking. Дуже простий рецепт рогаликів – швидко, зручно і смачно! *Facebook*.
17. Partridge E. *Slang today and yesterday*. New York: The Macmillan, 2007. ix, 476 p.

REFERENCES

1. Horbach O. (1963) Argo ukrainykykh voiakiv. [Argo of Ukrainian soldiers]. *Naukovi zapysky*. Miunkhen. 7. 4–34. [in Ukrainian].
2. Hrytsenko S. (2022) Movni innovatsii rosiisko-ukrainskoi viiny 2022 roku. [Language Innovations of the Russian–Ukrainian War 2022]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*. № 2 (32). 9–13. [in Ukrainian].
3. Donik R. Pro kadrovij serzhantskyi rezerv [About the personnel sergeant reserve]. *Hlavkom*. URL: <https://glavcom.ua/columns/romandonik/pro-kadrovij-serzhantskij-rezerv-915049.html> (access date: 20.11.2025). [in Ukrainian].
4. Krapyvenko D. (2025) Use na try litery [Everything in Three Letters]; peredmova P. Kazarina. K.: Ukrainer. 256 s. [in Ukrainian].

5. Levkova A. Slova viiny. [Words of war]. *The Ukrainians*. URL: <https://theukrainians.org/slova-viiny/> (access date: 20.11.2025). [in Ukrainian].
6. Mosenkis Yu. (2007) Ukrainskyi molodizhnyi slen. [Ukrainian youth slang]. *Dyvoslovo*. Kyiv: Dyvoslovo. 32–35. [in Ukrainian].
7. Rudenko M. (2019) Arho, zharhon i slen u yevropeiskomu y amerykanskomu movoznavstvi: istoriia i suchasnyi stan doslidzhennia [Argo, jargon and slang in European and American Linguistics: History and Modern State of Research]: dys. kand. filol. nauk: spets. 10.02.15; Derzhavnyi zaklad "Pivdenoukr. nats. ped. un-t im. K. D. Ushynskoho". *Sloviansk*. 270. [in Ukrainian].
8. Rudenko M. (2016) Do pytannia pro klasyfikatsiiu sotsialnykh dialektiv. [On the question of the classification of social dialects]. *Naukovi zapysky. Seriia : Filolohichni nauky : zb. nauk. prats / Kirovohradskyi der. ped. un-t im. Volodymyra Vynnychenka; holov. red. O. Semeniuk*. Kirovohrad. 145. 65–70. [in Ukrainian].
9. Rudenko M. (2014) Linhvoistoriohrafichnyi aspekt doslidzhennia arho, zharhonu ta slenhu. [Lingua-historical-graphical aspect in the research of argot, jargon and slang]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho un-tu. Seriia : Filolohiia: zb. nauk. prats / holov. red. I. V. Stupak*. Odesa. 13. 178–182. [in Ukrainian].
10. Sidko O. (2023) Suchasnyi ukrainskyi viiskovy zharhon [Modern Ukrainian military jargon]: mahisterska robota. Kyiv. 112. [in Ukrainian].
11. *Slovyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh. (1970–1980)*. [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes.]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
12. *Slovyk ukrainskoi movy u 20 tomakh*. [Dictionary of the Ukrainian language in 20 volumes]. URL: <https://services.ulif.org.ua/> (access date: 20.11.2025). [in Ukrainian].
13. Stavytska L. (2005) Arho, zharhon, slen: Sotsialna dyferentsiatsiia ukrainskoi movy. [Argo, Jargon, Slang: Social Differentiation of the Ukrainian Language]. Kyiv: Krytyka. 464.
14. *Ukrainska mova : entsyklopediia [Ukrainian language: encyclopedia] (2004)*. / redkol. V. M. Rusanivskyi, O. O. Taranenko, M. P. Ziabliuk ta in.. Vyd. 2-he, vypr. i dopov. Kyiv: Vyd-vo «Ukrainska entsyklopediia» im. M. P. Bazhana. 820. [in Ukrainian].
15. Turovska, L. (2005) Viiskovi zvannia ta posady v Ukraini: istoryko-henetychnyi aspekt vyvchennia ukrainskoi viiskovoi terminolohii [Military ranks and positions in Ukraine: historical and genetic aspect of the study of Ukrainian military terminology]: monohrafiia. K. ; Irpin: Perun. 158. [in Ukrainian].
16. Cow by Walking. Duzhe prostyi retsept rohalykiv – shvydko, zdobno i smachno! [A very simple bagel recipe – quick, fluffy and delicious!]. *Facebook*. [in Ukrainian].
17. Partridge E. (2007) *Slang today and yesterday*. New York: The Macmillan. ix, 476.

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 81'37'42:811.581

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-41>**Оксана ОСМАЧКО,***orcid.org/0000-0002-6659-4679**аспірантка кафедри східної і слов'янської філології
Київського національного лінгвістичного університету
(Київ, Україна) osmachko@gmail.com***ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ У МОВОЗНАВСТВІ**

Стаття присвячена теоретичному аналізу поняття концепту як однієї з ключових категорій сучасної когнітивної лінгвістики та лінгвокультурології. У роботі окреслено, як зміна дослідницької парадигми – від формального опису мовної системи до вивчення процесів осмислення, категоризації й інтерпретації – спричинила зростання уваги до концепту як багатовимірної одиниці, що поєднує знання, культурні моделі, образні та оцінні компоненти, а також способи їхнього мовного втілення. Підкреслено, що концепт не зводиться до логічного поняття або статичної семантичної абстракції, а постає як динамічна структура, тісно пов'язана з досвідом, контекстом і комунікативними умовами. Метою статті є систематизувати основні теоретичні засади розуміння концепту та порівняти підходи до його тлумачення в західній, українській та китайській лінгвістичних традиціях. Проаналізовано методологічні принципи, характерні для кожної з цих шкіл, а також визначено специфіку інтерпретаційних акцентів, що впливають на формування концептологічних моделей. Показано, що західна наукова школа спирається переважно на універсальні когнітивні механізми, українська надає вагу етнокультурному виміру концепту, тоді як китайська інтерпретує його через категорії тілесного переживання, культурної символіки та соціальної етики, що визначає особливі способи концептуалізації.

Отримані результати свідчать, що попри різні методологічні орієнтири, усі традиції визнають концепт багатовимірною, контекстно-залежною одиницею, яка формується у взаємодії мови, мислення та культурного досвіду. Узагальнення підходів дозволяє окреслити ширші можливості для інтегрованого вивчення концептів і підкреслює потребу в подальших міжкультурних дослідженнях. Це дає можливість відкрити шлях до глибшого розуміння механізмів концептуалізації та культурної варіативності мовної картини світу.

Ключові слова: *концепт, когнітивна лінгвістика, етнокультурний вимір, мовна картина світу, міжкультурне зіставлення.*

Оксана ОСМАЧКО,*orcid.org/0000-0002-6659-4679**Postgraduate student at the Department of Oriental and Slavic Philology
Kyiv National Linguistic University
(Kyiv, Ukraine) osmachko@gmail.com***THEORETICAL BASIS FOR RESEARCH ON CONCEPTS IN LINGUISTICS**

The article examines the concept as a key category of contemporary cognitive linguistics and linguoculturology. The study outlines how the shift in linguistic research – from the formal description of language to the analysis of meaning construction, categorization, and interpretation – has increased the relevance of viewing the concept as a multidimensional unit that integrates knowledge, cultural models, imagery, evaluative components, and their linguistic representation. It is emphasized that a concept is not limited to a logical notion or a static semantic abstraction but functions as a dynamic structure closely connected with experience, context, and communicative conditions.

The aim of the article is to systematize the theoretical foundations of understanding the concept and to compare its interpretations in Western, Ukrainian, and Chinese linguistic traditions. The analysis focuses on the methodological principles characteristic of each school and identifies the interpretative emphases shaping their conceptological models. The study demonstrates that the Western tradition relies primarily on universal cognitive mechanisms, the Ukrainian tradition foregrounds the ethnocultural dimension of the concept, while the Chinese tradition interprets it through bodily experience, cultural symbolism, and social ethics, which determine specific patterns of conceptualization.

The findings show that despite methodological differences, all traditions view the concept as a multilayered, context-dependent unit formed through the interaction of language, thinking, and cultural experience. The generalization of these approaches highlights the potential of an integrated perspective on concept studies and underscores the need for further cross-cultural research. Such an approach contributes to a deeper understanding of conceptualization processes and the cultural variability of the linguistic worldview.

Key words: *concept, cognitive linguistics, ethnocultural dimension, linguistic worldview, cross-cultural comparison.*

Постановка проблеми. Дослідження мови як засобу репрезентації й структурування знань потребує уточнення понятійного апарату, зокрема категорії «концепт». Перехід від опису мови як формальної системи до аналізу процесів осмислення, категоризації та інтерпретації підсилює роль концепту як інструмента, що пов'язує мовну форму з мисленням і досвідом.

Попри тривале вивчення, категорія концепту не має однозначного трактування. У різних наукових парадигмах вона пов'язується з різними площинами аналізу: когнітивними механізмами, культурними моделями, емоційно-оцінними структурами або текстовою діяльністю. Через це саме поняття функціонує як багатовимірна одиниця, яка поєднує знання, образи, культурні смисли та способи їх мовного втілення.

Разом з тим сучасне українське мовознавство здебільшого спирається на європейські та вітчизняні концептологічні підходи, рідко залучаючи теоретичні моделі східних шкіл. Це звужує можливості зіставного аналізу та не дає повної картини того, як різні культурно-пізнавальні системи описують концепт.

Тому актуальним є завдання систематизувати основні теоретичні засади розуміння концепту та порівняти провідні дослідницькі лінії, щоб окреслити їхні спільні засади, відмінності й потенціал для інтеграції.

Аналіз досліджень. Дослідження концепту виокремлюється як пріоритетний напрям сучасної когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології та семантичних розвідок, що обумовлює існування низки багатовимірних підходів до його визначення й аналізу. У вітчизняній лінгвістиці концепт розуміють як одиницю національно маркованої свідомості, яка поєднує раціональні, образні й оцінні складники. Значний внесок у вивчення концептосфери здійснили Т. Вільчинська, І. Голубовська, В. Кононенко, М. Полюжин, А. Загнітко та інші, які створили цілісний фундамент вітчизняної лінгвоконцептології.

У працях Т. Вільчинської концепт постає як структурована когнітивно-семантична одиниця, що репрезентується в тексті через різні типи маркерів: номінативні засоби, образні компоненти, асоціативні зв'язки. Дослідниця наголошує на необхідності аналізу концепту крізь призму текстової діяльності мовної особистості, поєднуючи когнітивні та семіотичні параметри.

І. Голубовська підкреслює етнокультурну зумовленість концептів, вводячи поняття «етноконцепту» – одиниці, що вміщує культурно значущу інформацію та формує специфічні національні смисли в мовній картині світу.

В. Кононенко розглядає концепт як осередок духовно-культурних смислів української мовної традиції, а М. Полюжин пропонує опис його структури, що включає ядро, периферійні когнітивні ознаки, асоціативно-образний та оцінний компоненти.

Типологічний підхід А. Загнітка систематизує концепти за універсальними та національно специфічними ознаками, уточнюючи їхню когнітивну природу й семантичну будову.

На відміну від української концептології, що відчутно орієнтується на культурні й етноспецифічні характеристики, західна когнітивна лінгвістика формує теоретичну основу через моделі категоризації, прототипності та концептуального структурування досвіду. Класичні праці Дж. Лакоффа і М. Джонсона визначають метафору як провідний механізм формування концептів, що організовує повсякденне мислення.

Розвідки Дж. Лакоффа впроваджують прототипну модель категорій, яка демонструє, що концепт не має жорстких меж, а формується на основі подібності й досвіду.

У працях Р. Лангакера та В. Еванса і М. Грін концепти розглядаються як динамічні когнітивні структури, пов'язані з профілюванням, енциклопедичними знаннями та концептуальною композицією.

Теорія ментальних просторів Ж. Фоконьє і модель концептуального блендингу заклали підвалини для пояснення складних механізмів інтеграції смислів.

Сучасна когнітивна соціолінгвістика та критичний дискурс-аналіз у працях К. Гарта демонструють, як концепти функціонують у політичному й ідеологічному дискурсі, впливаючи на сприйняття соціальної реальності.

Специфічний підхід ілюструє китайська когнітивна школа, яка, спираючись на корпус досліджень останніх десятиліть, пропонує поєднання класичних теорій із культурно-метафоричною та тілесно-орієнтованою парадигмами. У фундаментальних працях Zhao Yanfang та Li Fuyin концепт визначається як одиниця, що інтегрує чуттєвий досвід, соціальний контекст і мовну структуру, із акцентом на тілесному пізнанні як базі когнітивних моделей.

Дослідження Hu Zhuanglin та Shu Dingfang розгортають метафорологічний вимір концептів у китайській мові, демонструючи функціонування метафоричних моделей, специфічних для китайського культурного простору.

Аналітичні огляди Qin, Wan & Lin систематизують розвиток когнітивної лінгвістики в Китаї та

демонструють діалог між китайськими і європейсько-американськими школами, підкреслюючи різницю у вихідних філософських установах.

Порівняння трьох дослідницьких традицій – української, західної та китайської – засвідчує, що попри відмінності у методології, всі вони визнають концепт ключовою когнітивною одиницею, яка поєднує мову, мислення та культурний досвід. Спільними є уявлення про багаторівневість концепту, його зв'язок із метафорою, категоризацією та енциклопедичними знаннями. Відмінності стосуються передусім ступеня уваги до культурної специфіки: українська школа акцентує на етнокультурних смислах, західна – на універсальних когнітивних механізмах, а китайська – на тілесному досвіді та культурно мотивованих метафоричних моделях. Таке зіставлення дозволяє окреслити широку межу теоретичних підходів і виявити перспективи інтеграції цих традицій у подальших дослідженнях.

Мета статті полягає в тому, щоб проаналізувати основні теоретичні підходи до визначення концепту, простежити специфіку його трактування в західній, українській та китайській традиціях і окреслити можливості поєднання цих підходів у межах сучасної концептології.

Виклад основного матеріалу. Поняття концепту має філософські корені, які передували його входженню до сучасної лінгвістики. Ще в межах класичної філософії мова розглядалася як засіб репрезентації мислення, а отже – як механізм формування «понять» про світ. Проте перехід від логічного поняття до когнітивного концепту є результатом еволюції гуманітарного знання ХХ століття.

В українському мовознавстві важливим витоком концептологічного мислення вважають творчість О. Потебні, який наголошував на розриві між «внутрішньою формою слова» та його актуальним значенням. Така інтерпретація передбачає, що за словом стоїть складний комплекс уявлень, асоціацій і культурних нашарувань, тобто те, що в сучасній когнітивній лінгвістиці визначається як концептуальна структура. О. Потебня заклав методологічну основу для подальшого розуміння мови як форми розумової діяльності, у якій значення постає не як статична раціональна категорія, а як динамічний продукт мислення.

Подальший розвиток уявлень про одиниці мислення та їхню мовну репрезентацію пов'язаний із структуралізмом. Фердинанд де Соссюр визначав мовний знак як двоєдиність означуваного та означника, підкреслюючи, що значення не зводиться до матеріальної форми слова. Це створило під-

грунтя для відмови від суто денотативного розуміння значення й переходу до семіотичної багатоконпонентності, що стане властивою концепту.

Помітну роль у формуванні поняття концепту в гуманітарному знанні відіграла семіотична модель, запропонована Ч. Огденом та І. Річардсом у праці *The Meaning of Meaning* (1923). Автори описали «трикутник значення», який включав символ, референт і думку/референцію. Саме введення проміжної ланки – ментального образу – стало важливим кроком до сучасної когнітивної інтерпретації концепту як того, що структурує зв'язок між словом і реальністю.

Переломним моментом в осмисленні одиниць мислення стала праця психологині Е. Рош, яка у 1970-х рр. розробила прототипну теорію категорій. Вона довела, що категорії не мають чітко окреслених меж: члени категорії відрізняються ступенем типовості, а у центрі перебуває прототип. Ця концепція стала фундаментом сучасного розуміння концепту як гнучкої, градуальної структури, що відображає досвід суб'єкта.

Загалом витoki концептуальної проблематики демонструють поступовий перехід від: логічного поняття до психолінгвістичного образу, далі – до семіотичної структури, і зрештою – до когнітивної одиниці мислення, яка має культурні, асоціативні, емоційні та мовні виміри. Саме на цьому перетині філософських, семіотичних і психологічних ідей і сформувалося те ядро, яке дозволило лінгвістиці другої половини ХХ століття виокремити концепт як ключову одиницю когнітивної репрезентації світу.

Західна когнітивна лінгвістика сформувала одну з найпопулярніших і найвпливовіших теорій концепту, визначивши його як базову одиницю ментальної репрезентації, що структурує досвід і забезпечує зв'язок між мовою та мисленням. На відміну від структуралістської парадигми, яка зосереджувалася переважно на внутрішній організації мовного знака, когнітивна лінгвістика поставила у центр аналізу людську концептуальну систему як основу формування значень.

Одним із ключових напрямів західної традиції стала теорія концептуальної метафори, розроблена Дж. Лакоффом і М. Джонсоном (1980). Вона виходить із того, що мислення людини структуроване метафорично: абстрактні явища осмислюються через конкретні та тілесно вкорінені сфери досвіду. Метафора «ЧАС – РУХ» або «АРГУМЕНТАЦІЯ – БІЙ» демонструє універсальний механізм, у межах якого концепт формується як проєкція схем одного домену на інший. Це поклало початок розумінню концепту як системи взаємопов'язаних образів, схем і знань.

Прототипна теорія категорій Дж. Лакоффа (1987), що стала продовженням ідей Рош, надала концепту властивостей градуальності, варіативності та багатшаровості. Відповідно, концепт перестав бути чітко окресленою абстракцією та постав як результат перцептивного і когнітивного досвіду, у якому центром є прототип – найтипівіший представник категорії. Це суттєво вплинуло на подальші лінгвістичні моделі концепту.

Значний внесок у розробку концептології зробив Р. Лангакер, чия когнітивна граматика (2017) трактує концепт як енциклопедично насичену структуру, невідривну від загальних знань про світ. Мовне значення постає лише як спосіб профілювання певного аспекту концептуальної структури, тобто мовна форма вказує лише на вибраний його фрагмент. Така інтерпретація підтверджує, що концепти мають складну внутрішню організацію й проявляються у мові частково.

У межах когнітивної семантики важливою є також теорія фреймів, розроблена Ч. Філмором. Фрейм становить структуровану сукупність знань, що організовує концепт як систему ролей, сценаріїв і типових ситуацій. Наприклад, фрейм «КУПІВЛЯ» включає продавця, покупця, товар, гроші, ціну – тобто концепт репрезентується через цілу конфігурацію взаємопов'язаних елементів. Це сприяло розвитку фреймової моделі аналізу концептів у мові.

Подальший розвиток фреймових підходів привів до формування теорії блендингу (концептуального змішування), запропонованої Ж. Фоконьє та М. Тернером. Цей механізм пояснює, як у когнітивній системі відбувається інтеграція різних ментальних просторів у новий концептуальний зміст. Блендинг дозволяє пояснити творення нових концептів шляхом поєднання структур, що раніше не були пов'язані.

Сучасні узагальнення західного бачення представлено в роботах В. Еванса та М. Грін (2018), які трактують концепт як динамічну когнітивну одиницю, пов'язану з мовними значеннями через профілювання та досвідне вкорінення. Автори наголошують, що концепти не є фіксованими абстракціями, а формуються як мережі взаємопов'язаних знань, пов'язаних із тілесністю, перцепцією, культурним досвідом і контекстом.

Значний внесок у сучасне бачення концептів у дискурсивних процесах вніс Л. Барсалу (2017), який підкреслює контекстуальну конструкцію концептуальної структури та її залежність від ситуації. Згідно з цією моделлю, концепти є не стабільними збереженими одиницями, а «концептуальними конструкціями», які щоразу активу-

ються залежно від ситуації, завдання та комунікативного наміру.

Українська лінгвістична традиція сформувала цілісний і впливовий напрям дослідження концептів, який поєднує когнітивний, лінгвокультурологічний та семантичний підходи. На відміну від західної школи, що зосереджується переважно на універсальних когнітивних механізмах, вітчизняні дослідники наголошують на етнокультурній зумовленості концептів, їхньому зв'язку з національною мовною картиною світу та культурною пам'яттю.

Однією з ключових характеристик української концептології є розуміння концепту як осередку колективних смислів, що поєднує раціональні, образні, асоціативні й аксіологічні компоненти. Це дозволяє розглядати концепт не лише як когнітивну структуру, а як елемент культурної семіосфери, що забезпечує спадкоємність цінностей та символів.

У працях І. Голубовської (2004) вперше системно описано поняття «етноконцепту», яке фіксує специфічні культурні значення, притаманні певній мовній спільноті. Дослідниця підкреслює, що концепти відображають не лише узагальнення досвіду, а й ті смислові доміанти, які закріплені в національній традиції, фольклорі, історичних наративах. Концепт таким чином постає як складник етнічної ментальності, засіб кодування ціннісних орієнтирів та культурних моделей.

У межах української лінгвоконцептології важливе місце займають праці В. Кононенка (2004), у яких концепти розглядаються як «осередки духовно-культурних змістів». Автор підкреслює, що мовна картина світу формується через систему концептів, які перебувають у динамічному взаємозв'язку та становлять концептосферу певної національної спільноти. У такій перспективі концепти постають складниками колективної свідомості, що репрезентують історичний досвід спільноти.

Вагомий методологічний внесок у вивчення структури концепту належить М. Полюжину (2015). Він виокремлює ядро, периферійні когнітивні ознаки, образно-асоціативний та оцінний компоненти концепту, що дозволяє моделювати його внутрішню організацію. Ця структурна модель стала однією з найвпливовіших у сучасній українській концептології та активно застосовується при аналізі окремих концептів у різних видах дискурсу.

Також важливою є наукова школа, представлена Т. Вільчинською (2018), яка запропонувала лінгвокогнітивну методику аналізу концептів у

тексті. Дослідниця наголошує на тому, що концепт проявляється через лексичні, метафоричні, фразеологічні та контекстуальні маркери, які дозволяють реконструювати його структуру. Поєднання когнітивної теорії з текстоцентричним аналізом істотно впливає на сучасні студії концептуальної семантики.

Серед інших вагомих напрямів української науки варто відзначити:

- дослідження мовної картини світу як системи концептів (Лисиченко, 2004);
- розгляд концепту як когнітивно-семантичної проміжної одиниці між значенням і уявленням (Голобородько, 2003);
- підходи до «ментальної архітектури» концепту (Іващенко, 2003);
- порівняльне розмежування поняття й концепту (Януш, 2014).

Усі ці роботи показують, що українська концептологія вибудовується навколо культурного виміру концепту та його ролі у формуванні мовної картини світу. Такий підхід дозволяє бачити в концепті не лише когнітивну структуру, а й носія глибших смислів, пов'язаних із цінностями, історичним досвідом і символічними кодами спільноти.

На відміну від західної та української традицій, де поняття концепту сформувалося в межах когнітивної лінгвістики й лінгвокультурології, **китайська лінгвістична думка** дійшла іншого розуміння – через тілесно орієнтовані філософські уявлення, культурні моделі та специфічні способи концептуалізації світу, що спираються на даоську і конфуціанську філософію.

Основою для сучасних когнітивних студій у Китаї став підхід, у центрі якого перебуває не абстрактна логічна категорія, а пережита тілесність (*tǐyàn* / 体验), яка визначає способи осмислення реальності. У фундаментальній праці Zhao Yanfang (2021) наголошено, що концептуальна система китайської мови вибудовується з опертям на тілесний досвід, просторово-образні схеми й культурно закріплені моделі поведінки. Тому концепт трактується не просто як когнітивна структура, а як втілена модель переживання, у якій поєднано емоційні, психологічні та соціальні компоненти.

Погляди Hu Zhuanglin (2019) розвивають цей напрям, описуючи метафору як ключовий інструмент організації концептуальних структур китайської мови. На його думку, метафоричні моделі не лише структурують мислення, а й репрезентують ті культурні константи, що історично визначають китайський спосіб інтерпретації світу – зокрема

ієрархічність, гармонійність, внутрішній баланс.

У працях Shu Dingfang (2020) простежується прагнення створити узагальнену теорію «китайської метафорології», де концепт розглядається як продукт взаємодії досвіду, соціальних норм і культурних сценаріїв. Дослідник підкреслює, що метафоричні моделі китайської мови (наприклад, «обличчя» як символ статусу та гідності) формують особливий тип концептуальної організації, відмінний від західних аналогів.

Особливої уваги заслуговує опис концептів «гармонії» і «обличчя», які є центральними для китайської культури:

- 和 (*hé*, «гармонія») – ґрунтується на метафорах балансу, узгодженості й внутрішньої рівноваги, що визначає спосіб інтерпретації соціальних відносин.

– Концепт 脸 / 面子 (*liǎn/miàn zi* «обличчя») – охоплює широкий спектр оцінних, соціальних і емоційних складників, що формують поведінкові сценарії у міжособистісній комунікації.

Системний огляд розвитку когнітивної лінгвістики в Китаї подано у праці Qin, Wan & Lin (2022). Автори підкреслюють, що китайська школа вирізняється:

- культурно вкоріненими моделями осмислення;
- високим ступенем контекстуальності концептів;
- синтезом когнітивної теорії з традиційними філософськими уявленнями;
- орієнтацією на аналіз концептів через їхню функцію в суспільних практиках.

Китайська концептологія підтверджує інший акцент: якщо у західній науці центральним є універсальний когнітивний механізм, а в українській – етнокультурна семантика, то в китайській – переживання, тілесність і культурно-національна символіка, що формують особливу типологію концептуальних структур.

Фокусуючись на питанні спільних рис та розбіжностей в розумінні концепту в західній, українській та китайській традиціях, до таких спільних рис в розумінні концепту можна віднести багаторівневу структуру концепту, мовну репрезентацію, що відіграє головну роль в реконструкції концепту, а також його динамічність. Розбіжності у підходах до розуміння концепту існують в усіх трьох традиціях, що відображає культурно-історичні чинники та особливості соціального контексту.

Щодо багаторівневої структури концепту, усі три традиції (західна, українська та китайська) розглядають концепт як одиницю, що поєднує ког-

нітивний, образний, емоційно-оцінний і мовний компоненти. Західна теорія підкреслює динамічність і мережевість (Lakoff, Langacker, Barsalou), українська – внутрішню організацію та ціннісну складову (Положин, Вільчинська), китайська – комбінацію пережитої тілесності та культурних моделей (Zhao, Hu).

Усі школи визнають, що концепт не існує поза мовою: він проявляється через номінативні засоби, метафоричні моделі, текстові структури й дискурсивні сценарії, що формують мовну репрезентацію як ключ до реконструкції концепту.

В контексті залежності концепту від досвіду, варто наголосити, що досвід – перцептивний, комунікативний або культурний – є основою для формування концепту. Західна школа наголошує на тілесно організованому досвіді; українська – на історичному та культурному; китайська – на переживанні, тілесності й контексті.

У західній традиції концепт змінюється залежно від контексту, в українській – від культурно-історичних чинників, у китайській – від соціальної ситуації, комунікативних ролей та етичних норм, що свідчить про розбіжності у динамічності концептів.

Висновки. Проведений аналіз показує, що концепт є ключовою одиницею, яка забезпечує зв'язок між мовою, мисленням та досвідом. Його

сучасне розуміння виходить за межі суто логічної або семантичної категорії та постає як багатокомпонентна структура, що поєднує знання, образи, оцінки й культурні моделі.

Розгляд різних дослідницьких традицій демонструє, що кожна з них формує власний акцент у поясненні природи концепту: одні зосереджуються на когнітивних механізмах, інші – на культурній специфіці або на тілесно-пережитому досвіді. Попри це, усі підходи збігаються в розумінні концепту як динамічної структури, яка змінюється залежно від контексту та бере участь у формуванні індивідуальної і колективної картини світу.

Такий зіставний огляд не лише окреслює межі існуючих теоретичних моделей, але й показує необхідність їх інтеграції. Поєднання когнітивних, культурологічних і дискурсивних параметрів дає змогу сформуванню ширшої інтерпретаційної рамки, здатну пояснювати як універсальні механізми концептуалізації, так і культурну варіативність.

Подальші дослідження потребують залучення різних мовних і культурних матеріалів та розширення міжкультурного аналізу. Це відкриває можливість сформуванню комплексної теорії концепту, яка відобразить багатовимірність людського досвіду та різні шляхи його мовного структурування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вільчинська, Т. П. Слово у вимірі когнітивної лінгвістики. У: Лексика на перетині наукових парадигм : монографія / ред. Л. А. Струганець. Тернопіль : Осадца Ю. В., 2018. С. 147–159.
2. Голобородько, К. Ю. Лінгвістичний статус концепту. Лінгвістика. 2003. Вип. 1. С. 16–21.
3. Голубовська, І. О. Етнічні особливості мовних картин світу. Київ : Логос, 2004. 284 с.
4. Іващенко, В. Л. Семантика ментальності концепту. Мовознавство. 2008. № 1. С. 37–43.
5. Кісь, Р. Я. Мова, думка і культурна реальність. Львів : Літопис, 2002. 272 с.
6. Кононенко, В. І. Концепти українського дискурсу. Київ ; Івано-Франківськ : Плай, 2004. 247 с.
7. Лисиченко, Л. А. Лексико-семантичний вимір мовної картини світу. Харків : Вид. група «Основа», 2009. 191 с.
8. Положин, М. М. Поняття, концепт та його структура. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Мовознавство. 2015. № 4. С. 212–222. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufm_2015_4_43 (дата звернення: 10.11.2025).
9. Шевченко, О. М. Поняття концепту в сучасній перекладознавчій парадигмі. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2021. Вип. 48(4). С. 128–131. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2021_48\(4\)_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2021_48(4)_34) (дата звернення: 11.11.2025).
10. Януш, Х. М. Поняття і концепт. Критерії розрізнення. *Studia methodologica*. 2014. Вип. 37. С. 184–190.
11. Barsalou, L. W. Cognitively plausible theories of concept composition. In: *Compositionality and Concepts in Linguistics and Psychology*. Cham : Springer, 2017. P. 9–30. DOI: 10.1007/978-3-319-45977-6_2.
12. Evans, V. *How Words Mean: Lexical Concepts, Cognitive Models, and Meaning Construction*. Oxford : Oxford University Press, 2009. 400 p.
13. Evans, V., Green, M. *Cognitive Linguistics: An Introduction*. London ; New York : Routledge, 2018. 830 p.
14. Fauconnier, G. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 220 p.
15. Hart, C. *Cognitive Linguistics and Critical Discourse Analysis*. London : Palgrave Macmillan, 2014. 228 p.
16. Kövecses, Z. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2020. 375 p.
17. Lakoff, G. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago : University of Chicago Press, 1987. 632 p.
18. Lakoff, G., Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press, 1980. 242 p.
19. Langacker, R. W. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2008. 584 p.
20. Qin, X., Wan, W., Lin, Z. *Cognitive Linguistics in China*. In: *The Palgrave Handbook of Chinese Language Studies*. Cham : Palgrave Macmillan, 202

21. 胡壮麟. 认知隐喻学. 北京大学出版社. 2019. 页305.
22. 李福印. 认知语言学导论. 北京大学出版社. 2008. 页327.
23. 束定芳. 隐喻学研究. 上海外语教育出版社. 2020. 页302.

REFERENCES

1. Vilchynska T P (2018) Slovo u vymiri kohnityvnoi linhvistyky. [The word in the dimension of cognitive linguistics] U: Leksyka na peretyni naukovykh paradyhm: monohrafiia [Lexis at the intersection of scientific paradigms: monograph]. Ternopil: Osadtsa Yu V., pp. 147–159. [in Ukrainian].
2. Holoborodko K Yu (2003) Linhvistychnyi status kontseptu. [Linguistic status of the concept] Linhvistyka, 1, pp. 16–21. [in Ukrainian].
3. Holubovska I O (2004) Etnichni osoblyvosti movnykh kartyn svitu. [Ethnic features of language pictures of the world] Kyiv: Lohos, 284 p. [in Ukrainian].
4. Ivashchenko V L (2008) Semantyka mentalnosti kontseptu. [Semantics of the concept's mentality] Movoznnavstvo, 1, pp. 37–43. [in Ukrainian].
5. Kis R Ya (2002) Mova, dumka i kulturna realnist. [Language, thought and cultural reality] Lviv: Litopys, 272 p. [in Ukrainian].
6. Kononenko V I (2004) Kontsepty ukrainskoho dyskursu. [Concepts of Ukrainian discourse] Kyiv; Ivano-Frankivsk: Plai, 247 p. [in Ukrainian].
7. Lysychenko L A (2009) Leksyko-semantychnyi vymir movnoi kartyny svitu. [Lexical-semantic dimension of the language picture of the world] Kharkiv: Vyd. hrupa «Osnova», 191 p. [in Ukrainian].
8. Poliuzhyn M M (2015) Poniattia, kontsept ta ioho struktura. [Concept, concept and its structure] Naukovyi visnyk Skhidnoieuropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Serii: Filolohichni nauky. Movoznnavstvo, 4, pp. 212–222. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnuflm_2015_4_43
9. Shevchenko O M (2021) Poniattia kontseptu v suchasni perekladoznavchii paradyhmi. [The concept of the concept in the modern translation studies paradigm] Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia, 48(4), pp. 128–131. Available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2021_48\(4\)_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2021_48(4)_34)
10. Yanush Kh M (2014) Poniattia i kontsept. Kryterii rozrinnia. [Concept and concept. Differentiation criteria] Studia methodologica, 37, pp. 184–190. [in Ukrainian].
11. Barsalou L W (2017) Cognitively plausible theories of concept composition. In: Compositionality and Concepts in Linguistics and Psychology. Cham: Springer, pp. 9–30. DOI: 10.1007/978-3-319-45977-6_2
12. Evans V (2009) How Words Mean: Lexical Concepts, Cognitive Models, and Meaning Construction. Oxford: Oxford University Press, 400 p.
13. Evans V, Green M (2018) Cognitive Linguistics: An Introduction. London; New York: Routledge, 830 p.
14. Fauconnier G (1997) Mappings in Thought and Language. Cambridge: Cambridge University Press, 220 p.
15. Hart C (2014) Cognitive Linguistics and Critical Discourse Analysis. London: Palgrave Macmillan, 228 p.
16. Kövecses Z (2020) Metaphor: A Practical Introduction. Oxford: Oxford University Press, 375 p.
17. Lakoff G (1987) Women, Fire, and Dangerous Things. Chicago: University of Chicago Press, 632 p.
18. Lakoff G, Johnson M (1980) Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 242 p.
19. Langacker R W (2008) Cognitive Grammar: A Basic Introduction. Oxford: Oxford University Press, 584 p.
20. Qin X, Wan W, Lin Z (2022) Cognitive Linguistics in China. In: The Palgrave Handbook of Chinese Language Studies. Cham: Palgrave Macmillan.
21. 胡壮麟 (2019). 认知隐喻学 [Cognitive Metaphorology] 北京大学出版社. 305页 [in Chinese]
22. 李福印 (2008). 认知语言学导论 [Introduction to Cognitive Linguistics] 北京大学出版社. 327页 [in Chinese]
23. 束定芳 (2020). 隐喻学研究 [Studies on Metaphorology] 上海外语教育出版社. 302页 [in Chinese]

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 811.161.2'42:398

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-42>

Алла ПАВЛОВА,

orcid.org/0000-0001-6214-8738

доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри масової та міжнародної комунікації
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(Ірпін, Київська область, Україна) *lypen.pavlova@ukr.net*

Любов КОПАНИЦЯ,

orcid.org/0000-0002-8392-8909

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри фольклористики
Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) *lubovkopanytsya12@gmail.com*

КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ САМОПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА МОДЕЛІ СОЦІАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ

Тема. Стаття присвячена аналізу комунікативних стратегій самопрезентації та моделей соціальної взаємодії, що побудовані на матеріалі українського фольклорного дискурсу. У роботі досліджено фольклор не лише як сукупність художніх текстів, а як динамічне середовище формування національних комунікативних стандартів. **Проблема.** Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення архаїчних моделей поведінки в контексті сучасного гуманітарного знання. Попри значну увагу до фольклору, механізми того, як суб'єкт конструює власний образ (самопрезентується) для досягнення соціальних цілей у традиційному соціумі, залишаються малодослідженими з позицій комунікативної лінгвістики та прагматики. **Мета.** Основною метою статті є виявлення та систематизація ключових стратегій самопрезентації персонажів у текстах українського фольклору, а також реконструкція відповідних моделей соціальної взаємодії. **Результати.** У ході дослідження встановлено, що самопрезентація в українському фольклорі базується на бінарних опозиціях: «свій – чужий», «високий статус – низький статус», «щирість – хитрість». Виокремлено основні комунікативні стратегії: стратегію підпорядкування (у родинно-побутовому дискурсі), стратегію героїзації (в епічному дискурсі) та стратегію маскуванню (у казковому дискурсі). Доведено, що моделі соціальної взаємодії у фольклорі є підґрунтям для сучасного українського ментального коду спілкування. Результати аналізу демонструють, що традиційні форми самопрезентації прямо впливають на формування ієрархічних та горизонтальних зв'язків у сучасному суспільстві. Висновки статті можуть бути застосовані для подальших студій у галузі фольклористики, етнопсихолінгвістики, теорії комунікації, культурної антропології, лінгвістики.

Ключові слова: самопрезентація, комунікативна стратегія, соціальна взаємодія, фольклорний дискурс, українська пісня, ментальний код, гуманітарний простір.

Alla PAVLOVA,

orcid.org/0000-0001-6214-8738

Doctor of Philology, Associate Professor,
Professor at the Department of Mass and International Communication
Oles Honchar Dnipro National University
(Irpin, Kyiv region, Ukraine) *lypen.pavlova@ukr.net*

Lubov KOPANYTSIA,

orcid.org/0000-0002-8392-8909

Doctor of Philology, Professor,
Professor at the Department of Folklore Educational
Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) *lubovkopanytsya12@gmail.com*

COMMUNICATIVE STRATEGIES OF SELF-PRESENTATION AND MODELS OF SOCIAL INTERACTION IN THE UKRAINIAN HUMANITARIAN DISCOURSE

Subject. The article is devoted to the analysis of communicative strategies of self-presentation and models of social interaction constructed on the material of Ukrainian folklore discourse. The work examines folklore not only as a body

of artistic texts but as a dynamic environment for the formation of national communicative standards. **Problem.** The relevance of the study is driven by the need to rethink archaic behavioral models within the context of modern humanitarian knowledge. Despite significant attention to folklore, the mechanisms by which a subject constructs their own image (self-presents) to achieve social goals in a traditional society remain understudied from the perspective of communicative linguistics and pragmatics. **Purpose.** The main goal of the article is to identify and systematize key strategies of self-presentation used by characters in Ukrainian folklore texts, as well as to reconstruct the corresponding models of social interaction. **Results.** The study established that self-presentation in Ukrainian folklore is based on binary oppositions: "self – other," "high status – low status," and "sincerity – cunning." The core communicative strategies were identified: the strategy of subordination (in family and domestic discourse), the strategy of heroization (in epic discourse), and the strategy of masking (in fairy-tale discourse). It is proved that models of social interaction in folklore serve as the foundation for the modern Ukrainian mental code of communication. The results of the analysis demonstrate that traditional forms of self-presentation directly influence the formation of hierarchical and horizontal ties in modern society. **Conclusions.** The findings of the article can be applied to further studies in the fields of folklore studies, ethnopsycholinguistics, communication theory, cultural anthropology, and linguistics.

Key words: self-presentation, communicative strategy, social interaction, folklore discourse, Ukrainian song, mental code, humanitarian space.

В українській усній традиційній культурі відображено досвід багатьох поколінь, екзистенція людини, її погляд на світ, почуття, переживання, прагнення. Комунікативний аспект в українському фольклорі відіграє роль універсального інструменту соціальної регуляції, що дозволяє особистості вийти за межі приватного досвіду в публічний простір громади. Через пісенний текст людина не просто транслює інформацію, а здійснює складні комунікативні оцінки власної гідності та самопрезентації до встановлення жорстких поведінкових кордонів у взаємодії з оточенням. Ця пісня стає медіатором, який перетворює внутрішній монолог героя на діалог із соціумом, де через систему метафор та символів відображено приховані інтенції та соціальні запити.

Постановка проблеми. У сучасному українському гуманітарному дискурсі актуалізована потреба переосмислення традиційної культури як динамічної системи стратегій соціальної взаємодії. Попри значну кількість розвідок, проблема специфіки самопрезентації суб'єкта в межах фольклорного тексту залишається недостатньо висвітленою. Архаїчні та класичні твори фольклору містять унікальні моделі поведінки, що визначали вектори міжособистісної комунікації в українському соціумі впродовж століть. Вивчення цих моделей дозволяє виявити глибинні коди національної ідентичності, які трансформуються та ретранслюються в сучасних мовленнєвих практиках. Таким чином, виникає необхідність комплексного аналізу комунікативних стратегій у народній творчості для розуміння еволюції соціальних взаємодій та способів самопозиціонування особистості в українському культурному просторі. Це дозволить не лише реконструювати минулі моделі спілкування, а й критично оцінити їхній вплив на сучасний гуманітарний дискурс.

Аналіз досліджень. Проблему комунікативних стратегій самопрезентації досліджували як укра-

їнські, так і зарубіжні вчені: Н. Бредберн, Е. Дінер, Р. Тедескі, Л. Калхун, Т. Кузнєцова, В. Папіш, Г. Бевз, С. Петренко, Л. Швелідзе тощо.

У спільних напрацюваннях Н. Бредберн, Е. Дінер, представлених у фундаментальному виданні «Добробут: основи гедоністичної психології» (Bradburn, 2020) автори досліджують соціальну адаптацію як результат ефективного застосування копінг-стратегій. У праці акцентовано на тому, що комунікативні навички є ключовим ресурсом для підтримки емоційної стійкості в умовах глобальних суспільних змін. Висновки вчених базуються на багаторічних моніторингових дослідженнях, що робить їхні моделі соціальної взаємодії валідними для сучасної гуманітаристики.

Р. Тедескі та Л. Калхун у дослідженні «Посттравматичне зростання: теорія, дослідження та застосування» (Tedeschi, 2023) аналізують процес якісної трансформації особистості після пережитих кризових подій. Учені стверджують, що посттравматичне зростання стає фундаментом для докорінної зміни комунікативних моделей поведінки, роблячи їх більш відкритими та автентичними. Важливим аспектом їхньої концепції є соціальна взаємодія, яка після травми часто переходить на рівень глибшого емпатичного зв'язку з оточенням.

Українська філологиня Л. Швелідзе у статті «Комунікативні тактики самопрезентації адресанта в епістолярному дискурсі Лесі Українки» (Швелідзе, 2021) застосовує сучасні комунікативні теорії до аналізу історичних текстів. Вона виявляє універсальні тактики самопрезентації: самохарактеристику, порівняння та апеляцію до оцінки іншого. Робота демонструє, що попри зміну каналів зв'язку (від листів до месенджерів), базові потреби особистості у визнанні та ідентифікації залишаються незмінними. Це дослідження створює теоретичний фундамент для розуміння тягlosti української комунікативної традиції.

Метою статті є виявлення та систематизація ключових комунікативних стратегій самопрезентації суб'єкта в українському фольклорі, а також реконструкція на їхній основі традиційних моделей соціальної взаємодії, що функціонують у вітчизняному гуманітарному дискурсі.

Виклад основного матеріалу. *Актуальність дослідження.* У 2020-х роках, коли цифрова комунікація та нові форми самопрезентації стають магистральними, звернення до першоджерел народної культури дозволяє виявити фундаментальні коди міжособистісної взаємодії, що залишаються незмінними протягом століть. До ключових аспектів цього дослідження можна віднести: пошук ідентичності в умовах глобалізації; антропоцентризм сучасної науки; психолінгвістичну стійкість та копінг-стратегії; деконструкцію патріархальних стереотипів взаємодії тощо. У контексті стрімкої трансформації медіапростору, вивчення стратегій самопрезентації набуває особливого значення як інструмент збереження культурної суб'єктності України.

Об'єктом дослідження є український фольклорний дискурс (на матеріалі родинно-побутової пісні, співанки-хроніки, казки), досліджений як простір вербалізації соціального досвіду та міжособистісної взаємодії. *Предметом студії* є мовні засоби, комунікативні стратегії самопрезентації та прагматичні моделі соціальної взаємодії, що реалізуються в текстах українського фольклору.

Розглянемо комунікативні аспекти на матеріалі української необрядової поезії, зокрема родинно-побутових пісень. Наприклад, у творі «Ой знати, знати, хто господиня» реалізована стратегія позитивного самопредставлення через оприявлення результатів праці. Героїня осмислює житловий простір як інструмент комунікації, де ідеальний порядок у хаті стає «візитівкою» її господині. Соціальна взаємодія спрямована на зміцнення статусу в сільському соціумі через естетизацію побуту: Ой знати, знати, хто господиня: / У неї в хаті, як у віночку, / Сама сидить, як квіточка, / На ній сорочка, як біль, біла, / Сама вона, як мак, розцвіла (Довженко, 1988: 142). Провідним художнім засобом є порівняння «як у віночку» та «як біль, біла», що символізують цілісність та охайність. Лексичний повтор «знати, знати» акцентує увагу на очевидності успіху героїні, синтезі втілення морального та естетичного ідеалів.

У системі традиційного фольклору самопрезентація ніколи не була випадковою; вона підпорядковувалася суворим етичним та естетичним нормам громади. Аналіз обрядової лірики дозволяє простежити, як лірична героїня використовує

стратегію «ствердження власної гідності» для формування високого соціального статусу. Ключовим інструментом тут виступає метафоричне порівняння себе з ідеальними природними об'єктами, що символізують добробут і чистоту. Зокрема, у піснях про кохання дівчина презентує себе не лише як привабливу особистість, а як суб'єкта, що володіє «доброю славою» – найціннішим соціальним капіталом того часу: «Ой я дівка гречна, як у полі пшениця, / Куди я не піду – всюди мені дорога, / Куди я не гляну – всюди мені весело, / Бо я собі зробила славоньку хорошу» (Пісні кохання, 1986: 142).

Цей текст демонструє модель автономної особистості, яка сама відповідальна за свій комунікативний успіх («сама зробила славоньку»). Порівняння з пшеницею вказує на стратегію «презентації корисності та достатку», що робить героїню бажаною партнеркою в соціальній взаємодії. Фраза про «всюди відкриту дорогу» є прямим свідченням комунікативної свободи, яку дає бездоганна репутація в межах етнопростору. Таким чином, народна пісня виступає прототипом сучасного брендингу особистості, де кожен вербальний маркер працює на зміцнення авторитету в колективі. Психолінгвістичний аналіз цих рядків виявляє високий рівень життєстійкості та впевненості, що є актуальним для сучасних моделей лідерства.

Особливе місце в системі традиційних комунікацій посідає календарно-обрядова пісенність, де стратегія самопрезентації набуває магично-ритуального характеру, спрямованого на гармонізацію взаємодії із соціумом та природою. На відміну від індивідуалізованої лірики про кохання, обрядова пісня репрезентує суб'єкта як частину цілісного культурного коду, де кожен вербальний жест має на меті програмування успішного майбутнього. Паралельно з цим, у прозовому жанрі комунікативні моделі стають більш варіативними, фокусуючись на інтелектуальному протистоянні та вмінні володіти словом у критичних ситуаціях. Яскравим прикладом такої стратегії є казка «Мудра дівчина», де героїня через доречну та влучну відповідь не лише захищає власну гідність, а й змінює свій соціальний статус, демонструючи перевагу ментальної гнучкості над ієрархічною владою:

«Приходить вона до пана, а той питає:

– Чи ти розгадала мою загадку?

– Розгадала, пане: нема над розум людський, нема над землю нашу рідну,

а над сонцем нема нічого світлішого» (Українські народні, 1989: 78).

Така модель «інтелектуальної самопрезентації» є прямим прообразом сучасних стратегій ведення

перемовин та кризових комунікацій. Водночас у весільній обрядовості, яка є вершиною соціальної взаємодії, самопрезентація учасників строго регламентована, що дозволяє уникати конфліктів у моменти радикальних життєвих змін. Через обрядову пісню громада «легітимізує» новий статус особистості, застосовуючи формули публічного визнання та схвалення. Отже, поєднання пісенної емоційності та казкової раціональності створює цілісний комунікативний портрет українця, у основі якого лежить глибока психолінгвістична стійкість та повага до етичних констант. Вивчення цих архаїчних пластів дозволяє деконструювати сучасні стереотипи, доводячи, що український гуманітарний дискурс історично базувався на ідеях суб'єктності та діалогу.

У наступній родинно-побутовій пісні «Ой матінко, та не лай мене» проілюстровано стратегію гармонізації стосунків через запит на емпатію. Героїня намагається змінити вектор соціальної взаємодії з вертикального (наказ) на горизонтальний (розуміння). Самопрезентація основана на щирості та вразливості, що має роззброїти опонента. У тексті народнопісенного твору задіяно різноманітні мовні та художні засоби задля трансляції морально-етичних та естетичних імперативів, комунікативності (Koranytsia, Pavlova, 2023). Застосовано імперативи із запереченням («не лай») та конструкції із семантикою прохання («розпитай»). Гіперболізоване порівняння «як тая гадина» підсилює емоційну прагматику тексту: Ой матінко, та не лай мене, / Та розпитай мене, чи важко мені: / Ой важко мені, ще й нудно мені, / Що нелюба дитина при боці моїм, / Як тая гадина у серці моїм (Довженок, 1988: 215).

Особливий тип комунікативної стратегії простежується в історичних співанках-хроніках про опришківський рух, де самопрезентація героя виходить за межі побутового дискурсу й набуває ознак героїчного епосу. У цих текстах домінує стратегія «ствердження незламності», яка реалізується через публічне проголошення власних цінностей та етичну перевагу над переслідувачами. Головний герой – опришок – демонструє специфічну форму самопрезентації через вербалізацію своєї волі, що слугує інструментом психологічного тиску на супротивника та водночас підтримкою для побратимів. Мовна поведінка героя в таких піснях є гранично чесною та позбавленою страху, що підкреслює його високий статус у межах повстанської ієрархії. Наприклад, у співанці про опришка, який потрапив у засідку, його відповідь стає маніфестом свободи, де особиста гідність ставиться вище за життя: «Ой ви,

пани-жандарми, не дуже стріляйте, / Та моєї білої плоті не дуже вбивайте! / Бо я не розбійник, я хлопець-опришок, / Що не крав я гроші, не брав я із вишок, / А я брав у панів, що людей здирали, / Аби мої діти голоду не знали» (Народні співанки, 1982: 96).

Така модель взаємодії ілюструє стратегію «виправдання через ідею соціальної справедливості», що перетворює індивідуальний спротив на загальнонаціональний символ. Через ці тексти транслюється установка, що самопрезентація через вчинок і слово, підкріплене мораллю, є непереможною навіть у ситуації фізичної поразки. Аналіз подібних співанок-хронік доводить, що опришківський дискурс сформував унікальну модель «воїна-комунікатора», чия ідентичність базується на честі, відданості громаді та запереченні несправедливої влади. Це дозволяє розглядати фольклорні джерела як першооснову сучасних копінг-стратегій українців у періоди соціальних та національних випробувань.

У ліричній пісні «Ой кум до куми залицявся» простежується стратегія встановлення та захисту особистісних кордонів. Героїня обирає модель іронічного відсторонення від небажаних стосунків. Комунікативний акт спрямований на деконструкцію намірів «кума» через публічну відмову. Іронія виступає головним інструментом знецінення залицянь. Дієслівні форми наказового способу («іди», «не сподівайся») надають фразі динаміки та рішучості. Це можна проілюструвати уривком із пісенного тексту: Іди, куме, іди, не дивуйся, / На мою вечерю не сподівайся! / Бо я свою вечерю сама з'їм, / А ти, куме, йди до жінки своїй, / Та й там собі вечеряти проси! (Довженок, 1988: 412).

Герменевтичний аналіз українських фольклорних джерел знаходить своє теоретичне підтвердження в ідеях М. Шелера, який розглядав людину як істоту, здатну дистанціюватися від біологічної зумовленості заради утвердження духовних смислів. У цьому контексті стратегії самопрезентації опришка чи мудрої дівчини можна трактувати як реалізацію «акту орієнтації на цінності», де суб'єкт виходить за межі егоїстичних потреб заради вищої ідеї – справедливості чи інтелектуальної свободи. Шелер наголошував, що справжня сутність особистості проявляється у її здатності бути відкритою світу, що корелює з фольклорною моделлю «відкритої дороги» та «чесної слави». Наведені приклади самопрезентації ілюструють шелерівську тезу про те, що людина є «центром актів», які виражають її унікальне ціннісне ставлення до буття: «Людина – це істота, що перевершує саму себе і світ... Як духовна істота, людина

не прив'язана до потягів і довкілля, вона є вільною від навколишнього світу, вона «відкрита світові» (Шелер, 2000: 164).

Таким чином, філософська модель «духовної людини» знаходить своє практичне втілення в українському гуманітарному дискурсі через образи героїв, які обирають гідність як стратегічний пріоритет. Використання такої антропологічної парадигми дозволяє трактувати фольклорні стратегії не просто як застарілі зразки, а як універсальні акти самовизначення особистості в історії. Це підкреслює, що традиційні моделі взаємодії базуються на глибокому розумінні людської свободи, яка сьогодні стає фундаментом для подолання кризових станів. Отже, інтеграція феноменологічного підходу Шелера у вивчення самопрезентації дозволяє побачити в українських етнокодах позачасову модель людини, здатної на вольовий акт і етичну суб'єктність.

На прикладі пісні з родинно-побутового циклу «Ой я молода на ринок ходила» можна дослідити стратегію іронічної самопрезентації. Героїня свідомо гіперболізує власну невдачу, щоб виставити у смішному світлі соціальні норми. Це спосіб самовираження через абсурд, що дозволяє зберегти психологічну стійкість. З-поміж мовних та художніх засобів можна виокремити оксиморон «купила роботу», що підкреслює курйозність ситуації. Лексичний повтор «купила» вносить елемент гротескного перерахування: Ой я молода на ринок ходила, / Я свою роботу за долар купила: / Купила роботу, купила турботу, / Та й принесла додому, / Поклала на столі – Сама плачу, бо нічого їсти (Довженок, 1988: 368).

У цьому контексті іронічна стратегія героїні пісні корелює з ідеями французького екзистенціалізму про інтенціональність свідомості як інструмент конструювання власної свободи. Гіперболізація невдачі («купила роботу») є формою відмови від пасивної ролі жертви обставин, що перегукується з тезою Ж.-П. Сартра про те, що людина самостійно визначає значення свого досвіду. Сартр наголошував на фундаментальній свободі суб'єкта: «Людина не є нічим іншим, як своїм власним проектом; вона існує лише настільки, наскільки реалізує себе; вона є не чим іншим, як сукупністю своїх вчинків» (Сартр, 1993: 126).

Героїня фольклорного твору, вибираючи шлях самоіронії, перетворює побутову ситуацію на акт екзистенційного бунту проти зумовленості побутом. Такий підхід ілюструє концепцію «людини абсурду» А. Камю, яка знаходить силу в усвідомленні безглуздості світу і, попри це, продовжує свою гру. За Камю, іронія та визнання абсурду

стають найвищою формою психологічної перемоги: «Абсурд є найвищим ступенем свідомості... Бути вільним – значить володіти своїм абсурдом і не дозволяти йому володіти собою» (Камю, 1996: 54).

Таким чином, використання гротескного оксиморону в пісні виступає не лише художнім прийомом, а й інтенціональним актом, що перетворює поразку на маніфест індивідуальної незалежності. Через сміх та іронічну самопрезентацію український фольклорний дискурс демонструє глибоку екзистенційну стійкість, де суб'єкт залишається господарем власного життя навіть у стані «порожнього столу».

Директивна стратегія соціальної взаємодії в межах патріархальної ієрархії представлена в уснопоетичному творі «Послухай, сину, що батько каже». Батько презентує себе як носія істини в комунікативній ситуації батьки – діти. Стратегія спрямована на забезпечення виживання роду через прагматичний вибір соціального партнера. У наведеній пісні вдало задіяно антитезу «співає – жати вміє», що є смисловим центром фольклорного тексту. Звертання «сину» маркує соціальну дистанцію та підтверджує авторитет мовця: Послухай, сину, що батько каже: / Не бери тую, що гарно співає, / А бери тую, що жати вміє, / Бо співанками не будеш ситий, / А хлібом будеш завжди нагодований (Довженок, 1988: 189).

Прикладом екзистенційної самопрезентації через тотальну втрату може бути необрядова пісня «На кладовищі вітер віє». Героїня визначає свою ідентичність через «відсутність». Соціальна взаємодія фактично розірвана, і твір стає комунікативним актом відчаю («останнє свідчення»). Анафора «нема в мене...» створює ритм безнадії. Риторичне звертання «вітре» релевантне до засобів персоніфікації. Лексема «могила» є художнім втіленням соціальної ізоляції особистості: Нема в мене роду, нема в мене долі, / Тільки та могила в чистому полі. / Ой повій, вітре, та на цю могилу, / Розбуди, вітре, мою рідну матір, / Нехай вона гляне на мою недолу (Довженок, 1988: 520).

У цьому контексті родинно-побутовий твір «На кладовищі вітер віє» виступає прототипом сучасного воєнного наративу, де суб'єкт ідентифікує себе через досвід непоправної втрати, що є характерним для української фольклорної традиції часів історичних зламів. Подібна модель «комунікації з порожнечою» простежується в народних піснях про війну, де загибель рідних руйнує звичну архітектоніку світу, залишаючи героя в стані екзистенційного сирітства: «Іде війна, іде страшна, кров'ю землю мие, / А на горі, на висо-

кій, лютий вітер виє. / Ой там лежить козаченько, кулями побитий, / Нема роду, нема долі – тільки степ розкритий. / Нема кому заплакати, нема кому знати, / Лиш чорная зозуленька буде прилітати» (Рекрутські та солдатські, 1974: 112).

Цей фольклорний код «самотньої могили» сьогодні трансформується в сучасну публіцистику, яка осмислює війну в Україні не лише як геополітичний конфлікт, а як тотальне випробування людської сутності. Сучасні автори наголошують, що в умовах війни самопрезентація людини часто зводиться до свідчення про руйнацію, що парадоксальним чином стає способом збереження пам'яті. Зокрема, українська журналістка О. Токарюк у своїх есеях підкреслює специфіку цієї нової ідентичності: «Війна в Україні – це не лише статистика втрат, це процес, у якому кожна особиста трагедія стає частиною спільного маніфесту виживання та незламності перед лицем смерті» (Токарюк, 2023: 45). Подібну думку висловлює і зарубіжний дослідник Т. Снайдер, зазначаючи, що сучасний український опір базується на здатності індивіда перетворювати особистий відчай на політичну та культурну суб'єктність: «Українці сьогодні демонструють усьому світу, що ідентичність, загартована в горнилі війни та втрат, стає найпотужнішою формою людської інтенціональності» (Снайдер, 2020: 287). Таким чином, екзистенційна самопрезентація через «відсутність» у народній пісні стає фундаментом для сучасного

дискурсу, де біль не паралізує, а виступає точкою відліку для формування нового нарративу, інтенції нездоланності й цілісності.

Висновки. Таким чином, фольклорний твір є не лише естетичним артефактом, а й складною прагматичною системою, яка кодує алгоритми соціальної взаємодії. Незважаючи на цифровізацію та глобалізаційні процеси 2020-х років, фундаментальні моделі української взаємодії зберігають свою релевантність. Пісенний дискурс виступає потужним інструментом самопрезентації, де індивідуальний досвід через вербалізацію трансформується у колективну пам'ять. Виявлено, що пісенні тексти слугують своєрідними «копінг-стратегіями», де через застосування специфічних мовних засобів реалізується механізм психологічної стійкості особистості.

Традиційні форми самопрезентації, засновані на ідеях гідності та інтелектуальної сутності, стають підґрунтям для сучасного національного нарративу. Інтеграція філософських ідей екзистенціалізму та феноменології у вивчення етнотекстів доводить, що українські моделі взаємодії історично базувалися на ідеях суб'єктності та діалогу. Сучасна трансформація цих кодів у публіцистиці війни свідчить про тяглість національної комунікативної традиції. Перспективи подальших розвідок вбачаємо у більш детальному аналізі трансформації цих архаїчних стратегій у сучасному медіапросторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Камю А. Міф про Сізіфа. Вибрані твори : у 3 т. Київ / пер. з фр. О. Жупанського Фоліо, 1996. Т. 3. 623 с.
2. Народні співанки / упоряд. Г.В. Довженок ; відп. ред. О.І. Дей. Київ : Музична Україна, 1982. 144 с.
3. Пісні кохання / упоряд. М.М. Пазяк ; відп. ред. О.І. Дей. Київ : Наукова думка, 1986. 384 с.
4. Пісні родинного життя / упоряд. Г.В. Довженок ; відп. ред. О.І. Дей. Київ : Наукова думка, 1988. 584 с.
5. Рекрутські та солдатські пісні / упоряд. О.А. Правда ; відп. ред. О.І. Дей. Київ : Наукова думка, 1974. 644 с.
6. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм / пер. з фр. О. Конониха. Київ : Основи, 1993. 128 с.
7. Снайдер Т. Шлях до несвободи: Росія, Європа, Америка / пер. з англ. Г. Герасим. Львів : Човен, 2020. 392 с.
8. Токарюк О. Україна: ціна свободи. Публіцистика великої війни. Київ : Дух і Літера, 2023. 240 с. DOI: <https://doi.org/10.37060/978-617-8262-11-1>
9. Українські народні казки / упоряд. Л.Ф. Дунаєвська. Київ : Веселка, 1989. 412 с.
10. Швелідзе Л.Д. Комунікативні тактики самопрезентації адресанта в епістолярному дискурсі Лесі Українки. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2021. Вип. 88. С. 40-46. DOI: <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2021-88-06>
11. Шелер М. Положення людини в космосі / пер. з нім. В. Терлецького. Філософська антропологія. Київ : Абрис, 2000. 154 с.
12. Bradburn N.M., Diener E., Kahneman D. Well-being: The Foundations of Hedonic Psychology. New York : Russell Sage Foundation, 2020. 608 p.
13. Kopanytsia L., Pavlova A. The system of moral-ethic values in ukrainian non-ritual lyric-epic folklore: the responsibility category. *PNAP: Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej*. Częstochowa, 2023. Т. 58. Nr. 3. P. 118-126. DOI: <https://doi.org/10.23856/5816>
14. Tedeschi R.G., Calhoun L.G. Posttraumatic Growth: Theory, Research, and Applications. 2nd ed. New York : Routledge, 2023. 312 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003180050>

REFERENCES

1. Kamiu, A. (1996) Mif pro Sizifa [The Myth of Sisyphus]. (Trans.). *Vybrani tvory u 3-kh t.* Vol. 3. Kyiv: / per. z fr. O. Zhupanskyi Folio. 623. [in Ukrainian].
2. Narodni spivanky (1982) [Folk songs]. H.V. Dovzhenok (Comp.); O.I. Dei (Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina. 144. [in Ukrainian].
3. Pisni kokhannia (1986) [Songs of love]. M.M. Paziak (Comp.); O.I. Dei (Ed.). Kyiv: Naukova dumka. 384. [in Ukrainian].
4. Pisni rodynnoho zhyttia (1988) [Songs of family life]. H.V. Dovzhenok (Comp.); O. I. Dei (Ed.). Kyiv: Naukova dumka. 584. [in Ukrainian].
5. Rekrutski ta soldatski pisni (1974) [Recruit and soldier songs]. O.A. Pravda (Comp.); O.I. Dei (Ed.). Kyiv: Naukova dumka. 644. [in Ukrainian].
6. Sartr, Zh.-P. (1993) Ekzystentsializm – tse humanizm [Existentialism is a Humanism]. / per. z fr. O. Kononykh Kyiv: Osnovy. 128. [in Ukrainian].
7. Snyder, T. (2020) Shliakh do nesvobody: Rosiia, Yevropa, Ameryka [The Road to Unfreedom: Russia, Europe, America]. H. Herasym (Trans.). Lviv: Choven. 392. [in Ukrainian].
8. Tokariuk, O. (2023) Ukraina: tsina svobody. Publihtsystyka velykoi viiny [Ukraine: the price of freedom. Journalism of the Great War]. Kyiv: Dukh i Litera. 240. DOI: <https://doi.org/10.37060/978-617-8262-11-1> [in Ukrainian].
9. Ukrainski narodni kazky (1989) [Ukrainian folk tales]. L.F. Dunaievska (Comp.). Kyiv: Veselka. 412. [in Ukrainian].
10. Shvelidze, L. D. (2021) Komunikatyvni taktyky samoprezentatsii adresanta v epistoliarnomu diskursi Lesi Ukrainky [Communicative tactics of the addressee's self-presentation in the epistolary discourse of Lesya Ukrainka]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.N. Karazina. Seriya «Filolohiia»* – The Journal of V.N. Karazin Kharkiv National University. Series Philology, 88. 40-46. DOI: <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2021-88-06> [in Ukrainian].
11. Sheler, M. (2000) Polozhennia liudyny v kosmosi [The Human Place in the Cosmos]. V. Terletskyi (Trans.). *Filosofska antropolohiia* – Philosophical Anthropology. Kyiv: Abrys. 154. [in Ukrainian].
12. Bradburn, N. M., Diener, E., Kahneman, D. (2020) Well-being: The Foundations of Hedonic Psychology. New York: Russell Sage Foundation. 608.
13. Kopanytsia, L., Pavlova, A. (2023) The system of moral-ethic values in ukrainian non-ritual lyric-epic folklore: the responsibility category. *PNAP: Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej* – Scientific Periodical of the Polonia Academy, 58 (3). 118-126. DOI: <https://doi.org/10.23856/5816>
14. Tedeschi, R. G., Calhoun, L. G. (2023) Posttraumatic Growth: Theory, Research, and Applications. 2nd ed. New York: Routledge. 312. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003180050>

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 811.111'37'42

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-43>**Іляна ПОЛІЩУК,**

orcid.org/0009-0004-4853-9950

асистент кафедри германської філології та перекладу
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) iliana.polishchuk@chnu.edu.ua**ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ПОНЯТТЄВОГО СЕГМЕНТУ КОНЦЕПТУ
PSYCHOTRAUMA В АНГЛОМОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ**

У статті здійснено дефініційно-компонентний аналіз лексеми *trauma* з метою виявлення елементів її поняттєвого змісту та визначення основних смислових одиниць, що формують концепт *PSYCHOTRAUMA* в англомовній картині світу. Особлива увага приділена аналізу тих значень, які відображають психологічний і соціокультурний виміри травматичного досвіду поряд із фізичним аспектом. Такий підхід дає змогу виявити глибинні когнітивні змісти, що актуалізуються у свідомості носіїв англійської мови та фіксуються у сучасній лексикографічній традиції.

Дефініційно-компонентний аналіз дозволив виокремити ключові лексичні значення, зафіксовані у провідних англомовних словниках, зокрема: *emotional shock*, *long-lasting effects*, *psychological pain*, *severe mental stress*, *rare*, *repressed memory*, *trauma-induced memory impairment*. Зазначені елементи стали базою для побудови ядро-периферійної моделі поняттєвого сегменту концепту, яка дозволила розташувати семантичні компоненти за ступенем їхньої частотності. Структурування лексико-семантичного поля дало змогу виокремити ядро концепту, до якого увійшли найбільш повторювані та значущі ознаки, приєднати зону з менш стабільними, але вагомими семами, а також ближню та дальню периферію, що деталізують інші когнітивні й соціальні характеристики.

Аналіз граматичних характеристик компонентів показав, що англомовна лексикографія переважно фіксує концепт *PSYCHOTRAUMA* через прикметниково-іменникові словосполучення (*adj. + n.*) (*emotional shock*, *severe trauma*, *powerful impact*). Інші можливості надають: іменники (*trauma*, *injury*, *pain*, *shock*); конструкції типу *n. + off/from*, які деталізують джерело або характер травми (*trauma of combat*, *injury from violence*); дієслівні словосполучення (*suffering from trauma*, *recovering after shock*).

Результати аналізу засвідчують, що репрезентація концепту *PSYCHOTRAUMA* зосереджена переважно на психоемоційних наслідках пережитого досвіду, тривалих ефектах та когнітивних змінах. Це вказує на складний характер та багатовекторність зазначеного концепту, що відображає глибину його засвоєння у англомовній свідомості.

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, концепт, дефініційно-компонентний аналіз, поняттєвий сегмент концепту, лексико-семантичне поле, лексичне значення.

Iliana POLISHCHUK,

orcid.org/0009-0004-4853-9950

Assistant Lecturer at the Department of Germanic Philology and Translation
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) iliana.polishchuk@chnu.edu.ua**FEATURES OF THE STRUCTURE OF THE CONCEPTUAL SEGMENT
OF THE CONCEPT PSYCHOTRAUMA WITHIN
ENGLISH-LANGUAGE DISCOURSE**

The article presents a definitional and componential analysis of the lexeme *trauma* aimed at identifying the elements of its conceptual content and determining the main semantic units that constitute the concept of *PSYCHOTRAUMA* in the English linguistic worldview. Particular attention is given to the analysis of meanings that reflect the psychological and sociocultural dimensions of traumatic experience alongside its physical aspect. This approach enables the identification of deeper cognitive meanings that are actualized in the consciousness of English speakers and recorded in contemporary lexicographic tradition.

Definitional and componential analysis made it possible to isolate key lexical meanings attested in major English-language dictionaries, including *emotional shock*, *long-lasting effects*, *psychological pain*, *severe mental stress*, *rape*, *repressed memory*, and *trauma-induced memory impairment*. These lexical units formed the basis for constructing a core-periphery model of the conceptual segment, allowing for the arrangement of semantic components according to their frequency of occurrence in the text. The structuring of the lexical-semantic field facilitated the delineation of the conceptual core, which comprises the most recurrent and semantically significant features; the near-core zone, which includes less stable yet conceptually important components; and the proximal and distal peripheries, which specify additional cognitive and social characteristics.

The analysis of grammatical characteristics of the components has shown that English-language lexicography predominantly represents the concept of PSYCHOTRAUMA through adjective-noun combinations (adj. + n.) (e.g., emotional shock, severe trauma, powerful impact). Other patterns include nouns (trauma, injury, pain, shock); noun + of/from constructions that specify the source or nature of the trauma (e.g., trauma of combat, injury from violence); and verb phrases (e.g., suffering from trauma, recovering after shock).

The findings indicate that the representation of the concept PSYCHOTRAUMA is primarily focused on the psycho-emotional consequences of traumatic experience, its long-term effects, and associated cognitive changes. This underscores the multifaceted and complex nature of the given concept, reflecting the depth of its internalization in the English-speaking worldview.

Key words: cognitive linguistics, concept, definitional and componential analysis, conceptual segment of the concept, lexical-semantic field, lexical meaning.

Постановка проблеми. Антропоцентрична парадигма лінгвістики розглядає мову як засіб репрезентації людського досвіду, мислення та культури. У цьому контексті концепти – базові одиниці знань – виступають ключовим об’єктом, що дозволяє простежити структуру ментальних утворень через мовні засоби. Як зазначає С. Голик – концепт як складне утворення проявляється у різних мовних знаках, тому для його повноцінного аналізу потрібно враховувати весь обсяг мовного матеріалу, у якому він реалізується. (Голик, 2019: 154–161).

Особливого значення в сучасному світі набувають концепти, пов’язані з психоемоційними станами, адже вони відображають як індивідуальний, так і колективний досвід, формуючи мовну картину світу. У цьому контексті вивчення концепту PSYCHOTRAUMA на тлі англomовної етноспільноти є вкрай актуальним, оскільки, попри широке використання в психологічному й медичному дискурсах, він не зафіксований у провідних тлумачних словниках, що ускладнює його чітке семантичне визначення та розмежування з близькими поняттями (trauma, PTSD, distress).

Дослідження його лексико-семантичного поля – зокрема через аналіз дефініцій – дозволяє виявити ключові семантичні компоненти та реконструювати його поняттєву структуру в англomовному когнітивному просторі, що є важливим для подальшого аналізу дискурсивних практик, пов’язаних із темою психотравми.

Аналіз досліджень. У когнітивно-лінгвістичних дослідженнях значну увагу приділяють тому, як концепти формуються, структуруються та передаються через мову. Одним із найбільш ефективних підходів є дефініційно-компонентний аналіз, який допомагає виокремити основні смислові ознаки концепту, виявити його ядро та з’ясувати, які елементи є стабільними, а які – змінними. Як зазначає С. Голик, для повного розуміння структури концепту слід враховувати всі рівні мовного вираження – від окремих лексем і стійких словосполучень до прислів’їв, приказок та усталених

асоціативних зв’язків, що закріпилися в мовній практиці (Голик, 2019: 154–161).

Серед наукових підходів, які пояснюють внутрішню організацію концептів, варто назвати модель О. Селіванова. Науковиця розглядає концепт як складну багатшарову структуру, що поєднує значення, оцінки, асоціативні уявлення, а також відомості про історію слова, його походження. При цьому окремі елементи концепту групуються залежно від того, наскільки вони актуальні для сучасного мовного середовища. Крім цього, О. Селіванова виділяє три основні складові концепту: понятійний, образний та ціннісний. Вона підкреслює, що центральне місце належить саме понятійному компоненту, який визначає зміст концепту та забезпечує його відмежування від близьких за значенням понять (Селіванова, 2006).

У межах сучасного мовознавства розвиваються різні напрями концептуального аналізу, серед яких можна виділити лінгвопоетологічний, лінгвокультурологічний, когнітивно-дискурсивний та когнітивно-семантичний, кожен із яких розробляє власні підходи до вивчення процесів концептуалізації й категоризації. Найбільш адекватним для нашого дослідження видаються когнітивно-дискурсивний та когнітивно-семантичний напрями, оскільки вони дозволяють не лише описати значення мовної одиниці, а й простежити, як це значення формується, змінюється та актуалізується в конкретних контекстах.

Дослідження концептів, пов’язаних із психоемоційною сферою, є важливим напрямом сучасної науки. Зокрема, у роботі В. Вокер та ін. показано, що пандемія COVID-19 виступила потужним чинником ризику розвитку психічних розладів, серед яких депресія, ПТСР, тривожні стани, розлади харчової поведінки, залежності, селфхарм та суїцидальна поведінка (Walker et al., 2024). У дослідженнях А. Джон та ін. (John et al., 2018), Й. Несі та ін. (Nesi et al., 2018: 267–294), Б. Картер та ін. (Carter et al., 2016) проаналізовано вплив соціальних мереж на підвищення

ризиків для психічного здоров'я, зокрема через кібербулінг, депресивні симптоми та емоційне виснаження. У сфері психолінгвістики помітний внесок зробили І. Данилюк та О. Богучарова, які вивчали особливості медіадискурсу російсько-української війни [Danyliuk, Bohucharova, 2023] (Danyliuk, Bohucharova, 2023: 9–20), Л. Коломієць, яка аналізувала соціокультурні аспекти українського дискурсу [Kolomiyets, 2020] (Kolomiyets, 2020: 135–154), а також Т. Храбан і О. Сілко, що досліджували питання гендерних стереотипів у військовій сфері [Khraban, Silko, 2021] (Khraban, Silko, 2021: 40–48).

Попри наявність численних дотичних робіт, саме концепт PSYCHOTRAUMA залишається недостатньо вивченим у англомовній лінгвістичній площині, особливо з позицій дефініційно-компонентного аналізу. Це створює перспективу для поглибленого дослідження його структури, когнітивних характеристик та ролі в сучасному англомовному дискурсі.

Метою статті є встановлення основних семантичних характеристик лексеми-домінанти *trauma*, що репрезентує концепт PSYCHOTRAUMA, шляхом аналізу значень, що відображають його поняттєву структуру.

Завданнями дослідження є окреслення теоретичних і методологічних основ дослідження концепту PSYCHOTRAUMA; аналіз словникових дефініцій лексеми-домінанти *trauma*; узагальнення та впорядкування основних семантичних компонентів; виявлення структури номінативного поля лексеми *trauma* та опис його складових.

У цьому дослідженні розглянуто концепт як ментальну одиницю, що структурує знання, важливі для певної мовної спільноти, та репрезентується у мові. Відповідно до когнітивно-дискурсивного підходу, запропонованого А. Мартинюк (Мартинюк, 2011), концепт відображає специфіку лінгвокультури, поєднуючи культурні, когнітивні та смислові характеристики. У статті увага приділяється аналізу поняттєвого компонента концепту, оскільки він формує його змістове ядро й визначає основні семантичні риси, необхідні для подальшого дослідження структури.

Для проведення дослідження обрано дефініційно-компонентний аналіз, який є одним із ключових методів лінгвістичного аналізу значення слова. Цей метод передбачає розчленування значення лексеми на мінімальні смислові одиниці – семи, що дозволяє виявити й систематизувати основні семантичні характеристики, зафіксовані в лексикографічних джерелах. Аналіз здійснюється на основі словникових дефініцій, які відображають найбільш стабільні

й значущі ознаки слова. У дослідженні використано такі словники: а) Oxford English Dictionary (Oxford), б) Longman Dictionary of Contemporary English (Longman), в) Collins English Dictionary (Collins), г) Merriam–Webster Dictionary (Merr.–Webster), д) Cambridge Dictionary (Cambridge), е) The American Heritage Dictionary (Am. Heritage), з) Dictionary.com (Dict.com), ж) YourDictionary (YourDict), з) Vocabulary.com (Vocab.com), і) The Free Dictionary (FreeDict), к) Chambers Dictionary (Chambers), л) Infoplease Dictionary (Infopl.).

Серед застосовуваних методів особливої ваги набув дефініційно-компонентний аналіз, що дає можливість виокремити ключові смислові елементи – семи – як мінімальні складові номінативного поля концепту.

Дефініційно-компонентний аналіз дає змогу встановити, які смислові риси утворюють ядро значення лексеми *trauma* як репрезентанта концепту PSYCHOTRAUMA, а також які додаткові характеристики формують його смислову периферію. Такий метод дозволяє описати, як лексема структурує понятійний зміст концепту, які уявлення про травму (фізичну, психологічну, емоційну) закріплені в словникових джерелах та як вони взаємопов'язані між собою. Застосування дефініційно-компонентного аналізу дає змогу реконструювати концептуальну модель уявлень про психотравму в англомовному культурному й когнітивному просторі.

Для побудови структури ЛСП у цьому дослідженні семантичні компоненти лексеми *trauma* були згруповані у чотири зони відповідно до частотності їх фіксації у провідних англомовних словниках. Для кількісного розмежування зон було використано умовну шкалу з урахуванням максимального значення (N = 6): ядро охоплює $\approx 80\text{--}100\%$ від максимуму, приядерна зона – $\approx 50\text{--}66\%$, ближня периферія – $\approx 33\%$, а дальня – $<20\%$.

Виклад основного матеріалу. Першим етапом дослідження стало виявлення джерел, у яких термін *psychotrauma* зафіксовано вперше. Пошук у наукових базах даних, зокрема PubMed (PubMed, 2025), дозволив встановити, що перше документоване вживання цього терміна належить Г. К. Рюмке – автору статті «Late werken van Psychotraumatata (bijdrage tot de kennis der Psychogenie)», опублікованої 6 жовтня 1951 року в серії *Klinische Lessen* (Rümke, 1951: 2928–2937). Ця публікація є важливим орієнтиром для визначення моменту введення терміна *psychotrauma* в науковий медичний і психологічний дискурс.

Водночас, попри п'ятикратне зростання частотності вживання терміна

psychotrauma – за даними Google Books Ngram Viewer–(GoogleBooksNgramViewer,2025)між1951і 2020 роками, ця лексема відсутня в провідних англomовних глумачних словниках, що унеможливує її безпосередній дефініційний аналіз. У зв'язку з цим для дослідження обрано лексему *trauma*, яка стабільно представлена у лексикографічних джерелах. Під час відбору дефініцій орієнтовано на ті значення, що пов'язані з психологічними й психіатричними аспектами травми, а не обмежуються виключно її фізичними вимірами, оскільки саме ці значення відображають семантичний простір концепту PSYCHOTRAUMA.

Семантичні компоненти, виявлені в ході аналізу, були впорядковані за ступенем змістової значущості, що дало змогу структурувати номінативне поле, виділивши ядро, приядерну зону та периферійні елементи.

Проведений зіставний та кількісний аналіз дефініцій лексеми *trauma* у 12 основних англomовних словниках (див. табл. 1) дозволяє виокремити найбільш уживані смислові елементи, що систематично актуалізуються в мовній картині світу англomовної спільноти. Серед них найбільш помітно фіксуються такі компоненти, як *emotional shock* (емоційний шок) та *long-lasting effects* (тривалі наслідки). Це пояснюється частотою фіксації у словникових джерелах: перший компонент трапляється у шести джерелах, другий – у п'яти.

Це пояснює той факт, що саме психоемоційний вимір травми та її зтяжний характер посідають провідне місце у концептуалізації PSYCHOTRAUMA в англomовному дискурсі.

Ці результати чітко відображені у структурі лексико-семантичного поля лексеми *trauma* що відображає концепт PSYCHOTRAUMA (див. табл. 2), де зазначені компоненти розподілені за ступенем частотності: ядро лексеми (80–100% від максимуму вживання (N = 6)); приядерна зона ≈50–66%; ближня периферія – ≈33%; дальня периферія – <20%.

Результати аналізу показують, що лексичні значення *trauma* найбільше зосереджені на психоемоційних аспектах травматичного досвіду. Значення, які трапляються рідше і належать до периферії, є доповнюючими, та охоплюють когнітивні, поведінкові та соціальні наслідки. Усе це разом формує цілісну модель, яка відображає складність і різні виміри концепту PSYCHOTRAUMA в англomовній мовній картині світу.

До неактивної зони лексико-семантичного поля лексеми *trauma* належать такі лексичні значення:

psychic injury – психічне ушкодження;
repressed memory – пригнічений спогад;

unhealed trauma – незажита травма; behavioural disorder – поведінкове порушення; condition caused by trauma – стан, спричинений травмою; mental state – ментальний стан; extreme shock – сильний шок; frightening experience – лякаючий досвід; unpleasant experience – неприємний досвід; emotional trauma – емоційна травма; trauma from being a refugee – травма, пов'язана зі статусом біженця; rape – зґвалтування; severe shock – сильний шок; upsetting experience – тривожний досвід; psychological damage – психологічна шкода; trauma from life event – травма, спричинена життєвою подією; powerful shock – сильний шок; bodily injury – тілесне ушкодження; wound – рана; physical shock – фізичний шок; painful emotional experience – болісний емоційний досвід; lasting psychic effect – тривалий психічний ефект; neurosis – невроз; sudden physical injury – раптове тілесне ушкодження; injury from violence or accident – травма від насильства чи нещасного випадку; trauma-induced condition – стан, спричинений травмою; traumatism – травматизм; psychological injury – психологічне ушкодження; psychological pain – психологічний біль; resulting psychological injury – наслідок у формі психологічне ушкодження; disordered psychic state – розлад психіки; behavioral state – поведінковий стан; severe mental stress – сильний психічний стрес; emotional stress – емоційний стрес; physical injury – фізичне ушкодження; emotional upset – емоційний розлад; personal trauma – особиста травма; trauma from internal conflict or unmet expectations – травма через внутрішній конфлікт або незадоволені очікування; severe emotional distress – сильне емоційне потрясіння; trauma from divorce – травма через розлучення; experience causing severe anxiety – досвід, що спричиняє сильну тривогу; emotional distress from rape – емоційне потрясіння від зґвалтування; emotional distress from combat – емоційне потрясіння від бойових дій; persistent traumatic memories – стійкі травматичні спогади; lasting emotional pain – тривалий емоційний біль; severe emotional shock – сильний емоційний шок; extremely upsetting experience – надзвичайно тривожний досвід; trauma from marriage breakdown – травма через розпад шлюбу; childhood trauma – травма з дитинства; chronic stress – хронічний стрес; trauma-induced learning problems – проблеми з навчанням, спричинені травмою; trauma-induced memory impairment – порушення пам'яті, викликане травмою; trauma-induced concentration difficulties – труднощі з концентрацією через травму; shared traumas – спільні (колективні) травми.

Таблиця 1

Лексичні значення лексеми-домінанти *trauma*

№	Семантичний компонент	a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)	g)	k)	l)	Всього
ЛЗ 1	psychic injury	+												1
ЛЗ 2	emotional shock	+		+					+	+	+	+		6
ЛЗ 3	repressed memory	+												1
ЛЗ 4	unhealed trauma	+												1
ЛЗ 5	behavioural disorder	+												1
ЛЗ 6	condition caused by trauma	+												1
ЛЗ 7	mental state		+											1
ЛЗ 8	extreme shock		+											1
ЛЗ 9	frightening experience		+											1
ЛЗ 10	unpleasant experience		+											1
ЛЗ 11	emotional trauma		+							+				2
ЛЗ 12	trauma from being a refugee		+											1
ЛЗ 13	rape		+					+			+			3
ЛЗ 14	severe shock			+										1
ЛЗ 15	upsetting experience			+										1
ЛЗ 16	psychological damage			+										1
ЛЗ 17	trauma from life event			+										1
ЛЗ 18	powerful shock			+							+			2
ЛЗ 19	long-lasting effects			+						+	+	+		5
ЛЗ 20	bodily injury			+					+					2
ЛЗ 21	wound			+					+					2
ЛЗ 22	physical shock			+					+					2
ЛЗ 23	painful emotional experience			+					+					2
ЛЗ 24	lasting psychic effect			+					+					2
ЛЗ 25	neurosis			+					+					2
ЛЗ 26	sudden physical injury			+										1
ЛЗ 27	injury from violence or accident			+										1
ЛЗ 28	trauma-induced condition			+								+		2
ЛЗ 29	traumatism			+										1
ЛЗ 30	psychological injury			+				+						2
ЛЗ 31	psychological pain			+				+					+	3
ЛЗ 32	resulting psychological injury			+				+					+	3
ЛЗ 33	disordered psychic state				+									1
ЛЗ 34	behavioral state				+									1
ЛЗ 35	severe mental stress				+		+				+			3
ЛЗ 36	emotional stress				+									1
ЛЗ 37	physical injury				+	+								2
ЛЗ 38	emotional upset				+		+							1
ЛЗ 39	personal trauma				+									2
ЛЗ 40	trauma from internal conflict or unmet expectations				+									1
ЛЗ 41	severe emotional distress						+				+			2
ЛЗ 42	trauma from divorce						+				+			2
ЛЗ 43	experience causing severe anxiety						+				+			2
ЛЗ 44	emotional distress from rape						+				+			2
ЛЗ 45	emotional distress from combat						+				+			2
ЛЗ 46	persistent traumatic memories						+				+			2
ЛЗ 47	lasting emotional pain					+								1
ЛЗ 48	severe emotional shock					+								1
ЛЗ 49	extremely upsetting experience					+								1
ЛЗ 50	trauma from marriage breakdown					+								1
ЛЗ 51	childhood trauma					+								1
ЛЗ 52	chronic stress					+								1
ЛЗ 53	trauma-induced learning problems					+								1
ЛЗ 54	trauma-induced memory impairment					+								1
ЛЗ 55	trauma-induced concentration difficulties					+								1
ЛЗ 56	shared traumas					+								1

Дане дослідження ґрунтується на теорії польової будови лексичної системи, що дає змогу розглядати матеріал крізь призму аналізу лексико-семантичного поля (ЛСП) і простежувати взаємозв'язки між лексичними одиницями та їхніми смисловими компонентами. У цьому контексті теоретичною основою є концепція ЛСП як системного об'єднання мовних одиниць зі спільним смисловим компонентом. Поняття «семантичне поле» уперше ввів Г. Іпсен, який розумів його як групу слів зі «спільним знаменником» значення при морфологічній ідентичності (Ipsen, 1924: 89–340). Й. Трір розвинув цю ідею, використовуючи терміни «лексичне поле» та «семантичне поле» для позначення системи взаємозалежних значень, у межах якої слово можна зрозуміти тільки через порівняння з іншими (Trier, 1968: 190). На відміну від нього, В. Порціг акцентував на синтагматичних відношеннях, підкреслюючи роль контексту та динаміки мовного вжитку (Porzig, 1931: 70–97). Н. Гешко розглядала структуру ЛСП як багаторівневу систему з ядром, центром, периферією та фрагментами, наголошуючи на гнучкості меж між зонами (Гешко, 2014: 73–78). В. Гонґало трактував ЛСП через градаційний поділ елементів на ядро, ближню, дальню та крайню периферію (Honhalo,

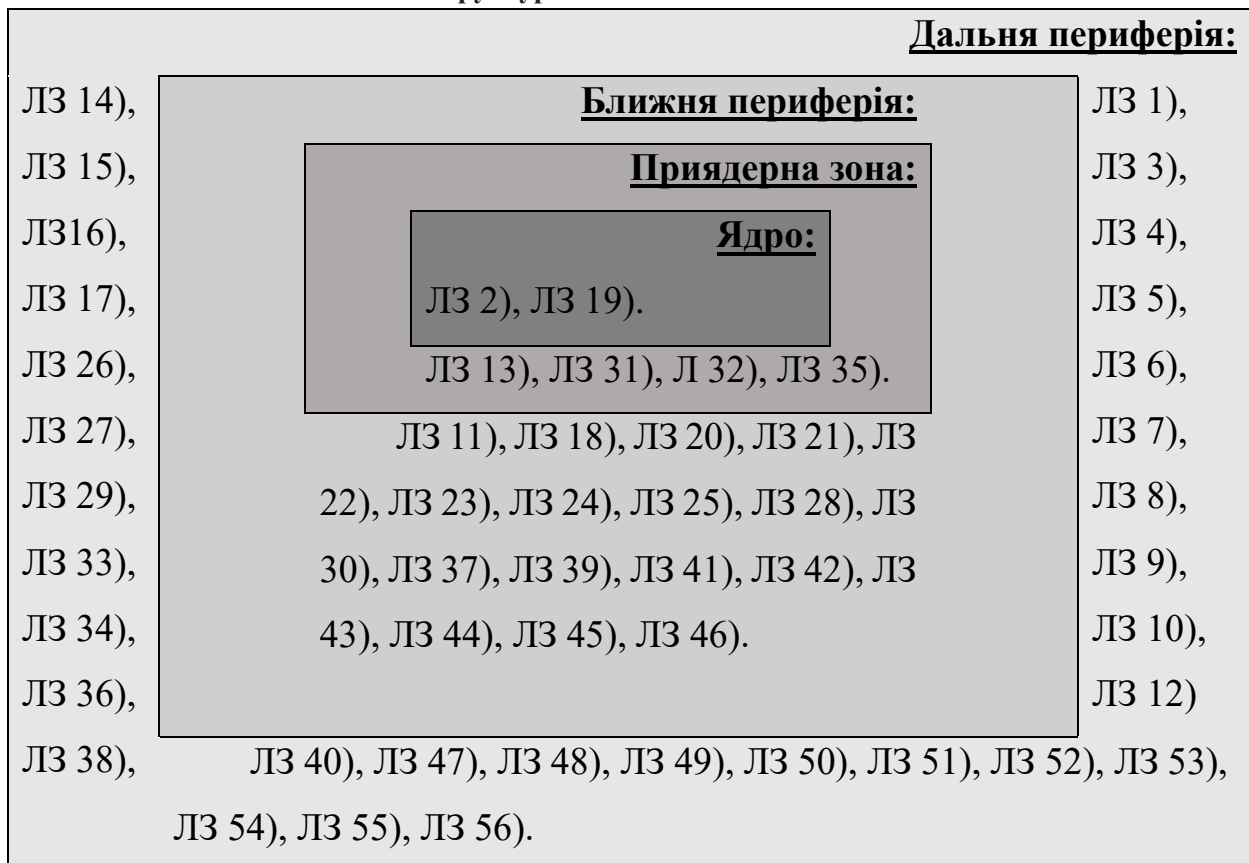
2021: 112–117). О. Селіванова, своєю чергою, визначала ЛСП як парадигматичне угруповання одиниць певної частини мови, об'єднане спільним інтегральним значенням (Селіванова, 2006).

Лексико-семантичне поле лексеми *trauma* (див. табл. 2) змодельоване на основі результатів дефініційно-компонентного аналізу (див. табл. 1) і відображає фрагмент мовної картини світу англomовної лінгвокультури. Ядерно-периферійна структура ЛСП лексеми *trauma* включає ядро, представлене найчастотнішими значеннями (ЛЗ 2, ЛЗ 19); приядерну зону (ЛЗ 13, ЛЗ 31, ЛЗ 32, ЛЗ 35); ближню периферію (ЛЗ 11, ЛЗ 18, ЛЗ 20, ЛЗ 21, ЛЗ 22, ЛЗ 23, ЛЗ 24, ЛЗ 25, ЛЗ 28, ЛЗ 30, ЛЗ 37, ЛЗ 39, ЛЗ 41, ЛЗ 42, ЛЗ 43, ЛЗ 44, ЛЗ 45, ЛЗ 46 та дальню периферію (ЛЗ 1, ЛЗ 3, ЛЗ 4, ЛЗ 5, ЛЗ 6, ЛЗ 7, ЛЗ 8, ЛЗ 9, ЛЗ 10, ЛЗ 12, ЛЗ 14, ЛЗ 15, ЛЗ 16, ЛЗ 17, ЛЗ 26, ЛЗ 27, ЛЗ 29, ЛЗ 33, ЛЗ 34, ЛЗ 36, ЛЗ 38, ЛЗ 40, ЛЗ 47, ЛЗ 48, ЛЗ 49, ЛЗ 50, ЛЗ 51, ЛЗ 52, ЛЗ 53, ЛЗ 54, ЛЗ 55), ЛЗ 56). Така модель дозволяє структурно показати, як окремі семантичні компоненти взаємопов'язані між собою та формують концептуальне поле досліджуваної лексеми.

Лексико-семантичне поле (ЛСП) лексеми *trauma* складається з кількох ключових компонентів, кожен із яких відображає окремий аспект зна-

Таблиця 2

Структура ЛСП лексеми *trauma*



чення, закладеного в цьому концепті. Центральні смислові осередки ядра охоплюють:

– **Емоційний шок:** сильне емоційне потрясіння, яке порушує звичний стан психіки (*emotional shock, severe shock*) – цей компонент найчастіше фіксується в дефініціях.

– **Тривалі наслідки:** стійкі зміни психічного чи фізичного стану, що залишаються після травматичної події (*long-lasting effects*) – другий за частотою компонент ядра.

Окрім ядра, концепт PSYCHOTRAUMA містить низку важливих складових, що деталізують різні його грані:

– **Психологічні ушкодження:** внутрішні травми психіки, пов'язані з болем, нейропсихічними змінами, психічними розладами (*psychological injury, psychological pain, neurosis*).

– **Фізичні ушкодження:** тілесні травми, які супроводжуються або ведуть до психологічних наслідків (*physical injury, bodily injury, wound*).

– **Стрес та розлади:** тривожні стани, постійний або хронічний стрес, що виникає через травматичний досвід (*chronic stress, severe mental stress, disordered psychic state*).

– **Пам'ять та когнітивні ефекти:** зміни у сприйнятті, пам'яті, концентрації, викликані пережитими подіями (*repressed memory, trauma-induced memory impairment*).

– **Джерела травми:** події чи обставини, які стають безпосередньою причиною травми, включаючи соціальні, особисті та військові чинники (*rape, combat trauma, divorce trauma*).

– **Особистісні зміни:** зміни в особистісній структурі, поведінці, сприйнятті себе після травми (*personality change, long-term effects on behaviour*).

– **Соціальна підтримка:** аспекти, пов'язані з розділенням травматичного досвіду, потребою в допомозі, солідарністю (*shared traumas, need for psychological support*).

– **Узагальнені характеристики досвіду:** широкі, метафоричні описові компоненти, що охоплюють загальний досвід травми (*traumatic experience, distress from disastrous event*).

Аналіз граматичних характеристик виокремлених семантичних компонентів лексеми *trauma* дозволив виявити, якими мовними засобами англomовна лексикографічна традиція фіксує ключові смисли, пов'язані з концептом PSYCHOTRAUMA. Найбільшу частину становлять конструкції, утворені за моделлю (*adj. + n.*), які кількісно домінують серед компонентів (24 од.), наприклад: *emotional shock, severe trauma, powerful impact*, слугують засобом деталізації переживань, акцентуючи увагу на їхній якості, інтенсивності або психоемоційному забарвленні.

Не менш об'ємною виявилася група іменників (22 од.), до яких належать такі компоненти, як *trauma, injury, pain, shock* – вони формують основу номінативного поля, позначаючи явища без додаткових характеристик, але передаючи базовий зміст.

Окремо слід зазначити групу конструкцій типу іменник + уточнення (*n. + of / from*), яка налічує 8 од.. Вони дозволяють деталізувати джерело, походження чи характер травматичного досвіду, як, наприклад, *trauma of combat, injury from violence, consequences of trauma*.

Найменшу частину складають вербальні конструкції та дії (*v. phrases / actions*) – 3 од., що передають процеси переживання, наприклад, *suffering from trauma, recovering after shock, experiencing severe distress*. Такі конструкції свідчать про динаміку, репрезентуючи травму як явище, що розгортається у часі.

Отже, граматичний розподіл показує, що для позначення концепту PSYCHOTRAUMA англomовні словники переважно використовують описові конструкції (прикметник + іменник) та окремі іменники, тоді як уточнювальні та дієслівні вирази трапляються рідше, але доповнюють загальне розуміння психоемоційних станів.

Такий поділ демонструє, що концепт PSYCHOTRAUMA є виключно багатогранним та розгортається у складну структуру, де кожна група компонентів відіграє роль у формуванні загальної семантичної картини.

Висновки. Проведений дефініційно-компонентний аналіз словникових дефініцій лексеми *trauma* дозволив вибудувати ядро-периферійну модель концепту PSYCHOTRAUMA у межах англomовної лексикографічної традиції. Ядро концепту складають найбільш частотні смислові елементи – *emotional shock* (емоційний шок) та *long-lasting effects* (тривалі наслідки), що відображають ключові характеристики травматичного досвіду. Приядерна зона включає такі важливі компоненти, як *rape* (зґвалтування), *psychological pain* (психологічний біль), *resulting psychological injury* (результативне психологічне ушкодження), *severe mental stress* (сильний психічний стрес), які деталізують психологічний вимір травми. Ближня та дальня периферія репрезентують ширший спектр менш частотних, але змістовно значущих елементів, пов'язаних із фізичними ушкодженнями, когнітивними порушеннями, особистісними змінами, джерелами травми та потребою в соціальній підтримці.

Особливо важливим є спостереження, що у складі периферійних компонентів значна частина пов'язана з когнітивними та поведінковими наслідками (наприклад, проблемами пам'яті, концентра-

ції, навчання), що вказує на розширення семантичного простору концепту PSYCHOTRAUMA у сучасному дискурсі. Важливо також відзначити, що значна кількість компонентів стосується соціального та особистісного рівня (наприклад, розлучення, втрати роботи, статусу біженця), що засвідчує той факт, що у мовній картині світу англomовної культури психотравма дедалі більше розглядається не лише як медичне чи клінічне явище, а й як соціо-

культурне. Отже, у словникових джерелах концепт PSYCHOTRAUMA постає як складне й багатокомпонентне явище, що поєднує індивідуальні психічні прояви та широкий соціальний контекст. Подальші дослідження варто зосередити на розкритті асоціативно-образного наповнення концепту PSYCHOTRAUMA, що допоможе глибше зрозуміти формування й функціонування уявлень про психотравму в мовній свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гешко Н. Лексико-семантичне поле як системно структурне утворення та методи його дослідження. *АПСНІМ*. 2014. № 2. С. 73–78.
2. Голик С. Концепт: у пошуках алгоритму аналізу. *Сучасні дослідження з іноземної філології: збірник наукових праць*. 2019. № 17. С. 154–161.
3. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. 196 с.
4. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
5. Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus. *Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (date of access: 01.06.2025).
6. Carter, B., Rees, P., Hale, L., Bhattacharjee, D., & Paradkar, M. S. (2016). Association between portable screen-based media device access or use and sleep outcomes. *JAMA pediatrics*
7. Chambers – For Word Lovers. *Chambers*. URL: <https://chambers.co.uk/> (date of access: 01.06.2025).
8. Collins Dictionary URL: www.collinsdictionary.com/ (date of access: 01.06.2025).
9. Danyliuk I., Bohucharova O. The Russia-Ukraine war in Western media: A psycholinguistic modelling of the ‘hybrid’ phase. *East European Journal of Psycholinguistics*. 2023. Т. 10, № 2. URL: <https://doi.org/10.29038/eejpl.2023.10.2.dan>(дара звернення: 03.04.2025).
10. Dictionary, Encyclopedia and Thesaurus – The Free Dictionary. *TheFreeDictionary.com*. URL: <https://www.thefreedictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).
11. Dictionary.com | Meanings & Definitions of English Words. *Dictionary.com*. URL: <https://www.dictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).
12. *Google Books Ngram Viewer*. (б. д.). Google Books. https://books.google.com/ngrams/graph?content=Psychotraum&year_start=1800&year_end=2022&corpus=en&smoothing=3
13. Holyk S. V. Componential analysis of the lexeme naming old age concept. *Scientific notes of Taurida National V.I. Vernadsky University, series Philology. Social Communications*. 2020. No. 3. P. 102. URL: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.3-1/18> (date of access: 01.06.2025).
14. Honhalo V. O. The structural organization of the lexico-semantic field success in contemporary english. *Transcarpathian Philological Studies*. 2021. Vol. 1, no. 19. P. 112–117. URL: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.19.1.21> (date of access: 01.06.2025).
15. Infoplease Dictionary. URL: <https://www.infoplease.com/dictionary> (date of access: 01.06.2025).
16. Ipsen G. Der alte Orient und die Indogermanen. *Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft*. 1924. P. 89–340.
17. John, A., Glendenning, A. C., Marchant, A., Montgomery, P., Stewart, A., Wood, S., Lloyd, K., & Hawton, K. (2018). Self-Harm, suicidal behaviours, and cyberbullying in children and young people: systematic review. *Journal of medical internet research*, 20(4), Стаття e129. <https://doi.org/10.2196/jmir.9044>
18. Khraban T., Silko O. Psycholinguistics Approach to Study of Female Stereotypes in the Armed Forces of Ukraine. *American Journal of Applied Psychology*. 2021. Vol. 10, no. 2. P. 40. URL: <https://doi.org/10.11648/j.ajap.20211002.12>(date of access: 02.04.2025).
19. Kolomiyets L. A Psycholinguistic Analysis of the First Ukrainian Syllabi on General and Special Methodology of Translation by Mykhailo Kalynovych and Mykola Zerov. *East European Journal of Psycholinguistics*. 2020. Vol. 7, no. 2. URL: <https://doi.org/10.29038/eejpl.2020.7.2.kol>(date of access: 02.04.2025).
20. Longman Dictionary of Contemporary English | LDOCE. *Longman Dictionary of Contemporary English | LDOCE*. URL: <https://www.ldoceonline.com/> (date of access: 01.06.2025).
21. Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary. *Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (date of access: 01.06.2025).
22. Nesi, J., Choukas-Bradley, S., & Prinstein, M. J. (2018). Transformation of adolescent peer relations in the social media context: part 1—A theoretical framework and application to dyadic peer relationships. *Clinical child and family psychology review*, 21(3), 267–294. <https://doi.org/10.1007/s10567-018-0261-x>
23. Oxford English Dictionary. *Oxford English Dictionary*. URL: <https://www.oed.com/?tl=true> (date of access: 01.06.2025).
24. Porzig W. Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen. *Beitrage zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. 1931. Vol. 58. P. 70–97.

25. PubMed. *PubMed*. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov> (date of access: 01.04.2025).
26. Rümke H. Late werkingen van psychotraumata (bijdrage tot de kennis der Psychogenie). *Klinische Lessen. N.T.V.G.* 1951. No. 95. P. 2928–2937.
27. The American Heritage Dictionary entry: *American Heritage Dictionary – Search*. URL: <https://ahdictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).
28. Trier J. Altes und Neues vom sprachlichen Feld. Duden-Beiträge. *Fragen der Rechtschreibung, der Grammatik und des Stils*. 1968. P. 190.
29. Vocabulary.com URL: <https://www.vocabulary.com/> (date of access: 01.06.2025).
30. Walker, V. M., Patalay, P., Cuitun Coronado, J. I., Denholm, R., Forbes, H., Stafford, J., Moltrecht, B., Palmer, T., Walker, A., Thompson, E. J., Taylor, K., Cezard, G., Horne, E. M. F., Wei, Y., Al Arab, M., Knight, R., Fisher, L., Massey, J., Davy, S., ... Sanders, Z.-B. (2024). COVID-19 and mental illnesses in vaccinated and unvaccinated people. *JAMA psychiatry*. <https://doi.org/10.1001/jamapsychiatry.2024.2339>
31. YourDictionary. *YourDictionary: Definitions and Meanings From Over a Dozen Trusted Dictionary Sources*. URL: <https://www.yourdictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).

REFERENCES

1. Heshko N. (2014). Leksyko-semantyczne pole yak systemno-strukturne utvorennia ta metody yoho doslidzhennia [The lexico-semantic field as a system-structural formation and methods of its study]. *APSNIM*, 2, 73–78. [in Ukrainian].
2. Holyk S. (2019). Kontsept: u poshukakh alhorytmu analizu [Concept: in search of an algorithm of analysis]. *Suchasni doslidzhennia z inozemnoi filologii: zbirnyk naukovykh prats*, 17, 154–161. [in Ukrainian].
3. Martyniuk A. P. (2011). *Slovnnyk osnovnykh terminiv kohnityvno-dyskursyvnoi linhvistyky* [Dictionary of basic terms in cognitive-discursive linguistics]. Kharkiv: KhNU imeni V. N. Karazina. [in Ukrainian].
4. Selivanova O. O. (2006). *Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia* [Modern linguistics: terminological encyclopedia]. Poltava: Dovkillia-K. [in Ukrainian].
5. Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (date of access: 01.06.2025).
6. Carter B., Rees P., Hale L., Bhattacharjee D., Paradkar M. S. (2016). Association between portable screen-based media device access or use and sleep outcomes. *JAMA Pediatrics*.
7. Chambers – For Word Lovers. Chambers. URL: <https://chambers.co.uk/> (date of access: 01.06.2025).
8. Collins Dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).
9. Danyliuk I., Bohucharova O. (2023). The Russia–Ukraine war in Western media: A psycholinguistic modelling of the ‘hybrid’ phase. *East European Journal of Psycholinguistics*, 10(2). URL: <https://doi.org/10.29038/eejpl.2023.10.2.dan> (date of access: 03.04.2025).
10. The Free Dictionary. URL: <https://www.thefreedictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).
11. Dictionary.com | Meanings & Definitions of English Words. Dictionary.com. URL: <https://www.dictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).
12. Google Books Ngram Viewer. Google Books. URL: <https://books.google.com/ngrams> (date of access: 01.06.2025).
13. Holyk S. V. (2020). Componential analysis of the lexeme naming old age concept. *Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series Philology. Social Communications*, 3, 102. URL: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.3-1/18> (date of access: 01.06.2025).
14. Honhalo V. O. (2021). The structural organization of the lexico-semantic field success in contemporary English. *Transcarpathian Philological Studies*, 1(19), 112–117. URL: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.19.1.21> (date of access: 01.06.2025).
15. Infoplease Dictionary. URL: <https://www.infoplease.com/dictionary> (date of access: 01.06.2025).
16. Ipsen G. (1924). *Der alte Orient und die Indogermanen. Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft*, 89–340.
17. John A. et al. (2018). Self-Harm, suicidal behaviours, and cyberbullying in children and young people: systematic review. *Journal of Medical Internet Research*, 20(4), e129. <https://doi.org/10.2196/jmir.9044>
18. Khraban T., Silko O. (2021). Psycholinguistics approach to study of female stereotypes in the Armed Forces of Ukraine. *American Journal of Applied Psychology*, 10(2), 40. URL: <https://doi.org/10.11648/j.ajap.20211002.12> (date of access: 02.04.2025).
19. Kolomiyets L. (2020). A psycholinguistic analysis of the first Ukrainian syllabi on general and special methodology of translation by Mykhailo Kalynovych and Mykola Zerov. *East European Journal of Psycholinguistics*, 7(2). URL: <https://doi.org/10.29038/eejpl.2020.7.2.kol> (date of access: 02.04.2025).
20. Longman Dictionary of Contemporary English | LDOCE. URL: <https://www.ldoceonline.com/> (date of access: 01.06.2025).
21. Merriam-Webster. America’s Most Trusted Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (date of access: 01.06.2025).
22. Nesi J., Choukas-Bradley S., Prinstein M. J. (2018). Transformation of adolescent peer relations in the social media context: part 1 – A theoretical framework and application to dyadic peer relationships. *Clinical Child and Family Psychology Review*, 21(3), 267–294. <https://doi.org/10.1007/s10567-018-0261-x>
23. Oxford English Dictionary. URL: <https://www.oed.com/?tl=true> (date of access: 01.06.2025).
24. Porzig W. (1931). *Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 58, 70–97.

25. PubMed. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov> (date of access: 01.04.2025).
26. Rümke H. (1951). Late werkingen van psychotraumata (bijdrage tot de kennis der Psychogenie). *Klinische Lessen. N.T.V.G.*, 95, 2928–2937.
27. The American Heritage Dictionary. URL: <https://ahdictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).
28. Trier J. (1968). Altes und Neues vom sprachlichen Feld. *Duden-Beiträge. Fragen der Rechtschreibung, der Grammatik und des Stils*, 190.
29. Vocabulary.com. URL: <https://www.vocabulary.com/> (date of access: 01.06.2025).
30. Walker V. M. et al. (2024). COVID-19 and mental illnesses in vaccinated and unvaccinated people. *JAMA Psychiatry*. <https://doi.org/10.1001/jamapsychiatry.2024.2339>
31. YourDictionary. Definitions and Meanings From Over a Dozen Trusted Dictionary Sources. URL: <https://www.yourdictionary.com/> (date of access: 01.06.2025).

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 821.411.21-31.09"20":398.33
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-44>

Сергій РИБАЛКІН,
orcid.org/0000-0002-0194-9395
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри східної і слов'янської філології
Київського національного лінгвістичного університету
(Київ, Україна) serhii.rybalkin@knl.u.edu.ua

МІСЯЦЬ ЯК АРХЕТИПНИЙ ОБРАЗ У РОМАНІ САМАР ЯЗБЕК «КАПЛИЦЯ ВІТРУ»

Стаття присвячена аналізу образу місяця як ключового архетипного символу у романі сирійської письменниці Самар Язбек «Каплиця вітру» (2021). Об'єктом дослідження є поетична система роману, а предметом – семантика, функції та символічні виміри образу місяця в контексті воєнної травми та арабської літературної традиції. Мета роботи полягає у виявленні багаторівневої символіки місяця як архетипного образу, що функціонує водночас як свідок трагедії, посередник між життям і смертю та символ незнищенної краси всупереч воєнному хаосу.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення специфіки зображення воєнного досвіду в сучасній арабській прозі через призму архетипної образності та магічного реалізму. Роман С. Язбек демонструє унікальне поєднання натуралістичної жорстокості воєнних сцен із ліричною споглядальністю. Місяць виступає не декоративним елементом, а повноцінним учасником наративу, що структурує часопростір твору.

Методологія базується на інтегративному підході, що поєднує методи архетипної критики (К. Юнг, Н. Фрай), семіотичного аналізу образно-символічної системи, наратологічного дослідження та компаративного методу для виявлення зв'язків з арабською поетичною традицією та символікою.

Аналіз показує, що місяць функціонує в кількох вимірах: як свідок і супутник героя в його агонії, медіатор між світами (під місяцем Алі переживає видіння похорону брата), втілення космічного порядку, що протиставляється воєнному хаосу, та символ втраченого раю дитинства. Особливу увагу приділено символіці повного місяця як маркера циклічності, мотиву місячного світла як орієнтира для героя, а також інтертекстуальним зв'язкам з арабською класичною поезією, де місяць асоціюється з красою та духовним просвітленням.

Місяць у романі є багатовимірним архетипним образом, що виконує структуротвірну, символічну та філософську функції, утверджуючи ідею незнищенності космічного порядку перед обличчям воєнної катастрофи.

Ключові слова: архетип, воєнна травма, магічний реалізм, місяць, символіка, сирійська література.

Serhii RYBALKIN,
orcid.org/0000-0002-0194-9395
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Eastern and Slavic Philology
Kyiv National Linguistic University
(Kyiv, Ukraine) serhii.rybalkin@knl.u.edu.ua

THE MOON AS AN ARCHETYPICAL IMAGE IN SAMAR YAZBEK'S NOVEL WHERE THE WIND CALLS HOME

The article is devoted to the analysis of the image of the moon as a key archetypal symbol in the novel "Where the Wind Calls Home" by the Syrian writer Samar Yazbek (2021). The object of the study is the poetic system of the novel, and the subject is the semantics, functions and symbolic dimensions of the image of the moon in the context of war trauma and the Arab literary tradition. The purpose of the work is to reveal the multi-level symbolism of the moon as an archetypal image, which functions simultaneously as a witness to tragedy, a mediator between life and death, and a symbol of indestructible beauty despite the chaos of war.

The relevance of the study is due to the need to understand the specifics of the depiction of war experience in modern Arab prose through the prism of archetypal imagery and magical realism. Yazbek's novel demonstrates a unique combination of naturalistic cruelty of war scenes with lyrical contemplation. The moon acts not as a decorative element, but as a full-fledged participant in the narrative that structures the time-space of the work.

The methodology is based on an integrative approach that combines the methods of archetypal criticism (C. Jung, N. Frye), semiotic analysis of the figurative-symbolic system, narratological research and a comparative method to identify connections with the Arabic poetic tradition and symbolism.

The analysis shows that the moon functions in several dimensions: as a witness and companion of the hero in his agony, a mediator between the worlds (under the moon, Ali experiences a vision of his brother's funeral), the embodiment

of cosmic order, which is opposed to war chaos, and a symbol of the lost paradise of childhood. Particular attention is paid to the symbolism of the full moon as a marker of cyclicity, the motif of moonlight as a guide for the hero, as well as intertextual connections with Arabic classical poetry, where the moon is associated with beauty and spiritual enlightenment.

The moon in the novel is a multidimensional archetypal image that performs structural, symbolic and philosophical functions, affirming the idea of the indestructibility of the cosmic order in the face of military catastrophe.

Key words: *archetype, magical realism, moon, symbolism, Syrian literature, war trauma.*

Постановка проблеми. Сучасна арабська література, народжена в контексті воєн, революцій та гуманітарних катастроф, шукає нових способів артикуляції травматичного досвіду, що не піддається раціональному осмисленню. Сирійська письменниця Самар Язбек, лауреатка численних міжнародних премій, у романі «Каплиця вітру» (2021, український переклад 2025) звертається до поезики магічного реалізму, щоб передати досвід молодого солдата Алі, який помирає на вершині гори після авіаудару. У цьому тексті, що балансує між натуралістичною жорстокістю воєнних описів та ліричною споглядальністю, особливого значення набуває образ місяця як архетипного символу, що структурує часопростір роману та виконує функцію свідка, посередника між світами та втілення космічного порядку.

Проблема дослідження полягає у з'ясуванні семантичної та функціональної багатовимірності образу місяця в романі Язбек у контексті воєнної травми, екофілософії та арабської культурної традиції. Місяць у творі не є декоративним елементом пейзажу чи традиційним романтичним символом – він постає як активний учасник нарративу, що супроводжує героя в його останніх годинах життя. Під місячним світлом відбуваються ключові епізоди: видіння похорону брата, спроби Алі дістатися до дерева, спогади про дитинство у «гніздечку» на даху. Місяць у романі описується як «губчастий» (Язбек, 2025: 128), «блакитний» (Язбек, 2025: 130), такий, що «наближається і віддаляється» (Язбек, 2025: 128), набуваючи ознак одухотвореної істоти.

Актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, роман Язбек репрезентує важливу тенденцію в сучасній літературі про війну – відмову від героїчної риторики на користь інтимного, фрагментованого нарративу травмованої свідомості. По-друге, твір демонструє специфіку вираження воєнного досвіду через архетипну образність та екофілософські мотиви, що потребує осмислення в контексті арабської літературної традиції, де місяць історично посідає особливе місце в поезії, символіці та культурній уяві. По-третє, український переклад роману 2025 року видавництва Ніка-Центр актуалізує його прочитання в контексті української воєнної реаль-

ності, де питання репрезентації травми, втрати та пошуку сенсу в хаосі стають надзвичайно значущими.

Незважаючи на зростаючу увагу критики до творчості Язбек (роман був фіналістом Національної книжкової премії США 2024 року)¹, образ місяця як структурного та символічного центру твору залишається недостатньо дослідженим. Наявні рецензії та критичні огляди зосереджуються переважно на антивоєнному посиленні роману, зв'язку героя з природою та алавітською духовною традицією (Dhar, 2024; Rutba, 2025), однак комплексний аналіз астральної образності, зокрема місяця як архетипного символу, що організовує поетичний світ твору, ще не здійснювався. Ця прогалина і визначає необхідність дослідження.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Теоретичним підґрунтям дослідження образу місяця як архетипного символу є концепція колективного несвідомого К. Юнга, викладена в праці «Архетипи і колективне несвідоме» (Jung, 1969). Юнг розглядає архетипи як первинні образи, що належать до базового пласту несвідомого та не можуть бути пояснені як особисті надбання, виявляючись спонтанно в снах, міфах та літературі незалежно від культурного середовища. Місяць, за Юнгом, функціонує як архетипний образ, пов'язаний з активацією «місячної свідомості» у психологічній темряві – це лімінальний вимір, де вміст несвідомого проявляється з власною логікою, особливо в переживаннях его-смерті.

Н. Фрай у «Анатомії критики» (Frye, 2020) розвиває теорію символу як архетипу, розуміючи під архетипом комунікативну одиницю, що пов'язує один літературний твір з іншим, сприяючи єдності літературного досвіду. Фрай наголошує на міфічній фазі символізму, де символ розглядається в інтертекстуальній перспективі як частина конвенціональної спадщини літератури. Його метод архетипної критики передбачає розгляд образів у рамках апокаліптичної, демонічної та аналогічної образності, що відповідно репрезентують виконане людське бажання, загрозу цьому бажанню та проміжний людський досвід.

¹ <https://www.nationalbook.org/books/where-the-wind-calls-home/>

Семіотичний підхід до аналізу символічних систем дозволяє розглядати місяць як знак із багатовимірною семантикою. Дослідження М. Хамада (Hamad, 2020) демонструє, що в арабській літературі природні елементи функціонують на літеральному та символічному рівнях, набуваючи різних значень залежно від контексту. Праця про символізм в арабській літературі (Al-Mamari & Zakaria, 2024) підкреслює, що символи – від релігійних до міфологічних і природних – є фундаментальним елементом арабської поетичної традиції, що збагачує тексти та поглиблює їхні значення.

Щодо місяця в арабській культурі, варто відзначити його особливе місце в ісламській традиції та літературі. Дослідження місячної символіки в суфійській поезії та ісламському мистецтві (Li, 2021) показує, що місяць розглядається як проміжна зона між духовною та матеріальною сферами, символ божественної краси та духовного просвітлення. У сучасній арабській літературі місяць зберігає свої традиційні конотації, одночасно набуваючи нових значень у контексті війни та травми.

Стосовно творчості Самар Язбек, критичні огляди зосереджуються переважно на антивоєнній тематиці та екофілософських мотивах її романів (Deknatel, 2021; Tan, 2024). Однак системного аналізу астральної образності, зокрема образу місяця як структуротвірного елемента роману «Каплиця вітру», досі не проводилося, що й визначає наукову новизну нашого дослідження.

Мета статті полягає у виявленні та аналізі багаторівневої семантики й функцій образу місяця як архетипного символу в романі Самар Язбек «Каплиця вітру», а також у з'ясуванні його ролі в конструюванні часопростору твору, репрезентації воєнної травми та вираженні екофілософських ідей у контексті арабської літературної традиції.

Виклад основного матеріалу. Образ місяця в романі Самар Язбек «Каплиця вітру» функціонує як центральний астральний символ, що організовує часопросторову структуру твору та супроводжує головного героя в його останніх годинах життя. Перша згадка про місяць з'являється в контексті очікування: умираючий Алі, лежачи пораненим біля дерева, усвідомлює, що «Йому потрібно ще кілька ривків, аби торкнутися його стовбура, і він має видратися на нього до того, як настане така знайома темрява ночі. Місячне світло не підведе його й допоможе бачити. Місяць іще не з'явився, але він десь там – невдовзі вийде! У цю ніч місяць має бути повним!» (Язбек, 2025: 97). Ця цитата встановлює кілька важливих семантичних векторів: місяць як надійний помічник («не під-

веде»), як джерело орієнтації у темряві, та як космічний об'єкт із передбачуваним циклом (повний місяць).

Момент появи місяця маркується як подія виняткової ваги: «Нарешті з'явився місяць!» (Язбек, 2025: 114). Це коротке речення, виділене в окремий абзац, набуває характеру одкровення. Алі «бачить його. Спирається головою на стовбур дерева. Чує якісь звуки – схожі на комашині» (Язбек, 2025: 114). Поява місяця синхронізується з пробудженням героя до реальності: «Алі різко піднімає руки, бо прокинувся лише хвилину тому, й усвідомив, що бачить дерево під дивним місячним світлом. Дивним, бо виглядає так, що Алі повірив собі, буцімто у темряві бачить навіть чіткіше» (Язбек, 2025: 114). Парадоксальність «дивного місячного світла», що дозволяє бачити чіткіше в темряві, відсилає до юнгіанської концепції «місячної свідомості» – специфічного модусу сприйняття, що активується в психологічній темряві та межових станах.

Під місячним світлом відбувається трансформація сприйняття реальності – межа між живим і неживим, реальним і маревом розмивається. «Під хитким нічним світлом Алі стали ввижатися справжні чудовиська. Шість... чи сім велетенських кінцівок повзуть до нього; і були там два червоних ока комахи, яку він вважав сараною, що перетворилися на дві палаючі вогнем ями під місяцем» (Язбек, 2025: 128). Місяць у цьому фрагменті постає як каталізатор магічних перетворень – звичайні комахи набувають фантастичних розмірів, стаючи «чудовиськами». Цей мотив відповідає поезії магічного реалізму, де надприродне органічно вплітається в реалістичну тканину наративу.

Особливо показовим є опис місячного світла як «непевного»: «Де саме вони повзають? Під одягом Алі не може розглянути подробиць, разом із тим під непевним місячним сяйвом йому ввижаються обриси різноманітних дивних чудовиськ, які начебто збираються його проковтнути» (Язбек, 2025: 114). «Непевне» світло місяця стає метафорою межового стану свідомості героя, що балансує між життям і смертю. У наратології такий тип оповіді називається «ненадійним наратором» (Hansen, 2007), проте в романі Язбек це не технічний прийом, а спосіб передати автентичний досвід травмованої свідомості.

Місяць виступає також як свідок роздроблення ідентичності героя: «Сили покидали його, марево тривало. Алі бачив частини свого тіла, що теж відокремились і кружляють тепер навколо дерева. Він помітив свою відірвану п'яту, а сам Алі щосили намагається видряпатися стовбуром дерева вгору»

(Язбек, 2025: 115). Це фрагментоване тіло під місячним світлом нагадує про концепцію К. Юнга щодо розпаду еґо в кризових станах, коли архетипні образи (у даному випадку місяць) стають єдиними орієнтирами в хаосі.

Унікальною особливістю зображення місяця в романі Язбек є надання йому фізичних, майже тілесних характеристик. У ключовому фрагменті читаємо: «Місяць сяє прямо над ним, і йому не треба робити жодного руху, щоб подивитися на нього. Губчастий місяць, пронизаний прожилками, які змінюються, – Алі добре знає зміни у їхніх кольорах. Сьогодні прожилки здаються синіми й сірими, бо небо чисте, і його зірки такі ж – не змінилися» (Язбек, 2025: 128).

Епітет «губчастий» надає місяцю органічної текстури, а «прожилки» викликають асоціації з кровоносною системою живого організму. Це не традиційний поетичний місяць – срібний, холодний, віддалений. Це місяць, що має майже біологічну природу, здатний «змінюватися». Алі спостерігає за кольоровою динамікою прожилок, що «здаються синіми й сірими», залежно від чистоти неба. Такий рівень уваги до деталей місячної поверхні свідчить про глибоку інтимність стосунків між героєм і небесним світилом.

Далі Язбек розвиває мотив мінливості місяця: «Кілька хвилин тому Алі здалося, що він бачив, як відбувся зорепад, а місяць то наближається і заповнює все довкола, то віддаляється і підстрибує як м'ячик! Місяць точно має бути більший, ніж те, що бачить Алі зараз. Здається, що краї небесного світила розриваються, а потім воно стає таким маленьким, що його ледве можна побачити – щось на кшталт тьмяного мерехтіння, що поступово згасає» (Язбек, 2025: 128). Цей опис передає суб'єктивність сприйняття пораненого героя, для якого місяць перестає бути статичним об'єктом і набуває динаміки, пульсації. Порівняння з м'ячиком, що «підстрибує», деміфологізує традиційний піднесений образ місяця, наближаючи його до дитячого, ігрового світу спогадів Алі.

Критичним є усвідомлення героєм причини цих трансформацій: «Минув якийсь час, і Алі усвідомив, що це його повіки опустилися, місяць залишився незмінним – просто Алі несла було більше розплющити очі» (Язбек, 2025: 128). Тут Язбек майстерно балансує між суб'єктивним (фізична слабкість героя) та об'єктивним (незмінність місяця), демонструючи, що архетипний образ існує незалежно від стану того, хто його споглядає, але сприйняття цього образу цілковито залежить від фізичного й психічного стану спостерігача.

Образ місяця в романі тісно пов'язаний з ідеєю циклічності, повторюваності, вічного повернення. Ця ідея експліцитно виражена в роздумах героя про природний порядок: він «вважав це частиною природного порядку життя та його ролей, як чергування сонця й місяця» (Язбек, 2025: 58). Місяць і сонце постають як космічні годинники, що відмірюють час незалежно від людських трагедій. Ця думка повторюється кілька разів у тексті: «Сонце й місяць чергуються вгорі, де лушиться світло й темрява, і кожне з них між гілками дерева в його очах нагадує яблуко» (Язбек, 2025: 50–51).

Порівняння місяця з яблуком – не випадкове. Воно відсилає до біблійного міфу про пізнання добра і зла, про втрату раю. Для Алі, який спостерігав за грою світла й тіні в своєму «гніздечку» на даху, місяць і сонце були частиною втраченого раю дитинства, коли «він простягав руку, коли текли» ці світила між гілками. Циклічність небесних тіл протиставляється лінійності людського життя, що має початок і кінець.

Особливого значення набуває мотив повного місяця. Алі очікує саме повного місяця: «У цю ніч місяць має бути повним!» (Язбек, 2025: 97). Коли місяць з'являється, герой перевіряє: «Потім підвів погляд на місяць – він усе ще був повним. Це означало, що Алі не марить» (Язбек, 2025: 115). Повний місяць стає критерієм реальності, способом верифікації власного існування. У міфологічній традиції повний місяць асоціюється з завершеністю, цілісністю, кульмінацією. Для Алі повний місяць є свідком кульмінації його короткого життя – моменту смерті, який парадоксально є і моментом найбільшої ясності бачення.

Місяць у романі функціонує також як символ втраченого раю дитинства, гармонійного співіснування з космосом. Найбільш розгорнуто ця тема представлена в спогадах Алі про його «гніздечко» – халабуду на даху батьківського дому. Алі «обожнював свою халабуду, або гніздечко – як він ще його називав, бо звідти міг бачити увесь світ, а водну гладь, яку він спостерігав удалечині, він вважав своїм особистим телевизором» (Язбек, 2025: 131). У цьому просторі відбувалося споглядання місяця як акту інтимного спілкування: «Алі надавав перевагу своєму гніздечку на даху їхньої хати, він вважав свою халабуду кращою за телевизор, там і екран був ширший – він виходив на весь всесвіт, й Алі міг дивитися на зоряне небо і спостерігати за місяцем» (Язбек, 2025: 130).

Протиставлення «гніздечка» телевизору є принциповим. Телевізор для Алі асоціюється зі світом війни, пропаганди, насильства – він «терпіти не міг телевизор» (Язбек, 2025: 130). Натомість

мість споглядання місяця є актом повернення до автентичного, допропагандистського способу буття. «Небесне світило саме приходило до нього в гості, бо дід Алі був сусідом місяцеві» (Язбек, 2025: 131). Метафора сусідства надзвичайно важлива – вона скасовує астрономічну відстань, робить космос інтимним, домашнім простором. Місяць не є віддаленим небесним тілом, а «сусідом», з яким можна вести мовчазну розмову.

Алі виробив власну, інтуїтивну космологію, що суперечить шкільному знанню: «Алі з цим зараз не погоджувався, він гадав, що місяць тяжіє до блакитного кольору і що це небо надає йому тієї синяви, а не сонце, як їх учили в школі» (Язбек, 2025: 130). Це заперечення офіційного знання є актом духовного опору. Алі довіряє власному досвіду споглядання більше, ніж тому, «що чув чи бачив про місяць по телевізору». Його місяць – «лише ілюзія, лише великий кружечок світла – без кольору, без форми, без запаху» (Язбек, 2025: 130). Ця позірна редукція насправді є апофатичним способом опису – через заперечення атрибутів Алі наближається до сутності місяця як чистого світла, феномену свідомості.

Унікальною є гра уяви Алі з місяцем як з об'єктом для гойдання. «Алі сподобалась ідея звернутися до місяця: «Нумо!» Він думав над тим, що на молодому місяці, мабуть, було би зручно погойдатися, але, коли місяць повний, круглий, це дуже важко зробити. Якби Алі погойдався на ньому, перебуваючи у своїй халабуді на вершині гори, місяць зміг би закинути його до найдалшої зірки, він же бо був такий собі губчастий і еластичний» (Язбек, 2025: 130).

Ця фантазія про гойдання на місяці має кілька рівнів прочитання. По-перше, це дитяча гра уяви, що відсилає до казкових мотивів подорожі на місяць. По-друге, це утопічна мрія про політ, про звільнення від земного тяжіння, від тілесності, від болю. По-третє, це спосіб взаємодії з космосом не через наукове знання, а через тілесну практику – гойдання є ритмічним рухом, що наслідує космічні цикли. Епітети «губчастий і еластичний» надають місяцю дитячої матеріальності, перетворюючи його на іграшку, на об'єкт, з яким можна фізично контактувати.

Важливо, що молодий місяць видається Алі зручнішим для гойдання, ніж повний. Це пов'язано з формою – серп можна вхопити, на ньому можна сидіти, тоді як повний місяць слизький, круглий. Але саме повний місяць супроводжує Алі в його останню ніч, і цей парадокс (незручний для гойдання, але ідеальний для споглядання повний місяць) підкреслює, що час дитячих ігор минув – настав час фінального свідчення.

Функціонально місяць у романі є орієнтиром для героя, який намагається дістатися до дерева. «Алі помітив, що втратив місячне світло. Де ж воно... Не видно! Алі знає, що синє сяйво навколо нього означає, що місяць все ще над деревом, і він чекає, щоб просунутися вперед. Якщо він просунеться й опиниться біля стовбура, гілки не дозволять місяцю освітити те, що він бачить, і це означає, що він дістався до стовбура й гілки затулили місяць. Він виконав своє завдання, каже Алі собі!» (Язбек, 2025: 131).

У цьому фрагменті місячне світло функціонує як система навігації. Алі розробив чітку логіку: наявність або відсутність місячного світла вказує на його позицію відносно дерева. «Синє сяйво» місяця стає маркером безпечної дистанції, а зникнення світла означає досягнення мети. Місяць тут постає як співучасник останнього шляху героя, як провідник, що освітлює дорогу. Це відповідає архетипній функції місяця в міфології багатьох культур, зокрема в арабській традиції, де місяць традиційно асоціювався з провідництвом караванів у нічній пустелі.

Місяць у романі тісно пов'язаний із процесами пам'яті. «Місяць залишав фіолетові тіні на всьому, що Алі бачив» (Язбек, 2025: 129). Ці «фіолетові тіні» є не просто фізичним явищем, а метафорою спогадів, що забарвлюють теперішнє. Під місячним світлом Алі переживає низку спогадів: похорон брата, сцену на блокпості, епізоди з дитинства. Місяць стає каталізатором мнемонічних процесів, дозволяючи героєві в останні години життя здійснити ревізію пройденого шляху.

Особливо важливим є момент, коли місяць допомагає Алі усвідомити реальність: «Потім підвів погляд на місяць – він усе ще був повним. Це означало, що Алі не марить, що частини його тіла розходяться прямо в нього перед очима, і він спостерігає за цим, але це не він! А як йому повірити, що це не він?» (Язбек, 2025: 115). Місяць стає критерієм розрізнення між реальністю і маренням. Незмінність повного місяця гарантує, що те, що відбувається, не є просто галюцинацією. Парадоксально, але саме архетипний, універсальний символ (місяць) дозволяє героєві зберегти відчуття індивідуальної реальності в умовах тотального розпаду.

Важливим аспектом функціонування образу місяця є його протиставлення технологічним медіа, зокрема телевізору. Алі неодноразово підкреслює свою недовіру до медіатизованого знання про місяць: «Загалом, Алі не вірив нічому, що чув чи бачив про місяць по телевізору, звісно, він взагалі нечасто дивився телевізор, і то завжди зі сво-

їми родичами – братами та сестрами. Алі терпіти не міг телевизор і телефон мобільний теж ненавидів – його незадовго до смерті отримав старший брат» (Язбек, 2025: 130).

Ця недовіра не є просто технофобією. Вона вкорінена в глибокому конфлікті між безпосереднім, тілесним досвідом споглядання й опосередкованим, відчуженим знанням. Телевизор у романі асоціюється зі світом пропаганди (офіційне телебачення показує відео про «ворогів, що вбивають, ріжуть і живуть серед них») (Язбек, 2025: 125), із насильством, із війною. Місяць, навпаки, є символом доцивілізаційного, автентичного способу буття, коли людина перебувала у безпосередньому контакті з космосом.

Протиставлення «гніздечка» і телевизора є програмним: гніздечко дає доступ до «екрану», що «виходив на весь всесвіт», тоді як телевизор показує лише те, що дозволяє цензура. Місяць є символом свободи погляду, свободи інтерпретації. Алі може бачити місяць таким, яким він є для нього (губчастий, блакитний, з прожилками), не будучи примушеним прийняти офіційну версію (срібний, без кольору). Ця свобода інтерпретації є єдиною формою опору, доступною для героя в тоталітарному суспільстві, де навіть приватне життя підлягає контролю.

На найглибшому філософському рівні місяць у романі функціонує як символ космічного порядку, що протиставляється воєнному хаосу. Війна в романі зображена як сила дезінтеграції – вона розриває тіла (відірвана п'ята Алі, відрізане вухо), руйнує родини (похорон брата, призов Алі), знищує природу (бомбардування на горі біля дерева). Місяць, навпаки, є символом цілісності, циклічності, передбачуваності.

Коли все навколо Алі розпадається – його тіло, його свідомість, його спогади, – місяць залишається сталим. «Місяць залишився незмінним» (Язбек, 2025: 128), – ця фраза повторюється у тексті, набуваючи характеру мантри. Незмінність місяця є гарантією того, що всесвіт не перестав існувати, що космічний порядок зберігається попри людське насильство. У цьому сенсі місяць у романі Язбек виконує функцію, подібну до функції зірок у філософії стоїків, – він нагадує про вічність і про нікчемність людських пристрастей перед обличчям космосу.

Водночас місяць не є байдужим свідком. Він «освітлює» шлях Алі, «супроводжує» його, «приходить у гості». Антропоморфізація місяця робить його не холодним космічним об'єктом, а співчутливою присутністю. Місяць бачить те, що відбувається на землі, і його світло є формою свідчення.

У традиції арабської поезії місяць часто виступав як свідок кохання, розлуки, туги. У Язбек місяць стає свідком іншого типу – свідком війни, смерті, марності жертви.

Важливо розглянути взаємодію двох центральних природних символів роману – місяця і дерева. Вони не конкурують, а доповнюють одне одного. Дерево є вертикальною віссю, що з'єднує землю й небо, корені і крону. Місяць є горизонтальним орієнтиром, що рухається по небосхилу. Дерево статичне, місяць динамічний. Дерево пам'ятає (віковічний дуб біля каплиці), місяць циклічно оновлюється.

У ключовому описі ці два символи зливаються: «Місяць був незвичайний – великий, чіткіший, ніж мав би бути, ближчий до нього, аніж усі люди. Місяць свіжий і підвішений на верхівці дуба, освітлює все навколо – ось він, отже, небесний красень був тут заради нього!» (Язбек, 2025: 129–130). Місяць «підвішений на верхівці дуба» – ця візуальна метафора передає ілюзію оптичної перспективи, коли місяць здається таким близьким, що його можна торкнутися, піднявшись на дерево. Для Алі, який мріє дістатися до дерева і злізти на гілку, місяць стає буквально досяжною метою.

Епітет «небесний красень» надає місяцю антропоморфних рис, перетворюючи його на персонажа, який «був тут заради нього». Ця егоцентрична проекція характерна для дитячого мислення і водночас для містичного досвіду, коли космос сприймається як особистісно звернений до індивіда. Місяць приходить спеціально для Алі, щоб бути свідком його останніх годин, щоб освітити його шлях до дерева, щоб нагадати про красу всесвіту перед лицем смерті.

Висновки та перспективи досліджень. Проведене дослідження образу місяця як архетипного символу в романі Самар Язбек «Каплиця вітру» дозволяє сформулювати низку важливих висновків щодо функціонування астральної образності в сучасній арабській воєнній прозі.

По-перше, місяць у романі функціонує як багаторівневий архетипний символ, що одночасно виконує структурно-композиційну (організовує часопростір твору), наративну (орієнтир для героя), символічну (репрезентує космічний порядок проти воєнного хаосу) та психологічну (каталізує мнемонічні процеси) функції. Ця поліфункціональність відповідає юнгіанській концепції архетипу як багатовимірного феномену колективного несвідомого.

По-друге, специфіка зображення місяця полягає в надзвичайній тілесності опису. Епітети «губчастий», «пронизаний прожилками», «еластич-

ний» деміфологізують традиційний поетичний образ, наближаючи його до живого організму. Така тілесність контрастує з фрагментацією тіла героя, підкреслюючи цілісність космосу на протигагу розпаду індивідуального тіла під впливом воєнного насильства.

По-третє, місяць втілює альтернативну епістемологію – спосіб пізнання, що протиставляється офіційному знанню. Опозиція «гніздечка» (простір автентичного споглядання) і телевізора (інструмент пропаганди) є ключовою для розуміння антивоєнного послуху роману. Місяць символізує свободу інтерпретації, право бачити світ по-своєму як єдину форму духовного опору.

По-четверте, взаємодія місяця і дерева створює складну символічну систему: дерево репрезентує вертикальну вісь, місяць – горизонтальний орієнтир циклічного часу. Їхня синергія створює єди-

ний екофілософський космос, де природа постає як альтернатива людському насильству.

Перспективи подальших досліджень окреслюються в кількох напрямках: компаративне дослідження астральної образності в сучасній арабській воєнній прозі; вивчення рецепції роману в українському контексті, де воєнна тематика набула особливої актуальності; дослідження гендерного аспекту творчості Язбек; розширення методологічного інструментарію через залучення екокритичних підходів; аналіз поезики магічного реалізму в сучасній арабській прозі як способу осмислення травми.

Загалом, місяць у романі Самар Язбек є не лише поетичним образом, а й філософською категорією, що дозволяє осмислити місце людини у всесвіті перед обличчям смерті, утвердити гідність і красу буття всупереч тотальному насильству війни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Язбек С. Капля вітру. Київ : Ніка-Центр, 2025. 136 с.
2. Al-Mamari A., & Zakaria Z. Symbolism in Arabic literature: Mourid Barghouti as a Model. *Ibn Khaldoun Journal for Studies and Researches*, 4(11), 1–25. <https://doi.org/10.56989/benkj.v4i11.1296>, 2024.
3. Deknatel F. ‘Syria is Like a Planet in my Head’: Novelist Samar Yazbek on Writing in Exile. *The DAWN Journal*, 2021.
4. Dhar M. “Where the Wind Calls Home” by Samar Yazbek. *Asian Review of Books, Arts & Culture*, 2024.
5. Frye N. *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton University Press, 2020.
6. Hamad M. Symbolism of Water in Classic and Modern Arabic Literature. *International Journal of Language and Literary Studies*, 2(4), 258–265. <https://doi.org/10.36892/ijlls.v2i4.367>, 2020.
7. Hansen P. Reconsidering the unreliable narrator. *Semiotica* 165-1/4, 227–246. <https://www.doi.org/10.1515/SEM.2007.041>, 2007.
8. Jung C. *The archetypes and the collective unconscious* (2nd ed.). Princeton University Press. (Bollingen Series XX, Vol. 9, Part 1), 1969.
9. Li J. *Walking under the Moonlight: The Moon symbolism in Sufi Poetry and Islamic Art*, 2021.
10. Rutba I. Review: *Where the Wind Calls Home* by Samar Yazbek. *Hindustan Times*, 2025.
11. Tan A. *Scream of Freedom: Samar Yazbek and Leri Price on Where the Wind Calls Home*. Asymptote. Book Club, Interviews, 2024.
12. Yazbek S. رمس لکبزي. حيرل ا ماقم. ايلاطي. حيرل ا ماقم. 2021.

REFERENCES

1. Yazbek S. (2025) *Kaplytsya vitru*. [Where the Wind Calls Home]. Kyiv: Nika-Centre, 136 p. [in Ukrainian].
2. Al-Mamari, A. & Zakaria, Z. (2024) Symbolism in Arabic literature: Mourid Barghouti as a Model. *Ibn Khaldoun Journal for Studies and Researches*, 4(11), 1–25. <https://doi.org/10.56989/benkj.v4i11.1296>.
3. Deknatel, F. (2021) ‘Syria is Like a Planet in my Head’: Novelist Samar Yazbek on Writing in Exile. *The DAWN Journal*.
4. Dhar, M. (2024) “Where the Wind Calls Home” by Samar Yazbek. *Asian Review of Books, Arts & Culture*.
5. Frye, N. (2020) *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton University Press.
6. Hamad, M. (2020) Symbolism of Water in Classic and Modern Arabic Literature. *International Journal of Language and Literary Studies*, 2(4), 258–265. <https://doi.org/10.36892/ijlls.v2i4.367>.
7. Hansen, P. (2007) Reconsidering the unreliable narrator. *Semiotica* 165-1/4, 227–246. <https://www.doi.org/10.1515/SEM.2007.041>.
8. Jung, C. G. (1969) *The archetypes and the collective unconscious* (2nd ed.). Princeton University Press. (Bollingen Series XX, Vol. 9, Part 1).
9. Li, J. (2021) *Walking under the Moonlight: The Moon symbolism in Sufi Poetry and Islamic Art*.
10. Rutba, I. (2025) Review: *Where the Wind Calls Home* by Samar Yazbek. *Hindustan Times*.
11. Tan, A. (2024) *Scream of Freedom: Samar Yazbek and Leri Price on Where the Wind Calls Home*. Asymptote. Book Club, Interviews.
12. Yazbek, S. (2021) *Maqam al-Rih*. [Where the Wind Calls Home]. Milano: Al-Mutawassit, 144 p. [in Arabic].

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 81'373(477):070(438.1)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-45>

Олександр СТАСЮК,
orcid.org/0000-0001-9720-9991
кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри германської філології та перекладу
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) o.stasiuk@knu.ua

ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТОПОНІМІВ У ШВЕДСЬКИХ МЕДІЙНИХ ТЕКСТАХ

Статтю присвячено відтворенню українських топонімів у шведських медійних текстах. На матеріалі новинних повідомлень шведського суспільного мовника SVT виявлено найпоширеніші типи топонімів за категоріями об'єктів: міста, регіони, райони міст та водні об'єкти. При цьому найчастіше використовуються назви українських міст, переважно великих або розташованих поблизу лінії зіткнення.

У більшості випадків назви міст відтворюються відповідно до української вимови, однак назва столиці подається як Київ, а міста Одеса, Чорнобиль та річка Дніпро традиційно транслітеруються як Odessa, Tjernobyl і Dnepr; що зумовлено історичним впливом російської мови. Подекуди з російської транслітеруються менш відомі населені пункти, зокрема на тимчасово окупованих територіях, наприклад Залізний Порт – Zhelezny Port.

Назви регіонів відтворюються здебільшого відповідно до української вимови, хоча іноді замість них вживаються позначення назви обласного центру без додавання слова region, що може зумовлювати двозначність під час прочитання шведськомовним читачем. Донбас подекуди передається як Donbass, відповідно до російського написання. У разі вживання слова region на позначення області найчастіше спостерігається утворення складного слова з назвою області як його першого компонента і словом region як другим компонентом. Райони міст транслітеруються як за шведськими, так і за англійськими нормами; складні слова з компонентом distrikt утворюються рідше і зазвичай пишуться через дефіс.

У цілому відтворення українських топонімів у шведських медійних текстах лише частково відповідає українській вимові, а найпоширеніші географічні назви (Київ, Одеса, Чорнобиль, Дніпро, Донбас) транслітеруються відповідно до традиції, сформованої під впливом російської мови. Необхідність змін у транслітерації українських топонімів з урахуванням сучасних суспільно-політичних реалій потребує наукового та суспільного обговорення.

Ключові слова: відтворення топонімів, медійний текст, транслітерація, українські топоніми, шведська мова.

Oleksandr STASIUK,
orcid.org/0000-0001-9720-9991
PhD in Philology, Associate Professor,
Head of the Department of Germanic Philology and Translation
Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) o.stasiuk@knu.ua

TRANSFERRING UKRAINIAN TOPONYMS IN SWEDISH MEDIA TEXTS

The article is devoted to the transferring Ukrainian toponyms in Swedish media texts. Based on news reports from the Swedish public broadcaster SVT, the study identifies the most common types of toponyms by categories of objects: cities, regions, city districts, and bodies of water. The names of Ukrainian cities – primarily large cities or those located near the frontline – are used most frequently.

In most cases, city names are transferred according to Ukrainian pronunciation; however, the capital is presented as Kiev, while the cities of Odesa, Chornobyl, and the Dnipro River are traditionally transliterated as Odessa, Tjernobyl, and Dnepr, reflecting the historical influence of the Russian language. Occasionally, lesser-known settlements – particularly in temporarily occupied territories – are also transliterated from Russian, for example Zaliznyi Port as Zhelezny Port.

Names of regions are generally transferred according to Ukrainian pronunciation, although sometimes the name of the regional center is used without the word „region“, which may cause ambiguity for Swedish-speaking readers. Donbas is sometimes rendered as Donbass, following Russian spelling. When the word „region“ is used, it is typically combined with the region's name to form a compound word, with the name as the first component and „region“ as the second. City districts are transliterated according to both Swedish and English norms; compound words with the component „distrikt“ are less common and are usually written with a hyphen.

Overall, the rendering of Ukrainian toponyms in Swedish media texts only partially corresponds to Ukrainian pronunciation. The most common geographical names (Kyiv, Odesa, Chornobyl, Dnipro, Donbas) are transliterated according to conventions shaped by Russian linguistic influence. The need to revise the transliteration of Ukrainian toponyms in line with current socio-political realities requires scholarly and public discussion.

Key words: transferring of toponyms, media text, transliteration, Ukrainian toponyms, Swedish language.

Постановка проблеми. Повномасштабна російсько-українська війна зумовила актуалізацію української тематики в інформаційному просторі європейських країн, зокрема Швеції. Це зумовило потребу у відтворенні в шведськомовних медійних текстах численних українських реалій, топонімів та антропонімів. У цьому контексті постає потреба в дослідженні способів відтворення українських топонімів у шведських медійних текстах. При цьому у шведському медійному дискурсі досі простежується відтворення українських топонімів відповідно до російської вимови. Таке відтворення сформувалося історично й було закріплене у шведських довідкових джерелах, проте не відбиває актуальні суспільно-політичні реалії. З огляду на це постає потреба у дослідженні способів відтворення українських топонімів у шведських медійних текстах, що дозволить виявити наявні закономірності, які виникли зокрема під впливом сформованої російськомовної традиції, а також сприятиме стандартизації відтворення українських топонімів у шведських медіа.

Аналіз досліджень. На сьогодні відсутні наукові праці, у яких здійснювався б розгляд відтворення українських топонімів у шведській мові загалом і в медіадискурсі зокрема. Проте досліджувалося відтворення українських топонімів у медійних текстах на матеріалі інших мов, зокрема англійської та німецької (Дерік, 2012; Ірхіна, 2017; Любчук, 2018; Хороз, 2024). У цих дослідженнях увага була прикута насамперед до питання транслітерації українських топонімів. Водночас сьогодні постає потреба у вивченні питання відповідності відтворених топонімів українській вимові.

Мета статті – виявити способи відтворення українських топонімів у шведських медійних текстах в контексті відповідності нормам української вимови та написання.

Виклад основного матеріалу. Для виявлення способів відтворення українських топонімів у шведських медіа з новинних текстів шведського суспільного мовника SVT (SVT nyheter. Utrikes) методикою суцільної вибірки було дібрано топоніми, які позначають географічні назви на території України в її міжнародно визнаних кордонах. Загалом було вилучено 311 вживань українських топонімів за період з 10 жовтня по 15 листопада 2025 року.

Вилучені топоніми були розподілені залежно від об'єкта найменування. При цьому виокремлено такі групи.

1. Назви міст на інших населених пунктів.
2. Назви адміністративно-територіальних одиниць (областей), а також культурно-історичних регіонів.

3. Назви частин міст (районів у містах).

4. Назви водних об'єктів (річок, морів).

За об'єктом найменування серед усіх українських топонімів у шведських медіа домінують ойконіми – назви міст та сіл (67,5% з дослідженої вибірки). Назви адміністративно-територіальних одиниць і культурно-історичних регіонів складають 26,7% вибірки. Крім цього, вживаються назви внутрішньоміських об'єктів – переважно районів великих міст (4,2% вибірки), а також гідроніми (назви річок та морів) – 1,6% вибірки.

Серед назв міст найчастіше вживається назва столиці України – міста Київ. При цьому у всіх виявлених випадках використовується форма *Kiev*, яка не відповідає українській вимові. Загалом у шведській мові можливі чотири варіанти написання назви української столиці – *Kiev*, *Kyiv*, *Kyjiu* та *Kijev*. При цьому найпоширенішим на сьогодні є перший варіант, що ґрунтується на російськомовній традиції. Шведська дослідниця У. Карлсон вважає, що у Швеції форма *Kiev* є історично вкоріненою й сприймається як нейтральна, водночас не відкидаючи наявності вагомих політичних та емоційних причин для переходу на форму *Kyjiu* як таку, що відповідає українській вимові (*Kiev, Kyiv eller Kyjiu – vad är egentligen rätt namn på Ukrainas huvudstad. SVT nyheter*).

Шведське інформаційне агентство «Tidningarnas Telegrambyrå» у своїх рекомендаціях пропонує продовжувати вживати форму *Kiev* (а також *Dnepr* на позначення річки Дніпро, *Odessa* та *Tjernobyl* на позначення міст Одеса та Чорнобиль), обґрунтовуючи таке вживання усталеністю цих форм у шведській мові, а також прагненням уникнути дезорієнтації читача в період, коли спостерігається висока частотність вживання цих географічних назв (TT-språket. Ukraina). При цьому обґрунтовується, що форма *Kijev* є такою, що відповідає російській вимові, а форма *Kiev* розглядається як традиційний шведський варіант написання назви української столиці.

Рекомендації інформаційного агентства «Tidningarnas Telegrambyrå» є своєрідним стандартом для вживання тієї чи іншої форми у шведських медіа. На своїй веб-сторінці агентство публікує рекомендації щодо написання назв близько 50 українських міст – обласних центрів, інших великих міст, а також населених пунктів, значущих у контексті російсько-української війни.

Більшість українських топонімів у шведських медійних текстах відтворюються відповідно до української вимови: *Charkiv*, *Dnipro* (на позначення міста Дніпро), *Chernihiv*, *Zaporizjzja* тощо. Водночас подекуди спостерігається відтворення

українських географічних назв відповідно до російської вимови, коли мова йде про відносно маловідомі населені пункти на тимчасово окупованих територіях: *Zhelezny Port*.

Спостерігається також непослідовність у відтворенні українських топонімів, зокрема назв міст: поряд із переважним використанням шведської транслітерації нерідко застосовується й англійська, наприклад: *Mykolaiv*, *Chernihiv*, *Feodosia*, *Kupiansk*, *Starobeshiv*, *Kharkiv*. Подекуди різне написання топоніма може траплятися в одному новинному повідомленні.

Поряд із назвами населених пунктів у шведських медійних текстах вживаються назви українських адміністративно-територіальних одиниць (областей) та культурно-історичних регіонів. При цьому спостерігаються різні способи відтворення таких назв. Розгляньмо такі приклади:

(1) *Ukraina har tvingats dra sig tillbaka från tre byar vid fronten i sydöstra Zaporizjzja.*

Україна була змушена відступити від трьох сіл на фронті в південно-східній частині Запоріжжя / Запорізької області (тут і далі – переклад автора).

(2) *Ryssland: Tagit kontroll över by i Donetsk.*

Росія: Взяла під свій контроль село в Донецьку / Донецькій області.

(3) *Det ukrainska elnätsbolaget Ukrenergo meddelade på onsdagen att man tvingats stänga av strömmen i samtliga av landets regioner, förutom i delar av Donetsk och Tjernihiv.*

Українська енергетична компанія «Укренерго» повідомила в середу, що була змушена вдатися до відключень електрениргії в усіх регіонах країни, окрім частин Донецька та Чернігова / Донецької та Чернігівської областей.

У прикладах 1–3 спостерігається вживання назв обласних центрів на позначення Донецької, Запорізької та Чернігівської областей, що подекуди може призводити до двозначності й нерозуміння, чи йдеться про назву міста, чи про весь регіон. В українській мові подібна двозначність наявна лише в назві Запоріжжя, яка може позначати як місто, так і регіон. При цьому, на відміну від шведської мови, в українській мові можливе розрізнення значення за рахунок вживання різних прийменників: «у Запоріжжі» або «на Запоріжжі».

Розгляньмо такий приклад новинного повідомлення:

(4) *Attacker under onsdagen i Ukraina*

Flera drönarattacker har skett i Sumy, först skadades två och klockan 14.30 träffades en bil vilket ledde till att en 34-åring dog samtidigt som tre andra skadades, rapporterar Suspilne. En 26-årig

traktorförare skadades också av en attack vid ungefär samma tidpunkt.

En 79-åring togs till sjukhus efter att en mina exploderat i Kharkiv.

Vid 19.40 hördes de första explosionerna i ockuperade Donetsk, minst sju skadades.

Fyra som färdades i en minibuss skadades när en drönare slog ned i Zaporizjzja.

En man i 50-årsåldern skadades i Dnipropetrovsk och en 53-årig kvinna skadades i Kherson.

Överlag rapporteras stora skador på infrastruktur och i bostadsområden.

З урахуванням відтворення топонімів як назв міст або як назв регіонів це повідомлення може бути відтворене українською мовою двома різними способами.

Варіант 1:

Атаки в Україні у середу

У Сумах відбулося кілька ударів дронами: спочатку були поранені двоє людей, а близько 14:30 безпілотник влучив у автомобіль, унаслідок чого загинув 34-річний чоловік і ще троє дістали поранення, повідомляє Суспільне. Також приблизно в цей самий час був поранений 26-річний тракторист.

79-річного чоловіка доправили до лікарні після того, як у Харкові вибухнула міна.

Близько 19:40 пролунали перші вибухи в окупованому Донецьку – щонайменше семеро людей отримали поранення.

Четверо осіб, які їхали в мікроавтобусі, були поранені внаслідок удару дрона в Запоріжжі.

У Дніпрі був поранений чоловік приблизно 50 років, а в Херсоні – 53-річна жінка.

Загалом повідомляється про значні пошкодження інфраструктури та житлових районів.

Варіант 2:

Атаки в Україні у середу

У Сумській області відбулося кілька ударів дронами: спочатку були поранені двоє людей, а близько 14:30 безпілотник влучив у автомобіль, унаслідок чого загинув 34-річний чоловік і ще троє дістали поранення, повідомляє Суспільне. Також приблизно в цей самий час був поранений 26-річний тракторист.

79-річного чоловіка доправили до лікарні після того, як у Харківській області вибухнула міна.

Близько 19:40 пролунали перші вибухи в окупованій частині Донецької області – щонайменше семеро людей отримали поранення.

Четверо осіб, які їхали в мікроавтобусі, були поранені внаслідок удару дрона на Запоріжжі.

На Дніпропетровщині був поранений чоловік приблизно 50 років, а на Херсонщині – 53-річна жінка.

Загалом повідомляється про значні пошкодження інфраструктури та житлових районів.

Обидва прочитання цього новинного повідомлення є прийнятними, як і проміжні інтерпретації, у яких частина топонімів позначає міста, а частина – регіони. У такій ситуації, очевидно, спостерігається відсутність чіткого розмежування між значеннями «місто» та «місто разом із навколишньою територією».

Іншим способом відтворення назв українських областей є вживання слова *region* («регіон»), що дозволяє уникнути двозначності. При цьому найчастіше спостерігається вживання складних слів з назвою області як першою частиною й словом *region* як другою частиною: *Chersonregion*, *Mykolajivregion*, *Dnipropetrovskregion*, *Odessaregionen*. Водночас ці назви не є усталеними складними словами, що зумовлює написання через дефіс у частині виявлених прикладів: *Cherson-regionen*, *Tjernihiv-regionen*, *Donetsk-regionen*. Можливим є і вживання двох окремих слів, коли слово «region» пишеться перед назвою області: *regionen Donetsk*. Особливо поширеним є таке вживання, коли мова йде одночасно про дві й більше області України: *regionerna Donetsk och Luhansk*; *regionerna Cherson och Zaporizjzja*; *regionerna Vinnytsia, Sumy och Poltava*; *regionerna Charkiv, Sumy och Tjernihiv*.

Ще одним типом українських топонімів, що доволі часто вживається в шведських медіа, є назви районів найбільших міст України, передовсім Києва. У цьому разі також спостерігаються різні способи їхнього відтворення.

На відміну від назв регіонів, для відтворення назв районів міст нетиповим є вживання складних слів зі злитним написанням. Натомість спостерігається вживання складних слів із написанням через дефіс: *Dnipro-distriktet*, *Darnytskyi-distriktet*, *Korabelnyi-distriktet*, *Shevchenkivskyi-distriktet*. Іншим спосо-

бом відтворення є вживання слова «*distrikt*» перед назвою району: *distriktet Desnianskyi*, *distriktet Podilskij*. При цьому подекуди застосовується шведська транслітерація (*distriktet Darnytskyj*), а подекуди – англійська (*distriktet Shevchenkivskyi*). Найвні також різні варіанти відтворення назви Дніпровського району міста Києва – *Dnipro-distriktet* та *distriktet Dniprovskij*.

На позначення гідроніма Дніпро у шведських медійних текстах спостерігаємо вживання форми *Dnepr*, яка ґрунтується на російськомовній традиції. При цьому шведське інформаційне агентство «*Tidningarnas Telegrambyrå*» обґрунтовує доцільність вживання саме такої форми двома причинами. По-перше, така форма вважається усталеною у шведській мові, тож у цьому разі йдеться не про транслітерацію, а про вживання вже наявного у шведській мові відповідника. По-друге, відмова від вживання українського варіанту цього топоніма пояснюється також тим, що річка Дніпро протікає не лише територією України.

Інші гідроніми, для позначення яких вживаються традиційні шведські форми – Чорне море (*Svarta havet*), а також річка Дунай (*Donau*).

Висновки. Таким чином, відтворення українських топонімів у шведських медійних текстах лише частково відповідає нормам української вимови. Невідповідність простежується зокрема у відтворенні найпоширеніших географічних назв, таких як столиця України – Київ, міста Одеса та Чорнобиль, назва річки Дніпро, а також топонімів на тимчасово окупованих територіях. Питання відтворення цих топонімів викликало певний резонанс у шведському суспільстві, проте наявна потреба в подальшому науковому та суспільному шведсько-українському діалозі. Перспективи подальших досліджень вбачаються у вивченні відтворення українських антропонімів та реалій суспільного життя у шведських медіатекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дерік І.М. До проблеми перекладу українських топонімів на германські мови (на матеріалі української, англійської та німецької мов). *Мова*. 2012. № 17. С. 123–128.
2. Ірхіна Ю.В. Специфіка перекладу українських топонімів германськими мовами. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського. Лінгвістичні науки*. 2017. № 25. С. 60–64. URL: <https://www.lingstud.od.ua/archive/2017/25/10.pdf> (дата звернення: 10.10.2025).
3. Любчук Н.В. Відтворення українських антропонімів і топонімів у німецькомовних ЗМІ. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2018. № 37, том 4. С. 175–178. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v37/part_4/52.pdf (дата звернення: 10.10.2025).
4. Хороз Н. Написання українських топонімів у словенських ЗМІ 2022–2023 років. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 76, том 2. С. 183–188. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-29> (дата звернення: 10.10.2025).
5. Kiev, Kyiv eller Kyjiv – vad är egentligen rätt namn på Ukrainas huvudstad. SVT nyheter. URL: <https://www.svt.se/kultur/kiev-kyjiv-sprakvard-politik-ukraina-krig-sprak-medier-media> (дата звернення: 10.10.2025).
6. SVT nyheter. Utrikes. URL: <https://www.svt.se/nyheter/utrikes/> (дата звернення: 10.10.2025).
7. TT-språket. Ukraina. URL: <https://tt-spraket.tt.se/ukraina/> (дата звернення: 10.10.2025).

REFERENCES

1. Derik I.M. (2012) Do problemy perekladu ukrainskykh toponimiv na hermanski movy (na materialy ukrainskoi, anhliiskoi ta nimetskoi mov). [On the problem of translating Ukrainian toponyms into Germanic languages (Based on Ukrainian, English, and German materials)] *Mova*, 17, 123–128. [in Ukrainian].
2. Irkhina Y.V. (2017) Spetsyfika perekladu ukrainskykh toponimiv hermanskymy movamy. [The specifics of translating Ukrainian toponyms into Germanic languages] *Naukovyi visnyk Pivdenoukrajinskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. K.D. Ushynskoho. Linstvistychni nauky*, 25, 60–64. URL: <https://www.lingstud.od.ua/archive/2017/25/10.pdf> (accessed 10.10.2025). [in Ukrainian].
3. Liubchuk N.V. (2018) Vidtvorennia ukrainskykh antroponimiv i toponimiv u nimetskomovnykh ZMI. [Transferring of Ukrainian anthroponyms and toponyms in German language mass media]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, 37(4), 175–178. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v37/part_4/52.pdf (accessed 10.10.2025). [in Ukrainian].
4. Khoroz N. (2024) Napysannia ukrainskykh toponimiv u slovenskykh ZMI 2022–2023 rokiv. [Ukrainian toponyms in Slovenian media (2022–2023)] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 76(2), 183–188. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-29> (accessed 10.10.2025). [in Ukrainian].
5. Kiev, Kyiv eller Kyjiv – vad är egentligen rätt namn på Ukrainas huvudstad. SVT nyheter [Kiev, Kyiv or Kyjiv – what is the correct name for the capital of Ukraine? SVT news]. URL: <https://www.svt.se/kultur/kiev-kyjiv-sprakvard-politik-ukraina-krig-sprak-medier-media> (accessed: 10.10.2025). [in Swedish].
6. SVT nyheter. Utrikes [SVT news. Foreign news]. URL: <https://www.svt.se/nyheter/utrikes/> (accessed: 10.10.2025). [in Swedish].
7. TT-språket. Ukraina. [TT language. Ukraine]. URL: <https://tt-spraket.tt.se/ukraina/> (accessed: 10.10.2025). [in Swedish].

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 81.33

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-46>**Maryna TARNAVSKA,***orcid.org/0000-0002-5476-911X**Candidate of Philological Sciences,**Associate Professor at the Department of Translation, Applied and General Linguistics**Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University**(Kropyvnytsky, Ukraine) tarnavsky78@gmail.com***ENHANCING TRANSLATION PRECISION THROUGH CORPUS-BASED ANALYSIS**

The article offers an extensive examination of the systematic development of translation competence grounded in corpus technologies and the analysis of terminological structures in specialized texts, highlighting this process as a multidimensional and interrelated component of professional training. The research focuses on the gradual transition from working with individual lexical items and recurrent collocations to addressing more complex translation issues involving neologisms, low-frequency units, and multi-component compounds characteristic of specialized discourse. The study emphasizes the need to redirect translators away from intuitive equivalence selection toward an analytical, evidence-based approach supported by corpus data, parallel texts, and specialized terminological resources. Particular emphasis is placed on procedural aspects that simulate real-world translation practice and highlight the importance of mastering corpus tools. These include research-oriented activities, construction of personalized CQL queries in Sketch Engine, the interpretation of concordance lines, and context-based comparison of language units followed by the justification of translation choices. The article clearly demonstrates that such procedures promote the development of critical thinking, strengthen the ability to justify translation solutions, and contribute to shaping the translator's professional identity as a linguistic researcher and language analyst. A significant component is a corpus-based project involving the creation of a mini-glossaries, which enable the integration of previously acquired skills and support the development of a comprehensive strategy for handling terminology within narrow-specialized fields. The practical value of such an activity is emphasized, particularly its role in ensuring terminological consistency, enhancing translation accuracy, and facilitating more effective work with specialized texts.

The research proves the effectiveness of a corpus-oriented approach in translator training and its capacity to foster autonomy, research competence, and evidence-based translation decisions – the features that define the standards of contemporary professional translation.

Key words: *corpus linguistics, linguistic analysis, specialized translation, terminological collocations CQL queries, translation competence.*

Марина ТАРНАВСЬКА,*orcid.org/0000-0002-5476-911X**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри перекладу, прикладної та загальної лінгвістики**Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка**(Кропивницький, Україна) tarnavsky78@gmail.com***КОРПУСНИЙ АНАЛІЗ****ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ТОЧНОСТІ ФАХОВОГО ПЕРЕКЛАДУ**

Стаття пропонує розгорнутий аналіз поетапного формування перекладацької компетентності на основі корпусних технологій і дослідження термінологічних структур у фахових текстах, розглядаючи цей процес як багатовимірний та взаємопов'язаний компонент професійної підготовки. У центрі уваги перебуває поступовий перехід від роботи з окремими лексемами та типовими колокаціями до розв'язання складніших перекладацьких завдань, пов'язаних із неологізмами, рідковживаними одиницями та багатокомпонентними конструкціями, характерними для фахового дискурсу. Обґрунтовується доцільність переорієнтації перекладача від інтуїтивного добору відповідників до аналітичного, доказового підходу, що спирається на корпусні дані, паралельні тексти та спеціалізовані термінологічні джерела. Особливу увагу приділено практичним аспектам роботи, які моделюють реальні умови перекладацької діяльності та актуалізують необхідність методичного оволодіння корпусними інструментами. Серед них – пошуково-аналітична діяльність, конструювання персоналізованих CQL-запитів у Sketch Engine, інтерпретація конкордансів і контекстуальне зіставлення мовних одиниць з подальшим обґрунтуванням вибору перекладацького рішення. Висвітлено, яким чином такі інструменти сприяють розвитку критичного мислення, формують здатність до аргументованого ухвалення рішень і підтримують становлення професійної ідентичності перекладача як дослідника мови та лінгвіста-аналітика. Важливою складовою такого процесу є створення глосаріїв на основі корпусних даних, які забезпечують інтеграцію раніше

набутих умінь і сприяють формуванню комплексної стратегії роботи з термінологією у вузькоспеціалізованих сферах. Підкреслюється практична значущість такого продукту як засобу підтримання термінологічної узгодженості, підвищення точності перекладу та оптимізації подальшої роботи зі спеціалізованими текстами.

Дослідження демонструє ефективність корпусоорієнтованого підходу в підготовці перекладачів та його потенціал у формуванні автономності, дослідницьких навичок і доказовості перекладацьких рішень – характеристик, що визначають рівень сучасного професійного перекладу.

***Ключові слова:** корпусна лінгвістика, лінгвістичний аналіз, фаховий переклад, термінологічні колокації, CQL-запити, перекладацька компетентність.*

The Issue at Hand. The key problem lies in the complexity of working with specialized texts, which requires not only expert knowledge of both languages but also understanding of the guidelines that shape professional terminology, structure, and grammar. In this context, introducing corpus methods raises a natural question: can corpus analysis make an already demanding process even more complicated? The answer depends greatly on how corpus tools are incorporated. While experienced users can quickly benefit from corpus data to refine terminology and resolve lexical uncertainties (Akkoyunlu & Kilimci, 2017: 370–371), translators who are unfamiliar with these tools may struggle without having a clearly organized multi-stage procedure. For this reason, a structured and gradual systematic framework is essential – one that views corpus analysis as a practical aid in solving specialized texts translation problems rather than as an additional burden.

Latest Research Analysis. Current research shows a growing interest in using corpus linguistics to analyse specialized discourse and support translation. The works by scholars, such as Norbert Schmitt and Stefan Th. Gries, have shown the value of frequency data, collocational patterns, and distributional behaviour for understanding specialized vocabulary (Gries, 2021). In translation-focused studies, researchers, including Abdurrahman Kilimci, Aslı Nur Akkoyunlu, Ying Lyu, and Ziman Han, have observed improvements in translators' accuracy and decision-making when corpus-based techniques were used (Lyu & Han, 2023; Akkoyunlu & Kilimci, 2017). Additional studies on data-driven learning by Amel Lusta, Özcan Demirel, and Behbood Mohammadzadeh confirm that corpus methods can enhance consistency and provide evidence for making right translation choices (Lusta et al., 2023). Ukrainian researchers – T. Anokhina, V. Babych, I. Kobyakova, N. Lemish, S. Matvieieva, S. Shvachko, and A. Zernetska – have also contributed to expanding corpus approaches in linguistic and translation research (Anokhina et al., 2023; Matvieieva et al., 2022; Lemish et al., 2020). Together, these works point to a clear trend toward data-driven methods that help translators base their decisions on authentic language use rather than on intuition alone.

The article aims at presenting a practical model for integrating corpus-based procedures into the overall process of specialized translation. It outlines a multi-stage system that helps translators move from basic lexical analysis to solving complex terminological issues using evidence from real texts. By examining how each stage functions in practice, the article highlights the strategies and tools that make corpus data useful for refining terminology, checking patterns, and supporting well-reasoned translation decisions. The broader goal is to offer a coherent procedural structure that links corpus evidence with professional translation tasks and can be adapted to different specialized fields.

The main body of the article. The systematic progression from mastering individual terms to analysing terminological collocations provides translators with a comprehensive framework for approaching the lexical core of specialized texts. Nevertheless, the decisive test of translation competence frequently occurs at the lexical periphery, where the translator deals with the elements that are void of straightforward one-to-one equivalents. Consequently, the next analytically structured stage within this corpus-supported translation process focuses on the examination and resolution of complex terminological problems. These might involve low-frequency items, neologisms, compound terms as well as hyphenated compounds. The primary objective of this phase extends far beyond the immediate task of finding an equivalent; it aims to adjust how conscious translators perceive lexical challenges. The goal is to encourage them to reconsider an unfamiliar or problematic term not as an impassable obstacle but as a solvable professional problem that requires a systematic, evidence-based approach (Pietrzak & Kornacki, 2021).

To foster this cognitive shift, the analytical process with problem-oriented tasks might be designed to reflect authentic translation challenges. The central activity at this stage is problem-solving translation when translators work with genuine specialized texts excerpts intentionally selected to contain complex terminology such as field-related neologisms, rare terminological expressions, or multi-element hyphenated lexical units. The essence of the tasks is not to guess the correct equivalent but to conduct systematic

research. Using a carefully selected set of resources, including pre-compiled specialized texts corpora in Sketch Engine for investigating contextual patterns, as well as parallel specialized texts to identify established terminological usage, and specialized online dictionaries or glossaries, translators are expected to research independently or collaboratively and propose a translation equivalent supported by explicit evidence. This approach transforms translation from a passive reception of meanings into an active, analytic, corpus-supported procedure (Lu & Xu, 2023: 241–243). The problem-solving tasks are followed by an essential comparative multiple discussion. This stage functions as the consolidation point for more advanced analytical reasoning, when translators present and justify their choices, providing background behind each choice in reference to the empirical data collected. The collaborative evaluation examines why one translational option succeeds while another may not. The analysis focuses on register suitability: whether the proposed term aligns with the norms and stylistic expectations of specialized discourse. It also considers semantic precision: whether the chosen equivalent accurately reflects the conceptual scope of the source unit. In a much similar way, it assesses the degree of naturalness: whether the translation sounds authentic in the target language or reads as a literal calque. This type of comparative, data-supported discussion enhances collective critical awareness and strengthens translators' ability to articulate and defend their decisions, which is one of the essential components of professional translator competence (Akkoyunlu & Kilimci, 2017: 386).

The analytical value of this stage is threefold. First, it systematically questions the idea of «untranslatability», illustrating that even the most vague term can be decoded using appropriate corpus tools and strategies, which significantly reduces hesitation while dealing with complex units. Second, it contributes to the formation of a resilient, resourceful professional identity: the translator assumes the role of a linguistic investigator rather than a transmitter of established notions. Third, and most importantly, it reinforces the principle of justified, evidence-based translation. By grounding the decisions in corpus data and verified parallel sources instead of unexamined intuition, translators learn to produce choices that are not only linguistically accurate but professionally validated. This marks a shift from a beginner's reliance on a single «correct» dictionary entry to an expert capacity to manage ambiguity and construct contextually appropriate solutions.

Building on this foundation, the translation mastery process shifts to the practical application of Sketch

Engine tools for solving real-world translation problems independently. The primary aim of this stage is to provide the transition from gathering pre-selected examples to independently exploring linguistic patterns in corpora. Conceptually, this phase functions as a corpus-analysis stage within translation studies and demonstrates how translators use corpus evidence to inform decision-making. This work begins with practical demonstrations of constructing basic CQL-queries to locate linguistic structures that frequently complicate the process of translation. One example is the query «`[tag="N.*"]{}`», which retrieves sequences of two nouns and is especially beneficial for identifying terminological noun clusters characteristic of specialized discourse. These findings are not abstract descriptions, each step including actual corpus results accompanied by brief analysis and allowing translators to see how query construction directly contributes to understanding usage patterns relevant to translation.

The next and the most crucial step involves independent corpus-based inquiries. Translators are given a problematic phrase or term whose translation raises uncertainty. Their task is to formulate and carry out an appropriate corpus query, examine the retrieved concordance lines, compare usage across different contexts, and propose an equivalent in the target language that is both semantically precise and stylistically adequate. This process strengthens critical reasoning, enhances familiarity with corpus tools, and transforms the translator being a passive receiver of information into an active researcher capable of validating hypotheses (Yan & Wang, 2022: 8). The value of this stage lies in developing the translator's sustained ability to independently resolve complex lexical issues. Instead of depending on pre-existing dictionary entries or external authority, translators acquire the whole set of tools enabling them to verify assumptions through authentic data. Fundamentally, this training is not just about mastering query syntax; it establishes a professional working method based on linguistic evidence rather than intuition. This approach builds confidence and equips translators to handle future challenges autonomously.

On dealing with the analytical and practical corpus-based modules, the workflow comes to a comprehensive project designed to synthesize all previously developed competencies through collaborative, corpus-supported research. This final stage, which can be defined as an extensive group-based task, marks the transition from guided exercises to independent project-oriented application, thereby consolidating professional skills and preparing translators for real-world practices. The main objective is for translators

to create a specialized mini-glossary on a selected topic, encouraging deeper engagement with the lexical features of a given specialized field and moving from understanding toward the production of structured terminological knowledge. The project is developed as a multi-stage collaborative activity within the groups. Each group might be assigned a narrow, specific topic with the focused scope ensuring depth and requiring each group to operate as subject-matter specialists, reflecting the division of tasks common in professional localization environments. The structural core of the project lies in its research encouraging procedure. Rather than receiving ready-made data, each group uses all previously acquired tools: frequency lists, collocational profiles, and especially independent iterative queries conducted in Sketch Engine. These steps are indispensable for building up glossary entries that go beyond simple «term-equivalent» correspondence and include corpus-based illustrative sentences, translator's notes on style and usage, as well as observations on grammatical peculiarities derived from actual corpus evidence.

The final product of this multi-session research is a consolidated, collaboratively developed glossary. It serves not merely as an exercise but as a practical compilation of corpus-verified terminology. The broader value of this phase is significant, as it has high long-term benefits. First, it reinforces computational research skills through repeated use of corpus tools to solve complex terminological problems. Second, it develops essential collaborative and organizational skills typical of professional translation and localization processes. Third, and most important, it results in a corpus-based resource, a glossary grounded in empirical evidence, which can be of multiple use and translators may refer to that in their future professional work. This complex collaborative corpus product ensures that the acquired knowledge becomes a lasting, functional tool to support translation accu-

racy, efficiency, and terminological consistency (Pietrzak & Kornacki, 2021).

And just as important is that the entire process, from the initial core lexicon to the collaborative glossary, is validated through a structured assessment system designed not to test rote memorization but to evaluate translators' ability to function as competent, analytical professionals. The assessment might include a fixed benchmark component that tests recognition of key terms and collocations and the ability to provide accurate equivalents in the target language. In spite of its foundational character, this stage confirms mastery of the essential lexical core usage that enables faster analysis and understanding of specialized texts to be translated.

Conclusions and further research prospects. In conclusion, the multi-stage corpus-supported system presented here demonstrates its effectiveness in fostering a data-driven, analytically grounded model of translator competence, particularly in addressing complex and low-frequency lexical items in specialized texts. It ensures that the students shift from intuition-based choices to evidence-supported decision-making and go on to create a corpus-verified glossary that, apart from its skills-improving value, could function as a durable professional resource. As for future prospects, the same structured approach could be applied to various specialized fields, such as financial, medical, or technical translation with a view to determining whether its efficiency varies across different domains and what field-specific adjustments might be required. Further research could also compare fruitfulness of the procedure applied to different corpus platforms or investigate the development or retaining of the analytical translation skills acquired through this approach. Ultimately, extending this model to collaborative, project-based environments, such as complete student-built corpora of various specialized fields, can help to assess how corpus-driven training can be scaled and adapted to authentic professional workflows.

BIBLIOGRAPHY

1. Akkoyunlu A., Kilimci A. Application of Corpus to Translation Teaching: Practice and Perceptions. *International Online Journal of Education and Teaching*. 2017. Vol. 4. pp. 369–396.
2. Gries S. T. *Analyzing Linguistic Data: A Practical Introduction to Statistics Using R* (2nd ed.). Cambridge University Press. 2021. 374 pages.
3. Lyu Y., Han Z. Applying data-driven learning in self-translation of academic discourse: A case study of a Chinese medical student. *Frontiers in Psychology*. 2023. 14:1071123. pp. 1–10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1071123>
4. Lusta A., Demirel Ö., Mohammadzadeh B. Language Corpus and Data Driven Learning (DDL) in Language Classrooms: A Systematic Review. *Heliyon*. 2023. Vol. 9. e22731. [10.1016/j.heliyon.2023.e22731](https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2023.e22731).
5. Anokhina T., Kobyakova I., Schvachko S. Innovative Methodology for Teaching European Studies Using a Corpus Approach. *Philological Treatises*. 2023. Vol. 15. No. 2. pp. 7–16.
6. Matvieieva S. A., Lemish N. Ye., Zernetska A. A., Babych V. I., Torgovets M. S. English-Ukrainian Parallel Corpus: Prerequisites for Building and Practical Use in Translation Studies. *Studies about Languages*. 2022. Vol. 1. pp. 61–74.
7. Lemish N. Ye., Aleksieieva O. M., Denysova S. P., Matvieieva S. A., Zernetska A. A. Linguistic Corpora Technology as a Didactic Tool in Training Future Translators. *Information Technologies and Learning Tools*. 2020. Vol. 79. No. 5. pp. 242–259.

8. Pietrzak P., Kornacki M. Focus on the Translation Trainee. *Research in Language*. 2021. 19(2). pp. 107–115. <https://doi.org/10.18778/1731-7533.19.2.01>
9. Lu J., Xu Y. Practical Research on Corpus-based Translation Teaching Modes of College English. *International Journal of Education and Humanities*. 2023. 8(2). pp. 241–245. <https://doi.org/10.54097/ijeh.v8i2.7822>
10. Yan D., Wang J. Teaching data science to undergraduate translation trainees: Pilot evaluation of a task-based course. *Frontiers in Psychology*. 2022. 13:939689. pp. 1–18. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.939689>

REFERENCES

1. Akkoyunlu A., Kilimci A. (2017). Application of corpus to translation teaching: Practice and perceptions. *International Online Journal of Education and Teaching*. 4. 369–396.
2. Gries S. T. (2021). *Analyzing linguistic data: A practical introduction to statistics using R* (2nd ed.). Cambridge University Press.
3. Lyu Y., Han Z. (2023). Applying data-driven learning in self-translation of academic discourse: A case study of a Chinese medical student. *Frontiers in Psychology*. 14. 1071123. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1071123>
4. Lusta A., Demirel Ö., Mohammadzadeh B. (2023). Language corpus and data driven learning (DDL) in language classrooms: A systematic review. *Heliyon*. 9. e22731. 1–10. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2023.e22731>
5. Anokhina T., Kobayakova I., Schvachko S. (2023). Innovative methodology for teaching European studies using a corpus approach. *Philological Treatises*. 15(2). 7–16.
6. Matvieieva S. A., Lemish N. Ye., Zernetska A. A., Babych V. I., Torgovets M. S. (2022). English-Ukrainian parallel corpus: Prerequisites for building and practical use in translation studies. *Studies about Languages*. 1. 61–74.
7. Lemish N. Ye., Aleksieieva O. M., Denysova S. P., Matvieieva S. A., Zernetska A. A. (2020). Linguistic corpora technology as a didactic tool in training future translators. *Information Technologies and Learning Tools*. 79(5). 242–259.
8. Pietrzak P., Kornacki M. (2021). Focus on the translation trainee. *Research in Language*. 19 (2). 107–115. <https://doi.org/10.18778/1731-7533.19.2.01>
9. Lu J., Xu Y. (2023). Practical research on corpus-based translation teaching modes of college English. *International Journal of Education and Humanities*. 8(2). 241–245. <https://doi.org/10.54097/ijeh.v8i2.7822>
10. Yan D., Wang J. (2022). Teaching data science to undergraduate translation trainees: Pilot evaluation of a task-based course. *Frontiers in Psychology*. 13. 939689. 1–18. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.939689>

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(092) (В. Амеліна)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-47>

Денис ЧИК,
orcid.org/0000-0002-4304-114X
доктор філологічних наук,
професор кафедри іноземних мов і методик їх навчання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка
(Кременець, Україна) *chykden@gmail.com*

«ЗАЧИНЕНЕ МИНУЛЕ»: СКРИНЯ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ ВІКТОРІЇ АМЕЛІНОЇ «ДИМ ДЛЯ ДОМА»¹

У статті проаналізовано роман Вікторії Амеліної «Дім для Дома» крізь призму осмислення квартирного інтер'єру як простору пам'яті з особливою увагою до образу старої залізної скрині, що постає не другорядною побутовою річчю, а ключовим мікроархівом родинного й імперського минулого. Основною тематичною домінантою дослідження є просторові моделі пам'яті, втілені в інтер'єрі львівської квартири, де скриня концентрує в собі сліди колоніальної історії Львова, Голокосту, радянських практик примусового переселення та замовчуваної травми Голодомору.

Метою статті є простежити, як у романі В. Амеліної скриня трансформується із «чужого» предмета попередніх мешканців на головний конденсатор пам'яті квартири, що поєднує приватне й публічне, родинне й національне, колоніальне минуле й пострадянське «тепер».

Узагальнені результати дослідження демонструють, що скриня в «Домі для Дома» функціонує як межовий об'єкт: місце зустрічі «чужої» й «своєї» пам'яті, кордону між поколіннями, націями та історичними періодами. Вона маркує готовність (або небажання) мешканців інтегрувати в власну родинну історію колоніальне минуле квартири, репрезентоване попередніми власниками (родиною Лемів) і травматичним досвідом полковника, який приховано збирає їжу після пережитого Голодомору. Невтручання Ціликів, їхня звичка «не відкривати» скриню й «починати з нуля» в новому житлі прочитується як симптом пострадянської амнезії та співучасті в продовженні колоніальної тривалості. Відкриття скрині наприкінці роману не стільки розкриває «таємницю» речей, скільки оголює структури імперської пам'яті, що досі організують простір квартири й життєвий досвід персонажів. Таким чином, роман В. Амеліної пропонує модель деколонізації повсякдення, яка розпочинається з уважного прочитання власного помешкання та готовності зустрітися з «зачиненим минулим», утіленим у речах, запахах і слідах інтер'єру.

Ключові слова: топос квартири, скриня, простір пам'яті, імперські уламки, Львів, Вікторія Амеліна, Станіслав Лем.

Denys CHYK,
orcid.org/0000-0002-4304-114X
Doctor of Philological Sciences,
Professor at the Department of Foreign Languages and Methods of Their Teaching
Taras Shevchenko Regional Humanitarian Pedagogical Academy of Kremenets
(Kremenets, Kyiv region, Ukraine) *chykden@gmail.com*

“LOCKED PAST”: THE CHEST AS A SPACE OF MEMORY IN VICTORIA AMELINA'S NOVEL *A HOME FOR DOM*

The article analyses Victoria Amelina's novel *A Home for Dom* through the lens of the apartment interior understood as a space of memory, with particular attention to the image of the old iron chest, which appears not as a secondary household object but as a key micro-archive of familial and imperial pasts. The main thematic focus of the study is on spatial models of memory embodied in the interior of a Lviv apartment, where the chest concentrates traces of Lviv's colonial history, the Holocaust, Soviet practices of forced resettlement, and the silenced trauma of the Holodomor.

The aim of the article is to trace how, in Amelina's novel, the chest is transformed from a “foreign” object belonging to the previous residents into the apartment's principal condenser of memory, which brings together the private and the public, the familial and the national, the colonial past and the post-Soviet “present.”

The generalized findings of the study demonstrate that the chest in *A Home for Dom* functions as a liminal object: a site where “alien” and “one's own” memories meet and where borders between generations, nations, and historical

¹ Статтю підготовлено завдяки отриманому автором гранту від Наукового товариства імені Шевченка у США (The Shevchenko Scientific Society in the U.S. (NTSh-A)).

periods are drawn. It marks the residents' willingness (or refusal) to integrate into their own family history the apartment's colonial past, represented by its former owners (the Lem family) and by the colonel's traumatic experience, which leads him to hoard food in secret after surviving the Holodomor. The Tsilyk family's non-intervention, their habit of "not opening" the chest and "starting from scratch" in a new dwelling, is read as a symptom of post-Soviet amnesia and complicity in the continuation of colonial temporalities. The opening of the chest at the end of the novel does not so much reveal the "secret" of the objects as lay bare the structures of imperial memory that continue to organize the apartment's space and the characters' lived experience. Thus, Amelina's novel proposes a model of the decolonization of the everyday that begins with a careful reading of one's own dwelling and a readiness to confront the "locked past" embodied in the things, smells, and traces of the interior.

Key words: *topos of the apartment; chest; space of memory; imperial remnants; Lviv; Victoria Amelina; Stanisław Lem.*

Постановка проблеми. В українській прозі останніх десятиліть квартира дедалі частіше постає не лише як побутова «сцена», а як мікро-архів пам'яті, де матеріальні сліди минулого впорядковують, реформують або і «розхитують» національну ідентичність персонажів. «Квартира» функціонує також водночас як лабораторія ідентичності *sui generis*: речі, запахи, фотографії, поламани меблі, старі книжки й навіть планування кімнат стають медіумами пригадування, що структурують (а часом – дезорієнтують) суб'єктивний досвід. Такий інтер'єр часто «працює» як палімпсест міста: в його шарах нагромаджуються голоси епох, попередні мешканці, імперські/пострадянські/Майданні/революційні/воєнні наративи. Квартира виступає, як правило, приватним хронотопом, у якому повсякденні ритуали (заварити чай/зварити кави, помити посуд на кухні, відкрити засклену лоджію тощо) перетворюються на «тригери пам'яті»; це також місце, де комеморація відбувається через матеріальність, часто через матеріальність окремих речей, а не лише через «офіційні» сюжети. Відтак квартира стає і сценою інтроспекції, і вузлом соціальної історії, де приватне накладається на загальноісторичне.

Так, наприклад, у романі «Танго смерті» (2012) Ю. Винничука львівські помешкання виявляють «довгу пам'ять» дому – стіни, схованки й меблі виступають свідками багат шарової міської минувшини та буремних для міста Лева подій першої половини ХХ століття. У збірці новел «Месопотамія» (2014) С. Жадана харківські квартири й під'їзди формують пострадянський архів тла 1990-х, у якому малі простори фіксують дружби, втрати, поразки та дорослішання покоління в часі сучасному – перших десятиліть ХХІ століття. Київські квартири переселенця у романі «Мондегрін. Пісні про смерть і любов» (2019) В. Рафеєнка стають мапою самоідентифікації після втрати дому, де побутові дрібниці щораз активують авторську пам'ять про окупований Донбас. Роман Тані Мальярчук «Забуття» (2016) зображує київські побутові інтер'єри як механізми ненадійної пам'яті, де незначні речі дому запускають асоці-

ативні ланцюги між індивідуальним досвідом і постаттю історика та політолога В. Липинського. У тексті роману «Амадока» (2020) Софії Андрухович міські інтер'єри працюють як простори реконструкції – і водночас втрати – пам'яті: саме речі виконують роль «якорів», що повертають забуті історії. Зрештою, у романі «Іван і Феба» (2019) Оксани Луцишиної квартири в різних українських містах, особливо з нечастим за небагатьма винятками в сучасній українській літературі Ужгородом, фіксують зіткнення приватних біографій з історичними переломами (такими знаковими як Студентська революція на граніті), акумулюючи емоційні «архіви» стосунків персонажів у часі сучасному.

З усього масиву згаданих і незгаданих знакових різножанрових текстів, які з'явилися за останні два десятиліття, тут для аналізу обрано роман української письменниці Вікторії Амеліної (1986–2023) «Дім для Дома» (2017), оскільки той відкриває важливий травматичний аспект пострадянського досвіду, і його осмислення сприятиме глибшому розумінню того, як формуються ідентичність та пам'ять у сучасному українському міському просторі, особливо в часі російсько-української війни. На моє переконання, роман Вікторії Амеліної «Дім для Дома» послідовно розгортає інтенцію демонстрації скрині як найголовнішого об'єкта квартири, перетворюючи її з другорядної та старомодної побутової речі на центральний осередок простору, що акумулює матеріальні сліди рідної історії, травматичного минулого та витіснених досвідів персонажів і таким чином функціонує як мікроархів пам'яті, у якому прочитуються шаровані наративи поколінь.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні наукові та науково-популярні публікації про роман Вікторії Амеліної «Дім для Дома» засвідчують: коло інтерпретацій уже давно виходить за рамки аналізу «сімейної саги» і торкається проблем пам'яті, ідентичності та міської історії Львова, однак саме квартирний інтер'єр як осереддя пам'яті роману досі лишається опрацьованим фрагментарно. Насамперед вагомою є студія

Олени Романенко «Координати дому: символічні простори роману Вікторії Амеліної “Дім для Дома”» (2018), де дослідниця переводить фокус від «львівськості» як міського міфу до ширшої «культурної картографії» травматичного минулого та відчуття «чужості» в «своєму» домі; саме в цьому ракурсі квартира Ціликів окреслюється як простір, де розмикаються зв'язки родової пам'яті, а мешканці переживають власне життєве «переселення» в межах чужої топографії, що накладається на адресну історію оселі як Анти-Дому (Романенко, 2018). Ія Ківа в рецензії для часопису «Критика» (2018) підкреслює, що в центрі оповіді – історія родини на тлі розпаду радянської імперії й пошуку мови для себе; тут квартира функціонує не як «декорація», а як вузол конфліктів і пам'ятєвих напружень, які розгортаються всередині дому та від нього променять у місто, відтак підсилюючи ідею помешкання як історії, що не вміщується в родинний архів (Ківа 2018). Літературна критикиня Ганна Улюра у рецензії, що з'явилася одразу після виходу книжки, сформулювала важливий для просторового прочитання висновок: це «не про час, а про місце – точніше: про одну львівську квартиру», тобто саме інтер'єр є головною сценою й механізмом сюжету та пам'яті (скриня, піч, «чужі речі»), що опираються приватизації сенсу) (Улюра, 2017).

Резонанс майбутнього англomовного перекладу (під вірогідною назвою «Dom's Dream Kingdom»²) додав ще одну дослідницьку перспективу: колумбійський письменник Г. Абад в есеї для «Literary Hub» прямо пов'язує рецепцію роману з «історією квартири як історією міста», у тому числі через нагадування про «лемівський» адресний шар і відповідні історичні нашарування – показово, що для позаукраїнського читача саме домашній простір стає лінзою національної пам'яті (Abad, 2024).

Окремо згадаємо академічні студії, які матеріалізують пам'ять у межах оселі, описуваної в романі. Я. Поліщук та Оксана Пухонська опосередковано описують квартиру як «місце збереження слідів», атлас запахів і речей, що підміняє собою відсутню усну пам'ять сім'ї (Поліщук, Пухонська, 2021). Магістерська робота В. Кро-

пивного у прямий спосіб артикулює тезу про «квартири на Галана/Лепкого» як «місце чужої пам'яті»: родина уникає наративізації минулого помешкання, а «лабораторні» умови мобільності радянського способу життя демонструють, як відсутність спадкової оселі руйнує модель дому як родової пам'яті; скриня стає матеріальним курком пам'яті, що спрацьовує всупереч прагненню забути (Кропивний, 2022). У розділі колективної монографії «Література та історія: антропос–топос–тропос» (Львів, 2023) Уляна Федорів демонструє, що в «Домі для Дома» квартира – це осердя пам'яті родини й міста: через «чужі» речі на кшталт залізної скрині та кахляної печі й погляд пса Дома інтер'єр постає мікромоделлю львівської історичної пам'яті, вплетеної в приватний простір (Федорів, 2023). Нарешті, у статті Тетяни Гребенюк квартири родини Ціликів у романі Вікторії Амеліної подана як приклад приватного простору, що набуває рис «non-place» за Марком Оже; трансформація помешкання в «не-місце» показує небезпеку ігнорування власної історії, що веде до втрати міської/національної ідентичності та повторення помилок минулого (Hrebenuyk 2023).

Постановка завдання. У цій статті дослідження роману Вікторії Амеліної «Дім для Дома» ґрунтується на постколоніальному та деколоніальному підходах, що спираються на працях Енн Лори Столер, Г. Бгабга, Оксани Забужко та Мадіни Тлостанової. Такий синтез дозволяє розглянути художній світ твору як простір, де проявляється незавершена деколонізація – імперська спадщина продовжує впливати на повсякдення пострадянської України. Застосування ідей названих сучасних теоретиків допоможе висвітлити ключовий, на наш погляд, мотив роману – стару скриню як архів колоніального минулого та головний конденсатор топосу квартири у романі.

Новизна цього дослідження полягає в тому, що воно вперше пропонує прочитання роману не лише крізь призму пам'яті й травми, як це робилося раніше, а як тексту про імперські залишки та деколонізацію простору. Такий підхід дозволяє залучити сучасний постколоніальний інструментарій, який досі не застосовувався до аналізу цього твору. Завдяки цьому акцент зміщується з віднайдення витіснених пам'ятей персонажів на вивчення того, як імперські структури продовжують визначати приватний і суспільний простір, перетворюючи саме помешкання на місце колоніальної тривалості та тривкості.

Виклад основного матеріалу. У межах поняттєвого поля, запропонованого Е. Л. Столер про «імперські уламки», скриня не є просто вмісти-

² Станом на сьогодні (листопад 2025 року) англomовний переклад під назвою «Dom's Dream Kingdom» існує у вигляді уривків; роман у повному форматі ще не вийшов, а його публікація запланована на травень 2027 рік у видавництві HarperCollins Publishers (відповідно до інформації на сайті <https://www.tgjonsonline.co.uk/Product/Victoria-Amelina/Doms-Dream-Kingdom/15684081>).

лищем «чогось» – це насамперед осердя руйнації, тобто тривалої, корозійної дії імперії, що триває попри формальний кінець владарювання колишніх державних структур. Е. Л. Столер пропонує змістити фокус з ракурсу руїн до тривалості процесу руйнації імперії через акценти «на артефактах імперії не як на мертвій матерії чи рештках занепаłego режиму, скільки на їхніх повторних присвоєннях, занедбаності та стратегічному й активному розташуванні в політиці сучасності» (Stoler, 2013: 11). Саме таку функцію виконує в романі скриня: вона не дозволяє «закрити» минуле, а навпаки, вмонтовує його в теперішню квартиру як невидиму, але відчутну силу. Тож, безапеляційну тезу Оксани Забужко від 2015 року, що «держава, яку ми маємо, – це сколок з УРСР, якого ніхто ще реально не реформував» (Забужко, 2022: 158), можна застосувати до скрині, яку ніхто з мешканців квартири не намагається «реформувати». Символічна скриня у романі Вікторії Амеліної функціонує як матеріалізований архів колоніального минулого, що пронизує приватний простір родини й відкриває до нього амбівалентний, «між»-часовий доступ.

Спершу набуту скриню як «додаток» до помешкання не виносять ті, які заселяються в квартиру після попередніх власників. Вікторія Амеліна зумисне не дає нам точний фактаж, що йдеться, власне, про родину Лемів, син яких пізніше став письменником-фантастом із світовим іменем: «ці кімнати колись належали відомому польському письменнику. Не зовсім, щоправда, належали. І не тільки польському. Або принаймні нацисти точно відмовили йому в праві називати себе поляком і – відправили би до гетто, туди, де вже були інші з його родини. Але не відправили, хтось врятував – може, Бог, може, документи фальшиві, може, випадок.» (Амеліна, 2017: 202).

Читачеві залишається реконструювати період життя Лемів після нацистської окупації Львова. Але відомо, що й до нацистів Леми зіткнулися з імперією, яка доволі нахабно порушила спокій помешкання лікаря Лема: письменник згадував, що під час першої радянської окупації у них жив офіцер НКВС, якийсь Смірнов (Бересь, 2020). Порівняно з іншими львів'янами визначених союзнами як «класових ворогів», в яких було відібрано помешкання та інше майно, Леми вберегли житло від конфіскації лише випадково. Як зазначає В. Орлінський, енкаведистудовольнився лише найкращою кімнатою у квартирі – дитячою – де й жив до 1941 року (Орлінський, 2021: 61).

Змушені переховуватися під час нацистської окупації Леми покидають власну квартиру та роз-

діляються. Як згадував С. Лем у розмові з Т. Фіалковським, після зайняття міста Армією Крайовою та радянськими військами у липні 1944 року Леми так і не повертаються до власної квартири – там вже хтось жив (Lem, 2015: 45–46). Лем у розмовах і спогадах оминає тут конкретику: ймовірно, там міг жити хтось із повоєнних мігрантів (з державних, військових чи партійних службовців), або й хтось із місцевих жителів, з ким була усна домовленість про збереження майна, чи хтось з номенклатури, кому радянська влада видала ордер на житло, і хто не боявся, як Леми і багато інших корінних мешканців, бути заарештованими НКВС. З метою уникнення арешту чимало корінних жителів добровільно переселялися у гірше житло; часто ордерами працівники міської ради торгували між «своїми», що спричиняло повний хаос; самосели навіть вступали у збройні конфлікти з новоселами із ордерами (Боднар, 2015). Так чи інакше, очевидно з безпекових міркувань Леми не намагаються повернути квартиру та влітку 1945 року перебираються до Кракова (Орлінський, 2021: 112), щоб так ніколи і не повернутися і не побачити Львова. Тож для читача, який одразу збагне про кого йдеться у згадці про «відомого польського письменника», що вижив у часи Голокосту, і який знайомий із основними фактами з біографії Станіслава Лема, історія квартири до другої радянської окупації просто перенасичена подіями. Втім, як зрозуміло з сюжету, нові власники квартири не надто переймаються тією історією, яка пронизує стіни їхнього помешкання, та яка залишилась у вигляді потемнілої від часу скрині.

Небажання Ціликів дізнаватися про долю попередніх мешканців у «Домі для Дома» виростає з поєднання побутової звички до постійних переїздів, ідеологічної установки «почати з нуля» та психологічного самозахисту. Приїхавши до Львова в 1970-х, родина сприймає місто передусім як функціональний простір проживання: «Та яка різниця? Тут буде дім, усе вирішено, кінцева зупинка...» (Амеліна, 2017: 41) – формула, що відсікає потребу питати, хто тут жив раніше, чому покинув своє помешкання і чому зниклі речі лишилися в стінах цієї квартири. Втім, можна здогадатися, що попередні власники точно не були корінними львів'янами з огляду на мову їхніх знайомих: «Але щоб не дзвонили в двері чужинці, щоб не було телефонних дзвінків до попередніх господарів: «Как не живут? Это же всегда была их квартира!» – деякі люди так легко вимовляють оце «завжди»» (Амеліна, 2017: 224). Й, очевидно, для російськомовних друзів попередніх господарів не існують

«ще якісь» попередні чи теперішні власники квартири, адже відомі їм люди були там «завжди» і не має значення, що попередніх – справжніх власників – окупаційною радянською владою було вбито, заарештовано чи примушено рятуватися втечею в сусідню Польщу. Таке «яка різниця?» стає не лише побутовою, а й мовною практикою, виросталою з тривалої русифікації та маркування чужого простору як російського, яка примусово привчала не помічати «чужі» історії за фасадом нібито однорідного радянського простору, простору, що впроваджував єдині «радянські реалії» (Мокрик, 2025: 15), за визначенням Р. Мокрика, в аналогічних формах по всій території імперії – десь раніше, а десь – як у Львові – пізніше.

Новосели Цілики буквально «будують нове життя» довкола «чужої скрині й старої пічки», тобто навколо матеріальних залишків колишніх господарів, не інтегруючи їхніх історій у власну пам'ять. Предмети стають нерухомими орієнтирами, що задають планування побуту, але не викликають допитливості: вони лиш «є», як даність, із якою зручно співіснувати. Симптоматично, що Цілики, вперше в'їхавши у квартиру, залишають скриню через потенційні пошкодження під нею на паркеті. І, відтак, звикають до цього потемнілого від часу артефакту минулого, який нібито слугує приховуванням пошкодженої підлоги. Але це бажання не відкривати вміст скрині і, ширше, минувшину, яку вона консервує, має і психологічні причини.

Ця позиція коріниться також у мобільності радянського службового побуту сім'ї військового: «Цілики розучилися жити подовгу в одному місці... завжди щось лишалося в картонній коробці, яка обов'язково згодиться – на наступний переїзд» (Амеліна, 2017: 42). Постійна готовність до руху робить інтерес до локальної історії економією зусиль: навіщо вкладатися в пам'ять простору, який може виявитися тимчасовим? Отже, не-знання тут є практикою виживання й організації життя в умовах нестабільності. Власне, «яка різниця» повторюється у романі як універсальна стратегія не бачити складних шарів дійсності: так само Цілики воліють просто не вірити в темний, кримінальний бік міста 1990-х, відмовляючись його «бачити». Це звичка моральної й пізнавальної сліпоти, яка сягає і минулого їхнього дому.

Нарешті, скриня – як матеріалізована пам'ять – лишається закритою не лише фізично, а й смислово. Дружина полковника Цілика – Велика Ба – роками повторює, що «солдати би винесли» скриню, тобто рішення позбутися чужої речі завжди існує, але його відкладають; родина обирає

пасивну співприсутність із «чужою таємницею», не ризикуючи чи не бажаючи її відкрити. Тож байдужість Ціликів – не поверхнева черствість, а комбінація навченої рухливості тимчасовості, утилітарної адаптації й самооборони від травматичної «чужої» історії. Їхній дім стоїть на «чужих» речах, але історію цих речей вони воліють не знати – аби нарешті мати свій, хай і крихкий, спокій. Показовою є сцена, коли на пропозицію іноземних, вірогідно, польських, гостей зробити у квартирі музей Лема полковник навідріз відмовляється поміняти житло. Означення пострадянського часу як «застиглого» доволі точно окреслює часовий режим роману, де родинна історія Ціликів рухається ривками, та щораз повертаючись до вузлів минулого (Tlostanova, 2024: 58). Саме в такому режимі «скриня» стає і сховком небажаного минулого, і її свідком; її відкриття затягується, бо тривала русифікація сформувала стійку звичку до замовчування, зокрема, до бажання до непомічання тих, хто жив раніше.

Єдиною особою, для якої скриня стає справжнім притулком є Маруся, яка долає стрес від своєї раптової сліпоти через тактильні дослідження скрині та мрії куди простір скрині може її привести після відкриття кришки, а з часом – і мрій про ті сукні, які можуть бути у скрині. Скриня стає осередком цікавих ігор, які компенсують для дівчинки відсутність зору та довгорічною притягальною таїною, яка стає заміником справжнього світла (Амеліна, 2017: 135) та надією на те, що здатність бачити світло колись повернеться. Цілком несподіваним у романі стає відкриття скрині, в якій, як виявляється, старий полковник увесь цей час мав запас їжі для своєї родини, адже він під час Голодомору «дивом не вмер з голоду, й тіло його не стало спасінням для інших.» (Амеліна, 2017: 380). Поведінка полковника суголосна висновкам сучасних психологів про наслідки психологічним травм після пережитого геноциду: він не згадує про пережите в колі сім'ї, не довіряє владі або іноземцям, таємно готує резерв їжі (Яцула, 2023: 122). Тож, виявлений наприкінці роману вміст скрині стає ще одним відголоском і свідченням про злочин радянської імперії.

У тексті В. Амеліної чужість майна й історій не лише застерігає від присвоєння, а й вказує на структурну неповноту будь-якого «прочитання» імперського минулого. Скриня як «мовчазний архів» наділяє квартиру здатністю зберігати імперські рештки у вигляді матеріальних об'єктів, запахів, плям і слідів – як зазначала А. Ассман, чим «менше місця і що обмеженіший вміст, то вища його цінність» (Ассман, 2014: 124). Недаремно

місто й дім у романі змальовано як простір пролітої речовини: «велика страшна країна розбилася й розлилася, як розливається часом олія...»; «навіть за сотню років тут все ще залишатимуться сліди... ледь чутний, але характерний запах чогось розлитого...» (Амеліна, 2017: 10). Тож скриня принципово відрізняється від тих речей, які набули Цілики за своє життя в радянській імперії, але які сукупно творять пострадянський музей речей: порцеляновий сервіз «Рибка» як символ сміхотворної нефункціональності радянського речовізму (сервіз перетворився на декор, з якого час від часу стирають пил); сервіз “Madonna” порцелянаної фабрики “Kahla” часів НДР і який став предметом гордості радянських родин за набуття такої «розкоші» (і маркером загальної убогості життя пересічної радянської сім’ї); срібна ложечка, яку привіз праїд з Берліну, як «трофей» (Амеліна, 2017: 43) і яка перетворилася у заледве не сакральну річ для родини, яка навіть не задумується про потенційне походження невійськового «трофею».

Г. Бгабга дозволяє уточнити локальність цієї скрині-архіву, адже, на його думку, межі нації та культури є «дволикими» і породжують прикордонні простори («in-between spaces»), у яких значення культурної та політичної влади не є однозначними (Bhabha, 1990: 4). Скриня в Амеліної – саме така «межа»: вона локалізована в інтер’єрі дому, але відмикає зовнішній, імперський простір; вона приватна за власністю (власністю, яка переходить від колишніх власників квартири до наступних), але є і суспільна за пам’яттевою дією.

Висновок. Роман Вікторії Амеліної «Дім для Дома» пропонує переконливу модель прочитання інтер’єру квартири як осердя пам’яті й одночасно

як лабораторії деколонізації. Львівська квартира Ціликів постає мікроархівом, у якому матеріальні «імперські уламки» – насамперед стара залізна скриня – не просто зберігають минуле, а вмонтовують його в теперішнє, задаючи режим тривалої дії колоніальної руйнації. На поєднанні ідеї про тривкість імперського після-життя з поняттям «між»-просторів, скриня функціонує як поріг між приватним і публічним, домашнім і політичним: належачи родині, вона водночас оприявнює чужу історію попередніх власників, роблячи повсякденний побут місцем етичного вибору – знати чи «не знати». Відмова Ціликів інтегрувати «чужу» пам’ять – це не лише психологічний захист і спадок радянської мобільності з її постійним «почати з нуля», а й форма невидимого співучастя у продовженні колоніальної амнезії.

У такому ракурсі квартира не зводиться до «декорації» родинної саги; вона стає топосом, де переплітаються палімпсест міста, трансгресії приватної біографії й історичні злами, а також – ареною перевизначення національної приналежності через матеріальність. Скриня як мовчазний архів уможливорює сценарій емансипації пам’яті: відкривання, переадресація, співжиття з чужістю без присвоєння. Саме в цьому полягає деколоніальна новизна роману: акцент зсувається з терапії травми на аналіз структур тривалості радянської імперії, що продовжують формувати інтер’єри, жести, звички й мову. Роман Вікторії Амеліної переконує: шлях до деколонізації повсякдення України починається з уважного прочитання власного помешкання – і з готовності, зрештою, відчинити «скриню» і здійснити вибір: зберегти цінне або викинути радянський мотлох.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 384 с.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам’яті ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Дорошнічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.
3. Бересь С. Станіслав Лем: Я не був героєм [Електронний ресурс]. *Нова Польща*. 19 листопада 2020. Режим доступу: <https://novapolshcha.pl/article/stanislaw-lem-ja-ne-buw-geroem/> (дата звернення: 22.08.2025).
4. Боднар Г. Розкіш і злидні повоєнного Львова, або реалії житлово-побутового повсякдення в омріяному місті [Електронний ресурс]. *Україна Модерна*. 28 лют. 2015. Режим доступу: <https://uamoderna.com/md/bodnar-postwar-lviv> (дата звернення: 25.08.2025).
5. Забужко О. «Росія дуже ретельно готувала демонтаж України...» (інтерв’ю порталу «Гордон»). Забужко О. *І знов я влізаю в танк... Вибрані тексти 2012–2016: Статті, есе, інтерв’ю, спогади*. Київ : Комора, 2022. С. 145–165.
6. Ківа І. Дім для Дома [Електронний ресурс]. *Критика*. Березень 2018 р. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/dim-dlya-doma> (дата звернення: 16.08.2025).
7. Кропивний В.М. Моделі особистої та колективної пам’яті в сучасних українських романах : магістерська робота. Київ : Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», 2022. 45 с. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/5e62c208-ab2b-41b8-bbbb-0d79805195ca/content> (дата звернення: 16.08.2025).
8. Мокрик Р. Культурна колонізація. Страх, приниження та опір України в радянській імперії. Львів : Локальна історія, 2025. 432 с.
9. Орлінський В. Лем. Життя не з цієї землі. Пер. з пол. А. Павлишина. Київ: Човен, 2021. 496 с.
10. Поліщук Я., Пухонська О. Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної «Дім для Дома»). *Poznańskie Studia Slawistyczne*. 2021. № 20. С. 143–157. DOI: 10.14746/pss.2021.20.8. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pss/article/view/29395/26169> (дата звернення: 16.08.2025).

11. Романенко О. Координати дому: символічні простори роману Вікторії Амеліної «Дім для Дома». *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2018. № 3(23). С. 1–16. DOI: 10.28925/2311-259x.2018.3.1. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/312> (дата звернення: 16.08.2025).
12. Улора Г. «Дім для Дома»: сімейний роман про радянське минуле [Електронний ресурс]. *Блог Видавництва Старого Лева*. 02.11.2017. URL: <https://starylev.com.ua/blogs/dim-dlya-doma-simeynyy-roman-pro-radyanske-mynule> (дата звернення: 16.08.2025).
13. Федорів У. Львів як місто/місце пам'яті в романі Вікторії Амеліної «Дім для Дома». *Література та історія: антропос–топос–тропос : монографія / за ред. М. Гнатюка*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2023. С. 55–65. URL: <https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/03/Literatura-ta-istoriia.pdf> (дата звернення: 16.08.2025).
14. Яцула М. Трансгенераційна травма голодомору та її вплив на харчову поведінку. *Вісник Львівського університету. Серія психологічні науки*. 2023. Випуск 15. С. 119–124. URL: http://psy-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/15_2023/15.pdf (дата звернення: 18.09.2025).
15. Abad H. The Gaps Filled by Fiction: On Victoria Amelina's *Dom's Dream Kingdom* [Electronic resource]. *Literary Hub*. 24.06.2024. URL: <https://lithub.com/the-gaps-filled-by-fiction-on-victoria-amelinas-doms-dream-kingdom/> (date of access: 16.08.2025).
16. Hrebnyuk T. Reminiscence about the Soviet City: Urban Space in the Ukrainian Fiction of the 21st Century. *Journal of Narrative and Language Studies*, 2023, vol. 11, no. 22, pp. 176–191. DOI: 10.59045/nalans.2023.25. URL: <https://nalans.com/index.php/nalans/article/view/805> (date of access: 16 Aug. 2025).
17. *Imperial Debris: On Ruins and Ruination / edited by A. L. Stoler*. Durham ; London : Duke University Press, 2013. 357 p.
18. *Imperial Formations / edited by A. L. Stoler, C. McGranahan, P. C. Perdue*. Santa Fe : School for Advanced Research Press, 2007. 421 p.
19. Lem S. Świat na krawędzi: ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski [Dokument elektroniczny]. Kraków : Cyfrant, 2015. 220 s.
20. *Nation and Narration / edited by H. K. Bhabha*. London ; New York : Routledge, 1990. 333 p.
21. Tlostanova M. The Deadlocks of Memory and the (No Longer) Post-Soviet Coloniality, or can Memory be Decolonized? *Baltic Worlds*. 2024. Vol. 17, № 4. P. 57–66.

REFERENCES

1. Amelina V. (2017). *Dim dlia Doma*. [A Home for Dom] Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. 384 s. [in Ukrainian].
2. Assman A. (2014). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pam'iaty*. [Spaces of Remembrance: Forms and Transformations of Cultural Memory] Kyiv: Nika-Tsentr. 440 s. [in Ukrainian].
3. Beres S. (2020). Stanislaw Lem: Ya ne був heroiem. [Stanisław Lem: I Was Not a Hero] Nova Polshcha. 22.08.2025. <https://novapolshcha.pl/article/stanislaw-lem-ja-ne-buw-geroem/> [in Ukrainian].
4. Bodnar H. (2015). Rozkish i zlydni povoiennoho Lvova, abo realii zhytlovo-pobutovoho povsiakdennia v omriianomu misti. [Luxury and Poverty of Post-war Lviv, or the Realities of Everyday Housing and Domestic Life in the Dreamed-of City] *Ukraina Moderna*. 25.08.2025. <https://uamoderna.com/md/bodnar-postwar-lviv> [in Ukrainian].
5. Zabuzhko O. (2022). «Rosiiia duzhe retelno hotuvala demontazh Ukrainy...» (interviu portalu «Hordon»). [‘Russia Very Carefully Prepared the Dismantling of Ukraine...’ (interview for the Hordon portal)] *Zabuzhko O. I znov ya vliزياu v tank... Vybrani teksty 2012–2016: Statti, ese, intervui, spohady*. Kyiv : Komora. s. 145–165. [in Ukrainian].
6. Kiva I. (2018). *Dim dlia Doma*. [A Home for Dom] Krytyka. 16.08.2025. <https://krytyka.com/ua/reviews/dim-dlya-doma> [in Ukrainian].
7. Kropyvnyi V. M. (2022). *Modeli osobystoi ta kolektyvnoi pam'iaty v suchasnykh ukrainskykh romanakh : mahisterska robota*. [Models of Personal and Collective Memory in Contemporary Ukrainian Novels: Master's thesis] Kyiv: Nats. un-t “Kyievo-Mohylianska akademiia”. 45 s. 16.08.2025. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/5e62c208-ab2b-41b8-bbbb-0d79805195ca/content> [in Ukrainian].
8. Mokryk R. (2025). *Kulturna kolonizatsiia. Strakh, prynyzhennia ta opir Ukrainy v radianskii imperii*. [Cultural Colonization: Fear, Humiliation and Resistance of Ukraine in the Soviet Empire] Lviv: Lokalna istoriia. 432 s. [in Ukrainian].
9. Orlynskyi V. (2021). *Lem. Zhyttia ne z tsiiei zemli*. [Lem: A Life Out of This World]. Per. z pol. A. Pavlyshyna. Kyiv: Choven. 496 s. [in Ukrainian].
10. Polishchuk Ya., Pukhonska O. (2021). *Sobaka yak sposterihach i svidok istorii (za romanom Viktorii Amelinoi «Dim dlia Doma»)*. [The Dog as Observer and Witness of History (Based on Victoria Amelina's Novel A Home for Dom)] *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 20. 143–157. DOI: 10.14746/pss.2021.20.8. 16.08.2025. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pss/article/view/29395/26169> [in Ukrainian].
11. Romanenko O. (2018). *Koordynaty domu: symvolichni prostory romanu Viktorii Amelinoi «Dim dlia Doma»*. [Coordinates of Home: Symbolic Spaces in Victoria Amelina's Novel A Home for Dom] *Synopsis: tekst, kontekst, media*, 3(23). 1–16. DOI: 10.28925/2311-259x.2018.3.1. 16.08.2025. <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/312> [in Ukrainian].
12. Uliura H. (2017) «Dim dlia Doma»: simeynyi roman pro radianske mynule. [‘A Home for Dom: A Family Novel about the Soviet Past’] *Bloh Vydavnytstva Staroho Leva*, 02.11.2017. 16.08.2025. <https://starylev.com.ua/blogs/dim-dlya-doma-simeynyy-roman-pro-radyanske-mynule> [in Ukrainian].
13. Fedoriv U. (2023). *Lviv yak misto/mistse pam'iaty v romani Viktorii Amelinoi «Dim dlia Doma»*. [Lviv as a City/Place of Memory in Victoria Amelina's Novel A Home for Dom] *Literatura ta istoriia: antropos–topos–tropos: monohrafiia, za red.*

M. Hnatiuka. Lviv: LNU im. Ivana Franka. s. 55–65. 16.08.2025. <https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/03/Literatura-ta-istoriia.pdf> [in Ukrainian].

14. Yatsula M. (2023). Transheneratsiina travma holodomoru ta yii vplyv na kharchovu povedinku. [Transgenerational Trauma of the Holodomor and Its Impact on Eating Behavior] *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia psykhologichni nauky*, 15. 119–124. 18.09.2025. http://psy-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/15_2023/15.pdf [in Ukrainian].

15. Abad H. (2024). The Gaps Filled by Fiction: On Victoria Amelina's Dom's Dream Kingdom. *Literary Hub*, 24 June 2024. Available at: <https://lithub.com/the-gaps-filled-by-fiction-on-victoria-amelinas-doms-dream-kingdom/> (accessed 16 August 2025).

16. Hrebenyuk T. (2023). Reminiscence about the Soviet City: Urban Space in the Ukrainian Fiction of the 21st Century. *Journal of Narrative and Language Studies*, 11(22), 176–191. DOI: 10.59045/nalans.2023.25. Available at: <https://nalans.com/index.php/nalans/article/view/805> (accessed 16 August 2025).

17. Stoler A. L. (ed.). (2013). *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham and London: Duke University Press. 357 p.

18. Stoler A. L., McGranahan C., & Perdue P. C. (eds.). (2007). *Imperial Formations*. Santa Fe: School for Advanced Research Press. 421 p.

19. Lem S. (2015). Świat na krawędzi: ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski. Kraków: Cyfrant. 220 p.

20. Bhabha H. K. (ed.). (1990). *Nation and Narration*. London and New York: Routledge. 333 p.

21. Tlostanova M. (2024). The Deadlocks of Memory and the (No Longer) Post-Soviet Coloniality, or Can Memory Be Decolonized? *Baltic Worlds*, 17(4), 57–66.

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Лілія МОЛГАМОВА,

orcid.org/0000-0002-6707-9791

доктор філософії,

старший викладач кафедри іноземних мов та лінгводидактики

Сумського державного університету

(Суми, Україна) *l.molhamova@gf.sumdu.edu.ua*

Олександра ЛИМАР,

orcid.org/0009-0004-3224-3266

студентка III курсу факультету іноземної філології та соціальних комунікацій

Сумського державного університету

(Суми, Україна) *Lymaraleksandra0@sumdu.edu.ua*

ФОРМУВАННЯ *RESILIENCE* ШКОЛЯРІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОСВІТИ ДЛЯ СТАЛОГО РОЗВИТКУ ГРОМАД

У статті досліджено одну з найактуальніших проблем сучасної української освіти – формування психічної стійкості (*resilience*) школярів, які мешкають у прифронтових територіях та перебувають в умовах постійної загрози через тривалі повітряні тривоги. Розкрито роль освіти як інструменту підтримки ментального здоров'я та сталого розвитку громад у період війни, що узгоджується з Цілями сталого розвитку ООН (ЦСР 3, 4, 11, 16). Поняття *resilience* розглядається як важливий інструмент освіти, що сприяє не лише збереженню психічного здоров'я дітей, а й забезпечує сталий розвиток громад у кризових обставинах. Дослідження має міждисциплінарний характер і базується на психолого-педагогічному аналізі сучасних викликів воєнного часу, зокрема системних загроз для освітнього процесу, ментального стану учнів та соціальної згуртованості. Метою наукової розвідки є визначення ефективних освітніх підходів, що сприяють зміцненню психічної стійкості школярів у ситуаціях високого стресу. Здійснено аналіз наукових джерел, українського й зарубіжного досвіду. Зокрема, дослідженням охоплено вплив екстремальних умов на дітей, ризики тривожності, емоційного виснаження, проблеми освітньої мотивації та порушення базового відчуття безпеки. Представлено педагогічні умови формування *resilience*, роль учителя, батьків і громади, а також розроблено інноваційні освітні стратегії, такі як Емоційний рюкзак, Мапа стійкості класу, *Resilience Day* тощо. Результати свідчать, що інтеграція психолого-педагогічних технологій – *mindfulness*-практик, арт-терапії, тренінгів з емоційної грамотності – у навчальний процес дозволяє значно знизити рівень тривожності в учнів і підвищити їхню залученість до навчання. Дослідження підкреслює важливість поєднання освітньої, психологічної та соціальної підтримки для формування внутрішніх ресурсів дитини та розвитку життєстійких громад.

Ключові слова: психічна стійкість, *resilience*, освітнє середовище, психологічна підтримка, педагогічні умови, соціальна підтримка, сталий розвиток, інноваційні стратегії.

Liliia MOLHAMOVA,

orcid.org/0000-0002-6707-9791

PhD in Philology,

Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages and Linguodidactics

Sumy State University

(Sumy, Ukraine) l.molhamova@gf.sumdu.edu.ua

Oleksandra LYMAR,

orcid.org/0009-0004-3224-3266

Third-year student at the Faculty of Foreign Philology and Social Communications

Sumy State University

(Sumy, Ukraine) Lymaraleksandra0@sumdu.edu.ua

DEVELOPING RESILIENCE IN SCHOOLCHILDREN AS A TOOL FOR SUSTAINABLE COMMUNITY DEVELOPMENT

This article explores one of the most pressing issues in contemporary Ukrainian education – the development of psychological resilience among schoolchildren living in frontline territories and constantly facing the threat of prolonged air raids. The study highlights the role of education as a tool for supporting mental health and promoting sustainable community development during wartime, aligning with the UN Sustainable Development Goals (SDGs 3, 4, 11, 16). Resilience is presented as a critical educational mechanism that not only helps preserve children's mental well-being but also strengthens the long-term stability of communities in crisis. The research is interdisciplinary, grounded in psycho-pedagogical analysis of wartime challenges, including systemic threats to education, students' mental states, and social cohesion.

The goal of the study is to identify effective educational approaches that enhance resilience among students in high-stress situations. The paper analyzes academic literature and both Ukrainian and international practices. It focuses on the impact of extreme conditions on children, anxiety risks, emotional burnout, disrupted educational motivation, and the erosion of basic feelings of safety. The study outlines pedagogical conditions for fostering resilience, the roles of teachers, parents, and communities, and introduces innovative educational strategies such as the “Emotional Backpack,” “Class Resilience Map,” and “Resilience Day.”

Findings indicate that integrating psycho-pedagogical tools, including mindfulness practices, art therapy, and emotional literacy training, into the educational process can significantly reduce anxiety levels and improve student engagement. The article underscores the importance of combining educational, psychological, and social support to develop children's internal resources and build resilient communities.

Key words: resilience, educational environment, psychological support, pedagogical conditions, social support, sustainable development, innovative strategies.

Постановка проблеми. Сучасна українська школа функціонує в умовах війни, що спричиняє тривалі повітряні тривоги, постійну загрозу та психологічну нестабільність для учнів, особливо у прифронтових регіонах. За даними національного дослідження, 60% українців демонструють симптоми помірного стресу, а майже 40% – ознаки посттравматичного стресового розладу (ПТСР) (Lushchak, 2024). Це зумовлює потребу в адаптації освітнього процесу до викликів часу, з акцентом на формування психологічної стійкості *resilience* школярів як ключового ресурсу подолання наслідків травматичних подій.

Resilience у шкільному контексті не лише сприяє психічному благополуччю, а й є умовою ефективної соціалізації та згуртованості громади. Як показують дослідження, організація безпечного, підтримуючого освітнього середовища сприяє зниженню тривожності та емоційного виснаження в учнів (Molhamova, et al.,

2025). Питання формування стійкості напряму корелює з цілями сталого розвитку ООН: ЦСР 3 (здоров'я і благополуччя), ЦСР 4 (якісна освіта), ЦСР 11 (сталі громади), ЦСР 16 (мир і безпека) (18). Отже, освіта розглядається як інструмент забезпечення психосоціальної підтримки дітей у кризовий період та стратегія сталого розвитку прифронтових територій.

Аналіз досліджень. Поняття *resilience* (психічна стійкість) виникло в другій половині ХХ ст. для пояснення індивідуальних відмінностей у здатності долати стрес. У сучасній психології його розглядають як динамічний процес, що охоплює когнітивні, емоційні та поведінкові механізми адаптації й відновлення після травми. *Resilience* поєднує внутрішні ресурси особистості та зовнішню підтримку соціального середовища (Garmezy, 1985; Rutter, 1987). У педагогіці *resilience* набуває практичного значення як чинник психоемоційного благополуччя та успішності

учнів. Освітні програми включають розвиток саморегуляції, емоційного контролю та позитивного мислення. Учитель у цьому контексті виступає модератором безпечного середовища (Кабак та ін., 2025).

Наукова література виокремлює три виміри *resilience*: індивідуальний (внутрішня мотивація, оптимізм), соціальний (підтримка родини та громади) та освітній (шкільне середовище як простір розвитку навичок подолання стресу) (Харченко, 2025). Ці компоненти взаємодіють, створюючи умови для цілісного розвитку дитини. Ключовою ознакою *resilience* є здатність перетворювати кризу на ресурс – досвід, який сприяє адаптації та зростанню. Це особливо актуально для дітей, які навчаються в умовах війни: школа може стати простором психологічного зміцнення й відновлення. Водночас *resilience* не слід розуміти як абсолютну стабільність: це радше гнучкість та здатність до змін. Навіть вразливість може стати основою для розвитку нових психологічних стратегій (Полухтович, 2022; Станішевська, 2022; Мінаков, 2024).

Таким чином, *resilience* у психології та педагогіці – це інтегральне поняття, що охоплює особистісні, соціальні та освітні аспекти. Воно є ключовим фактором підтримки дітей в умовах воєнних викликів та важливою умовою сталого розвитку освітнього середовища.

Мета статті полягає у визначенні теоретичних і практичних засад формування психічної стійкості учнів прифронтових територій у контексті освіти для сталого розвитку.

Досягнення мети зумовлює виконання таких завдань: розкрити суть та особливості поняття *resilience* у педагогіці й психології; проаналізувати вплив довготривалих повітряних тривог на психоемоційний стан школярів; вивчити практичний досвід освітніх закладів у формуванні психічної стійкості учнів; визначити педагогічні умови та інноваційні стратегії підтримки *resilience* у школярів прифронтових територій.

Об'єкт дослідження – процес формування психічної стійкості (*resilience*) учнів прифронтових територій в умовах довготривалих повітряних тривог. Предмет дослідження – психолого-педагогічні умови, методи та освітні стратегії, що сприяють розвитку *resilience* школярів як інструменту освіти для сталого розвитку громад.

У процесі дослідження застосовувалися комплексні методи наукового аналізу: теоретичні (аналіз психолого-педагогічної літератури, узагальнення наукових підходів до проблеми *resilience*, аналіз освітніх ініціатив і практик у прифронтових громадах), емпіричні (спостереження за

поведінкою учнів у стресових ситуаціях), а також порівняльний аналіз зарубіжного та українського досвіду. Застосування моделювання педагогічних умов дало змогу розробити ефективні стратегії підтримки психічної стійкості школярів у контексті освіти для сталого розвитку.

Виклад основного матеріалу. Діти шкільного віку становлять вразливу групу під час війни, адже тривала загроза та повітряні тривоги спричиняють хронічний стрес, що негативно впливає на емоційний стан, когнітивний розвиток і психічне здоров'я. Спостерігаються тривожність, апатія, агресія, соматичні прояви, а також ризик розвитку ПТСР (Дужик, 2020: 186). У прифронтових регіонах освітній процес супроводжується зниженням концентрації, емоційним виснаженням і поведінковими порушеннями, особливо серед молодших школярів і підлітків (Годлевська, 2019; Квасній та ін., 2025; Мінаков, 2024; The American Psychological Association). У цих умовах психічна стійкість (*resilience*) виступає критично важливою характеристикою для адаптації дитини, що формується через емоційну грамотність, саморегуляцію та соціальну підтримку (Станішевська, 2022: 108).

Школа відіграє ключову роль у зниженні впливу стресу – завдяки створенню безпечного середовища, підтримці вчителів, залученню психологів і впровадженню практик самопомогі (Ісаєнко, 2016; Калінін, 2024: 172; Підан, 2022; United Nations). В Україні впроваджуються ефективні програми: модель *Community Resiliency Model*, тренінги з травмоорієнтованої педагогіки, сенсорні кімнати, менторські платформи (*Resilience Help*), а також локальні ініціативи Сумщини – тренінги, центр життєстійкості, мобільні бригади (Суспільне Суми; Відповідальні громадяни; Сумські дебати; Трибуна; Схід SOS; EdCamp Ukraine; SmartOsvita; Dialogue for Understanding).

Серед дієвих психолого-педагогічних технологій – арт-терапія, *mindfulness*-практики, ігрові моделі, групова підтримка, фізична активність і кризові комунікації (Белуга, 2025; Прохоренко, 2024; Шашенкова, 2023). Спираючись на цей досвід, автори пропонують власні інноваційні стратегії розвитку *resilience* школярів у прифронтових громадах шляхом інтеграції психологічної підтримки, соціального навчання та принципів освіти для сталого розвитку.

1. Стратегія «Емоційний рюкзак»

Суть: щотижнева вправа, під час якої учні «пакують» свої емоції, спогади або думки у символічний рюкзак – у вигляді запису в щоденнику, малюнка, листа або анонімної записки в «коробку підтримки».

Мета: сформувати звичку емоційного рефлексування, знизити рівень внутрішньої напруги, розвинути усвідомленість. *Результат:* зниження емоційної напруги та підвищення здатності до саморегуляції у щоденному шкільному житті.

2. Стратегія «Мапа стійкості класу / школи»

Суть: спільне створення візуальної мапи, яка відображає соціальні зв'язки у класі: хто кого підтримує, до кого можна звернутися, які місця є «просторами безпеки». *Мета:* сформувати згуртованість, виявити прихованої ізоляції, посилити видимості соціальної підтримки. *Результат:* можливість виявити дітей, які потребують додаткової уваги, та побудувати соціальні «місточки».

3. Метод «ЗХР: Ресурс – Реакція – Рішення»

Суть: вправа, в якій учні аналізують стресову ситуацію за трьома кроками: що мені допомагає (ресурс), як я почуваюся (реакція), яку дію можу зробити (рішення). *Мета:* навчити учнів саморефлексії, управлінню емоціями та прийняттю рішень у складних обставинах. *Результат:* розвиток навичок емоційного самоуправління і здатності діяти без зовнішньої допомоги.

4. Стратегія «Коло взаємної підтримки»

Суть: регулярні довірливі зустрічі, під час яких учні діляться своїми переживаннями, натхненнями й подяками. *Мета:* створити простір емоційної підтримки та розвитку довіри в колективі. *Результат:* зміцнення емоційної стійкості, розвиток навичок підтримки, лідерства та взаємної поваги.

5. Програма «Resilience Day» – День психічної стійкості

Суть: спеціальний день, присвячений активностям із розвитку психічної стійкості – майстер-класи, обговорення, вправи, відкритий мікрофон. *Мета:* залучити учнів, батьків і громаду до формування культури піклування про ментальне здоров'я. *Результат:* формування традиції емоційної турботи, посилення міжособистісних зв'язків у шкільному середовищі.

6. Модель «STEAM + RESILIENCE»

Суть: поєднання навчальних STEM-проектів із темами психічної стійкості, наприклад – дослідження стресу, створення заспокійливих девайсів, вивчення впливу кольору чи музики. *Мета:* інтегрувати розвиток стійкості в освітній процес через науково-дослідницьку діяльність. *Результат:* розвиток критичного мислення, креативності та розу-

міння психологічних аспектів життя.

7. Модель «Три кола підтримки»

Суть: побудова трирівневої системи підтримки: внутрішнє коло – самопоміа (дихання, щоденник); середнє коло – однолітки (peer-to-peer); зовнішнє коло – дорослі (учителі, батьки, фахівці). *Мета:* навчити дітей звертатися по допомогу та обирати відповідні інструменти в різних ситуаціях. *Результат:* формування впевненості, соціальної підтримки та самостійного вибору стратегії coping.

Висновок. Формування психічної стійкості (*resilience*) учнів прифронтових територій є пріоритетом сучасної освіти. Постійний стрес, викликаний війною, негативно впливає на емоційний стан, мотивацію та здатність до навчання. У цих умовах важливою є узгоджена робота педагогів, психологів і батьків для підтримки адаптаційних ресурсів дитини.

Ефективними інструментами є тренінги з емоційної грамотності, арт-терапія, *mindfulness*, фізична активність, які сприяють розвитку навичок саморегуляції, зниженню тривожності та підвищенню впевненості у собі. Системна психологічна підтримка посилює ефект цих практик. Вчитель відіграє ключову роль у створенні безпечного освітнього середовища: підтримка, своєчасне реагування на емоційні труднощі учнів та розвиток соціальних навичок зміцнюють психологічну стійкість. Не менш важлива роль родини – як джерела емоційного ресурсу, моделей адаптивної поведінки та стабільності. Громада – ще один фактор підтримки. Соціальна активність дітей, участь у волонтерстві й локальних ініціативах розвивають почуття належності та соціальну відповідальність. Це формує зовнішні ресурси життєстійкості.

Освітні програми сталого розвитку, що поєднують навчання з практичною діяльністю, сприяють розвитку адаптивних стратегій подолання, критичного мислення й соціальної взаємодії. Такий міждисциплінарний підхід дозволяє дітям не лише долати наслідки стресу, а й активно впливати на відновлення та розвиток своїх громад. Таким чином, розвиток *resilience* в учнів вимагає інтегрованої стратегії, що охоплює психолого-педагогічні інструменти, підтримку сім'ї, вчителів і громади, забезпечуючи цілісний підхід до формування сталих і життєстійких освітніх спільнот.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белуга Ю. Практика Гази у сфері соціального захисту дітей, які постраждали внаслідок воєнних дій та збройних конфліктів: досвід для України. *Scientific works of Kyiv Aviation Institute. Series Law Journal "Air and Space Law"*. 2025. Т. 1, № 74. С. 149–154. URL: <https://doi.org/10.18372/2307-9061.74.19898>
2. Годлевська В.Ю. Інформаційний стрес у дітей як причина психологічних наслідків військових конфліктів. *Політичне життя*. 2019. № 2. С. 50–54. URL: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2019.2.8>
3. Допоможи дитині під час війни. *Суснільне Суми*. URL: <https://suspilne.media/sumy/249771-u-sumah-pracue-proekt-psihologichnoi-pidtrimki-dopomozhi-ditini-pid-cas-vijni/>
4. Дужик Н. Соціально-емоційне навчання в системі сучасних педагогічних знань. *Humanities science current issues*. 2020. Т. 2, № 27. С. 186–192. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/27.203552>
5. Ісаєнко В. М. Освіта для сталого розвитку: європейський вибір. 2016. URL: <https://er.kai.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c2d8ae7e-d2f9-4458-a42f-11b8c8c4b54c/content>
6. Кабак В., Гапончук О., Войтенко І. Освіта для сталого розвитку: педагогічні аспекти реалізації. *Перспективи та інновації науки*. 2025. № 8(54). URL: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-8\(54\)-421-430](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-8(54)-421-430)
7. Калінін В. О., Калініна Л. В. Соціально-емоційне навчання в початковій школі в рамках впровадження стандарту Нової української школи. *Соціально-психологічні ресурси особистості в екстремальних умовах*. 2024. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-393-7-44>
8. Квасній О., Колос В., Духовний І. Вплив війни на психологічний стан населення в Україні. *Перспективи та інновації науки*. 2025. № 1(47). URL: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-1\(47\)-1562-1573](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-1(47)-1562-1573)
9. Мінаков І. Інновації та психологічна підтримка учнів у організації навчального процесу в умовах війни. *Перспективи та інновації науки*. 2024. № 11(45). URL: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-11\(45\)-659-669](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-11(45)-659-669)
10. ОбійМи для тебе. *Відповідальні громадяни*. URL: <https://responsiblecitizens.org/pidtrymka-psykhologichna-dopomoga-sumska-oblast/>
11. Підан А. С. Особливості формування духовності у молодших школярів. *Spiritual-intellectual upbringing and teaching of youth in the 21st century*. 2022. № 4. С. 468–470. URL: <https://doi.org/10.34142//2708-4809.siuty.2022.116>
12. Полухтович Т. Г., Гапончук О. М. Психологічна стійкість до травмуючих ситуацій. *Психолого-педагогічні проблеми соціалізації особистості в сучасних умовах*. 2022. С. 122–124. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-261-9/34>
13. Поруч. *Сумські дебати*. URL: <https://debaty.sumy.ua/news/na-sumshhini-zavershivsyia-proyekt-poruch-dlya-psihologichnoyi-pidtrimki-ditej-ta-pidlitkiv>
14. Прохоренко Д. Психологічна підтримка дітей з ООП: комплексний підхід у подоланні наслідків ПТСР. *Особлива дитина: навчання і виховання*. 2024. Т. 115, № 3. С. 75–88. URL: <https://doi.org/10.33189/ectu.v115i3.186>
15. Станішевська В. Вплив екстремальних умов діяльності на психічну стійкість особистості. *Вісник Національного університету оборони України*. 2022. С. 107–112. URL: <https://doi.org/10.33099/2617-6858-2022-66-2-107-112>
16. Харченко І. Психологічна підтримка молоді в прифронтових регіонах: вивчення практик ЄС та перспективи адаптації в Україні. *Перспективи та інновації науки*. 2025. № 5(51). URL: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-5\(51\)-1530-1541](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-5(51)-1530-1541)
17. Центр життєстійкості. *Трибуна*. URL: <https://trybuna.sumy.ua/stories/shho-take-czentr-zhyttyestiykosti-ta-yak-vin-praczuuye-v-sumah/>
18. Цілі сталого розвитку. *Global Compact*. URL: <https://globalcompact.org.ua/tsili-stijkogo-rozvytku/>
19. Шашенкова А. О. Соціально-емоційне навчання як перспективна освітня траєкторія. *Інноваційні наукові дослідження у галузі педагогіки та психології*. 2023. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-310-4-47>
20. Школа вгору. *Схід SOS*. URL: <https://east-sos.org/projects/pidtrymka-shkil-sumskoyi-oblasti-v-pokrashhenni-bezpeky-ta-psyhologichnogo-stanu-uchasnykiv-osvitnogo-proczesu/>
21. Garnezy N. Stress-resistant children: The search for protective factors. In: J. E. Stevenson (Ed.), *Recent research in developmental psychopathology*. 1985. Oxford: Pergamon Press. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0005789486800910?via%3Dihub>
22. In the War. *EdCamp Ukraine*. URL: <https://www.edcamp.ua/en/in-the-war/>
23. Lushchak O. et al. Prevalence of stress, anxiety, and symptoms of post-traumatic stress disorder among Ukrainians after the first year of Russian invasion: a nationwide cross-sectional study. *The Lancet Regional Health – Europe*. 2024. Volume 36. 100773. DOI: 10.1016/j.lanepe.2023.100773
24. Molhamova L., Otroshchenko L., Tatsenko N. Trauma-Informed Education in pre-service teacher training during the Wartime: A Case Study of Ukraine. *Journal of Child and Adolescent Trauma*. 2025. URL: <https://doi.org/10.1007/s40653-025-00741-x>
25. Resilience Help. *SmartOsvita*. URL: <https://en.smart-osvita.org/>
26. Rutter M. Psychosocial resilience and protective mechanisms. *American Journal of Orthopsychiatry* 1987. 57(3). 316–331. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1939-0025.1987.tb03541.x>
27. The American Psychological Association. URL: <https://www.apa.org/>
28. Trauma education for Ukrainian schools 2024. *Dialogue for Understanding*. URL: <https://dialogue4u.org/en/projekt/trauma-pedagogy-2024/>
29. Ukraine: 15,000 school psychologists trained by UNESCO to support learners and teachers. *United Nations*. URL: <https://ukraine.un.org/en/243047-ukraine-15000-school-psychologists-trained-unesco-support-learners-and-teachers>

REFERENCES

1. Beluha Yu. (2025) Praktyka Hazy u sferi sotsialnoho zakhystu ditey, yaki postrazhdaly vnaslidok voiennykh diy ta zbroinykh konfliktiv: dosvid dlia Ukrainy. [The practice of Gaza in the field of social protection of children affected by war and armed conflicts: experience for Ukraine] Scientific Works of Kyiv Aviation Institute. Series Law Journal "Air and Space Law", 1, № 74. 149–154. URL: <https://doi.org/10.18372/2307-9061.74.19898> [in Ukrainian].
2. Hodlevska V.Yu. (2019) Informatyyni stres u ditey yak prychna psykholohichnykh naslidkiv viyskovykh konfliktiv. [Information stress in children as a cause of psychological consequences of military conflicts] Politychne zhyttia, № 2. 50–54. URL: <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2019.2.8> [in Ukrainian].
3. Suspilne Sumy (2025) Dopomozhy dytyni pid chas viyny. [Help the child during the war] Suspilne Sumy URL: <https://suspilne.media/sumy/249771-u-sumah-pracue-proekt-psiologichnoi-pidtrimki-dopomozhi-ditini-pid-cas-vijni/> [in Ukrainian].
4. Duzhyk N. (2020) Sotsialno-emotsiine navchannia v systemi suchasnykh pedahohichnykh znan. [Social-emotional learning in the system of modern pedagogical knowledge] Humanities Science Current Issues, 2, № 27. 186–192. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/27.203552> [in Ukrainian].
5. Isaienko V.M. (2016) Osvita dlia staloho rozvytku: yevropeyskyi vybir. [Education for sustainable development: the European choice] URL: <https://er.kai.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c2d8ae7e-d2f9-4458-a42f-11b8c8c4b54c/content> [in Ukrainian].
6. Kabak V., Haponchuk O., Voitenko I. (2025) Osvita dlia staloho rozvytku: pedahohichni aspekty realizatsii. [Education for sustainable development: pedagogical aspects of implementation] Perspektyvy ta innovatsii nauky, № 8(54). 421–430. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-8\(54\)-421-430](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-8(54)-421-430) [in Ukrainian].
7. Kalinin V.O., Kalinina L.V. (2024) Sotsialno-emotsiine navchannia v pochatkovii shkoli v ramkakh vprovadzhenia standartu Novoi ukrainskoi shkoly. [Social-emotional learning in primary school within the framework of implementing the New Ukrainian School standard] Sotsialno-psykholohichni resursy osobystosti v ekstremalnykh umovakh URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-393-7-44> [in Ukrainian].
8. Kvasnii O., Kolos V., Dukhovnyi I. (2025) Vplyv viyny na psykholohichni stan naseleння v Ukraini. [The impact of war on the psychological state of the population in Ukraine] Perspektyvy ta innovatsii nauky, № 1(47). 1562–1573. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-1\(47\)-1562-1573](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-1(47)-1562-1573) [in Ukrainian].
9. Minakov I. (2024) Innovatsii ta psykholohichna pidtrymka uchniv u orhanizatsii navchal'noho protsesu v umovakh viyny. [Innovations and psychological support of students in the organization of the educational process during war conditions] Perspektyvy ta innovatsii nauky, № 11(45). 659–669. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-11\(45\)-659-669](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-11(45)-659-669) [in Ukrainian].
10. Vidpovidalni hromadiany (2025) Obiimy dlia tebe. [Hugs for you] Vidpovidalni hromadiany URL: <https://responsiblecitizens.org/pidtrymka-psykholohichna-dopomoga-sumska-oblast/> [in Ukrainian].
11. Pidan A.S. (2022) Osoblyvosti formuvannia dukhovnosti u molodshykh shkoliariv. [Peculiarities of spirituality formation in younger schoolchildren] Spiritual-intellectual upbringing and teaching of youth in the 21st century, № 4. 468–470. URL: <https://doi.org/10.34142/2708-4809.suity.2022.116> [in Ukrainian].
12. Polukhtovych T.H., Haponchuk O.M. (2022) Psykholohichna stiikist do travmuyuiuchykh sytuatsii. [Psychological resilience to traumatic situations] Psykholoho-pedahohichni problemy sotsializatsii osobystosti v suchasnykh umovakh. 122–124. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-261-9/34> [in Ukrainian].
13. Sumski debaty (2025) Poruch. [Nearby] Sumski debaty URL: <https://debaty.sumy.ua/news/na-sumshhini-zavershivsya-proyekt-poruch-dlya-psiologichnoyi-pidtrimki-ditej-ta-pidlitkiv> [in Ukrainian].
14. Prokhorenko D. (2024) Psykholohichna pidtrymka ditey z OOP: kompleksnyi pidkhid u podolanni naslidkiv PTSD. [Psychological support for children with SEN: a comprehensive approach to overcoming PTSD consequences] Osoblyva dytyna: navchannia i vykhovannia, 115, № 3. 75–88. URL: <https://doi.org/10.33189/ectu.v115i3.186> [in Ukrainian].
15. Stanishevska V. (2022) Vplyv ekstremalnykh umov diialnosti na psykichnu stiikist osobystosti. [The impact of extreme conditions of activity on individual mental resilience] Visnyk Natsionalnoho universytetu oborony Ukrainy. 107–112. URL: <https://doi.org/10.33099/2617-6858-2022-66-2-107-112> [in Ukrainian].
16. Kharchenko I. (2025) Psykholohichna pidtrymka molodi v prifrontovykh rehionakh: vyvchennia praktyk YeS ta perspektyvy adaptatsii v Ukraini. [Psychological support for youth in frontline regions: studying EU practices and adaptation prospects in Ukraine] Perspektyvy ta innovatsii nauky, № 5(51). 1530–1541. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-5\(51\)-1530-1541](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-5(51)-1530-1541) [in Ukrainian].
17. Trybuna (2025) Tsentr zhyttestiikosti. [Resilience Center] Trybuna URL: <https://trybuna.sumy.ua/stories/shho-take-centr-zhyttestiikosti-ta-yak-vin-praczyuye-v-sumah/> [in Ukrainian].
18. Global Compact (2025) Tsili staloho rozvytku. [Sustainable Development Goals] Global Compact URL: <https://globalcompact.org.ua/tsili-stijkogo-rozvytku/> [in Ukrainian].
19. Shashenkova A.O. (2023) Sotsialno-emotsiine navchannia yak perspektyvna osvitalia traiektoria. [Social-emotional learning as a promising educational trajectory] Innovatsiini naukovy doslidzhennia u haluzi pedahohiky ta psykholohii URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-310-4-47> [in Ukrainian].
20. Skhid SOS (2025) Shkola vhoru. [School Up] Skhid SOS URL: <https://east-sos.org/projects/pidtrymka-shkil-sumskoyi-oblasti-v-pokrashhenni-bezpeky-ta-psykholohichnogo-stanu-uchasnykiv-osvitnogo-proczesu> [in Ukrainian].
21. Garmezy N. (1985) Stress-resistant children: The search for protective factors. In: J. E. Stevenson (Ed.), Recent research in developmental psychopathology. Oxford: Pergamon Press. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0005789486800910?via%3Dihub>
22. In the War. (2025) EdCamp Ukraine. URL: <https://www.edcamp.ua/en/in-the-war/>

23. Lushchak O. et al. (2024) Prevalence of stress, anxiety, and symptoms of post-traumatic stress disorder among Ukrainians after the first year of Russian invasion: a nationwide cross-sectional study. *The Lancet Regional Health – Europe*, volume 36. 100773. DOI: 10.1016/j.lanep.2023.100773
24. Molhamova L., Otroshchenko L., Tatsenko N. (2025) Trauma-Informed Education in pre-service teacher training during the Wartime: A Case Study of Ukraine. *Journal of Child and Adolescent Trauma*. URL: <https://doi.org/10.1007/s40653-025-00741-x>
25. Resilience Help. (2025) SmartOsvita. URL: <https://en.smart-osvita.org/>
26. Rutter M. (1987) Psychosocial resilience and protective mechanisms. *American Journal of Orthopsychiatry*, 57(3). 316–331. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1939-0025.1987.tb03541.x>
27. The American Psychological Association. (2025) URL: <https://www.apa.org/>
28. Trauma education for Ukrainian schools 2024. (2025) Dialogue for Understanding. URL: <https://dialogue4u.org/en/projekt/trauma-pedagogy-2024/>
29. Ukraine: 15,000 school psychologists trained by UNESCO to support learners and teachers. (2025) United Nations. URL: <https://ukraine.un.org/en/243047-ukraine-15000-school-psychologists-trained-unesco-support-learners-and-teachers>

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

UDC 53

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-49>**Vidadi Omer oglu ORUCOV,**

orcid.org/0000-0002-8589-2364

Doctor of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Physics Teaching Technology

Azerbaijan State Pedagogical University

(Baku, Azerbaijan) vidadi_orucov@mail.ru

APPLICATION OF DIGITAL AND INTERACTIVE TEACHING METHODS IN THE TRAINING OF PHYSICS TEACHERS

This article examines the role and effectiveness of digital and interactive teaching methods in the pedagogical training of physics teachers. The main purpose of the study is to evaluate the impact of digital teaching tools on pedagogical outcomes among students majoring in physics at pedagogical universities and practicing teachers, as well as to provide scientifically grounded recommendations for the systematic integration of these methods into teacher-training programs. The methodological framework of the research is based on analytical analysis, comparative approach, questionnaires, and pedagogical observation. The empirical base consists of two main respondent groups: students specializing in physics education and in-service physics teachers.

The results of surveys and observations show that digital simulations, virtual laboratories, and interactive platforms significantly enhance learners' comprehension and motivation. While the majority of participants positively assessed the use of digital tools in the learning process, only a portion of them indicated having the skills to use these tools effectively and systematically. The study also revealed that digital and interactive methods contribute to the development of teachers' technopedagogical competencies, support creative and innovative approaches in lesson planning, and add dynamism and functional efficiency to the educational process.

The article highlights the TPACK model (integration of Technological, Pedagogical and Content Knowledge) and demonstrates that this model serves as an optimal framework for the purposeful application of digital and interactive methods in teacher education. Based on the research results, the structuring of digital components in teacher-training curricula, the use of virtual laboratories and simulation programs in practical sessions, as well as the establishment of assessment and monitoring mechanisms, are considered necessary. This approach not only ensures the systematic development of teachers' technopedagogical skills but also supports their flexible and effective integration into the modern learning environment.

The study also shows that the successful implementation of digital teaching methods requires methodological and technical support, enrichment of resource bases, and the organization of continuous professional development programs. These measures enable teachers to use digital tools purposefully, apply interactive technologies effectively during lessons, and improve educational outcomes.

In conclusion, the article demonstrates that digital and interactive teaching methods should be regarded not merely as supplementary tools but as strategic components in the pedagogical training of physics teachers. This approach enhances students' comprehension levels, develops teachers' innovative pedagogical skills, and contributes significantly to the modernization of the education system. The scientifically grounded recommendations presented in the article identify important directions for the effective integration of digital methods, the application of innovative pedagogical technologies, and the development of technopedagogical competencies of physics teachers.

Key words: digital teaching methods, interactive technologies, physics teacher education, pedagogical innovations, technopedagogical competencies, virtual laboratories, TPACK model, simulation software, education quality, teacher training.

Vidadi Omer oglu ORUCOV,

orcid.org/000-0002-8589-2364

доктор педагогічних наук,

доцент кафедри технологій викладання фізики

Азербайджанського державного педагогічного університету

(Баку, Азербайджан) vidadi_orucov@mail.ru

ДОДАТОК ЦИФРОВИХ І ДІАЛОГОВИХ ВИКЛАДАЦЬКИХ МЕТОДІВ В НАВЧАННІ УЧИТЕЛІВ ФІЗИКИ

У цій статті розглядається роль та ефективність цифрових та інтерактивних методів навчання у педагогічній підготовці вчителів фізики. Основною метою дослідження є оцінка впливу цифрових навчальних

засобів на педагогічні результати серед студентів, які навчаються за спеціальністю «фізика» в педагогічних університетах, та практикуючих вчителів, а також надання науково обґрунтованих рекомендацій щодо систематичної інтеграції цих методів у програми підготовки вчителів. Методологічна основа дослідження базується на аналітичному аналізі, порівняльному підході, анкетуванні та педагогічному спостереженні. Емпірична база складається з двох основних груп респондентів: студентів, які спеціалізуються на фізичній освіті, та вчителів фізики, що працюють.

Результати опитувань та спостережень показують, що цифрові симуляції, віртуальні лабораторії та інтерактивні платформи значно покращують розуміння та мотивацію учнів. Хоча більшість учасників позитивно оцінили використання цифрових інструментів у навчальному процесі, лише частина з них вказала на наявність навичок ефективного та систематичного використання цих інструментів. Дослідження також показало, що цифрові та інтерактивні методи сприяють розвитку технопедагогічних компетенцій вчителів, підтримують креативні та інноваційні підходи до планування уроків, а також додають динамізму та функціональної ефективності навчальному процесу.

У статті висвітлено модель ТРАСК (інтеграція технологічних, педагогічних та змістовних знань) та показано, що ця модель слугує оптимальною основою для цілеспрямованого застосування цифрових та інтерактивних методів у педагогічній освіті. На основі результатів дослідження необхідно структурувати цифрові компоненти в навчальних програмах підготовки вчителів, використовувати віртуальні лабораторії та програми моделювання на практичних заняттях, а також створювати механізми оцінювання та моніторингу. Такий підхід не лише забезпечує систематичний розвиток технопедагогічних навичок вчителів, але й підтримує їхню гнучку та ефективну інтеграцію в сучасне навчальне середовище.

Дослідження також показує, що успішне впровадження цифрових методів навчання вимагає методологічної та технічної підтримки, збагачення ресурсних баз та організації програм безперервного професійного розвитку. Ці заходи дозволяють вчителям цілеспрямовано використовувати цифрові інструменти, ефективно застосовувати інтерактивні технології під час уроків та покращувати освітні результати.

На завершення, у статті показано, що цифрові та інтерактивні методи навчання слід розглядати не просто як додаткові інструменти, а як стратегічні компоненти педагогічної підготовки вчителів фізики. Такий підхід підвищує рівень розуміння студентів, розвиває інноваційні педагогічні навички вчителів та значною мірою сприяє модернізації системи освіти. Науково обґрунтовані рекомендації, представлені у статті, визначають важливі напрямки ефективного інтеграції цифрових методів, застосування інноваційних педагогічних технологій та розвитку технопедагогічних компетенцій вчителів фізики.

Ключові слова: цифрові методи навчання, інтерактивні технології, освіта вчителів фізики, педагогічні інновації, технопедагогічні компетенції, віртуальні лабораторії, модель ТРАСК, програмне забезпечення для моделювання, якість освіти, підготовка вчителів.

In the modern world, the rapid development of information and communication technologies (ICT) leads to fundamental transformations in the field of education. The formation of the information society requires the restructuring of educational content, the modernization of teaching methods based on digital approaches, and the transformation of the school model into a flexible and innovative system. In this regard, the application of digital and interactive teaching technologies not only increases the effectiveness of instruction but also plays a strategic role in developing 21st-century competencies – analytical thinking, problem-solving, digital literacy, collaboration, and creative skills (Degtyarev, 2014: 125).

The use of digital resources increases students' motivation, enhances cognitive activity, enables the visualization of complex natural phenomena, and facilitates the transfer of knowledge into long-term memory. Therefore, modern pedagogical theory and practice consider the systematic integration of digital, interactive, and AI-based teaching technologies into teacher education essential.

Educational reforms carried out in the Republic of Azerbaijan identify the integration of digital technologies into pedagogical practice as a priority goal.

In particular, the “Artificial Intelligence Strategy of the Republic of Azerbaijan for 2025–2028” aims to create an AI ecosystem and develop digitally literate and innovative human capital, which necessitates the adoption of new pedagogical technologies in teacher training.

Compared with other natural science subjects, physics encompasses more complex cognitive structures because physical laws and phenomena are abstract for students, and their demonstration in school settings poses material-technical and safety limitations. Therefore, traditional teaching methods are insufficient, increasing the need for visual, interactive, and innovative approaches. Digital simulations, virtual laboratories, interactive platforms, 3D modelling, and AI-based personalized learning algorithms address these needs (Encyclopedia of Modern Ukraine).

Pedagogical research shows that the use of digital methods in teacher education enhances the professional-competence of future physics teachers and contributes to the formation of students' scientific worldview as well as the development of scientific-practical reasoning. Personalized learning models adapt to students' individual learning pace, while

interactive activities sustain continuous cognitive engagement.

Global experience demonstrates that in countries such as the USA, China, Türkiye, Denmark, Estonia, Israel, Korea, and Singapore, artificial intelligence and digital technologies play a strategic role in teacher preparation. The TPACK model (Mishra & Koehler, 2006) enables the balanced integration of teachers' content knowledge, pedagogical methods, and technological skills, thereby improving instructional quality.

International research in physics education confirms the effectiveness of digital simulations and virtual laboratories. Studies using the PhET Interactive Simulations platform show that interactive simulations enrich the visual representation of physical phenomena, expand experimental opportunities, and increase students' interest in the subject (Perkins et al., 2006).

Regional studies indicate that in Azerbaijan and neighbouring countries the level of technological literacy among physics teachers remains insufficient (Mammadova, 2021; Aliyev, 2022). This highlights the need for systematic and methodological integration of digital technologies into pedagogical education.

Furthermore, interactive methods such as gamification (Hamari et al., 2014), problem-based learning (Prince, 2004), experiential learning, and collaborative project-based approaches increase student engagement and enrich teachers' pedagogical repertoires. However, methodologically substantiated research on the comprehensive integration of digital and interactive technologies into physics teacher education remains limited. This necessitates a broader scientific, methodological, and practical exploration of the topic.

Identification of open issues in the research field

Although studies on the integration of digital and interactive teaching methods into education demonstrate high pedagogical potential, a number of theoretical-methodological and practical gaps remain, particularly in the context of physics teacher training. Addressing these gaps requires both the deepening of scientific approaches and the revision of methodological mechanisms applicable in practice.

The first issue is that most existing literature investigates the pedagogical impact of digital technologies in a general context. However, physics has specific didactic characteristics – high abstraction, reliance on experimentation, and multi-component content. Therefore, the technological solutions offered are often generic and do not fully align with the specific nature of physics lessons. Consequently, the adequacy

of technology-based teaching models to the content of the subject remains scientifically under-substantiated.

The second open issue concerns the absence of fully developed methodological mechanisms for the systematic application of interactive tools – simulations, virtual laboratories, animations, and gamified models – in teacher training. Current practice shows that digital tools are often applied fragmentarily, are not aligned with learning objectives, and thus their didactic potential is not fully utilized.

The third gap is related to the development of techno pedagogical competencies. Although the TPACK model (Bower, 2017; Mishra & Koehler, 2006) is based on the integration of technological, pedagogical, and content knowledge, empirical studies measuring its real impact on physics teacher education are limited. The methods, environments, and sequences through which technology is most effectively mastered remain insufficiently defined.

The fourth direction concerns teacher-training curricula in the region, particularly in Azerbaijan. Existing programs lack systematic methodological support and resource provision for digital and interactive technologies. Most training materials are theoretical in nature, while practical application mechanisms are underdeveloped. As a result, teachers acquire digital skills mainly through personal initiative and non-formal experiences.

The fifth open issue relates to the scientific measurement of the impact of digital methods on physics learning outcomes. Their effect on students' academic achievement, experimental skills, visual-conceptual understanding, and motivation has not been comprehensively validated through extensive empirical data. Therefore, the development of assessment and measurement tools is required.

In conclusion, although the application of digital and interactive methods in the pedagogical preparation of physics teachers holds significant potential, the field still requires comprehensive scientific and methodological investigation. Large-scale empirical studies, new methodological approaches, and context-adapted practical models can contribute substantially to the digital transformation of the education system.

Purpose and objectives of the study. The main purpose of the article is to examine the application possibilities of digital and interactive teaching methods in the pedagogical preparation of physics teachers from theoretical and practical perspectives, to identify the mechanisms through which these methods influence instructional quality, and to provide scientifically grounded methodological recommendations for their integration into pedagogical strategies. Although virtual laborato-

ries, simulation environments, interactive platforms, and AI-based learning algorithms possess substantial potential, the systematic evaluation and practical implementation of this potential have not yet been fully established from a methodological standpoint.

In accordance with this purpose, the following objectives have been defined:

1. To analyze the theoretical foundations of modern pedagogical technologies and scientifically substantiate the innovations and pedagogical value they bring to the teaching process.

2. To investigate the current state of digital and interactive methods in the preparation of physics teachers and to evaluate the place of these technologies within teacher-training curricula and the level of methodological support provided.

3. To identify the integration possibilities of virtual laboratories, simulation programs, animations, and other digital resources, and to assess their pedagogical advantages such as visualization, interactivity, experimental capability, and motivational impact.

4. To examine the alignment of curricula with digital teaching technologies, determine the level of formation of techno pedagogical components based on the TPACK model, and reveal existing gaps.

5. To develop a scientific-methodological model and practical recommendations based on research findings, forming a systematic approach to enhancing the techno pedagogical literacy of physics teachers.

The implementation of this study will contribute to the development of professional competencies adapted to innovative learning environments and will provide scientific-methodological support for the digital transformation of the teacher-training process.

Key findings

The results obtained from the conducted surveys and observations show that:

– 80% of students evaluate digital tools positively, yet only 40% possess sufficient skills for their effective use. This indicates high motivation but inadequate methodological preparedness.

– 70% of respondents reported that interactive methods increase student motivation and enhance the dynamism of lessons.

– Only 33% of practicing physics teachers stated that they use virtual laboratories systematically; others cited lack of resources and methodological support as the main limitations.

Observations confirm that teachers who use digital tools are able to increase students' cognitive engagement and explain physical processes more clearly. However, this practice is not widespread and is mostly based on individual initiative rather than systemic implementation.

Scientific justification of the findings

The obtained results indicate that:

– Although interest in digital tools is high, the lack of systematic development of techno pedagogical skills limits their effective application.

– Despite the clear pedagogical advantages of virtual laboratories, their practical use is still sporadic.

– Weak methodological support and insufficient curriculum alignment hinder the efficient integration of technologies into the teaching process.

– These findings are consistent with the requirements of the TPACK model (Mishra & Koehler, 2006), according to which effective technology use requires not only technical knowledge but also a well-balanced integration of technological, pedagogical, and content knowledge.

Consequently, digital and interactive teaching methods possess significant potential in the preparation of physics teachers; however, fully realizing this potential requires strengthened methodological support, richer resource provision, and more systematic training programs.

Didactic potential of digital tools

The next stage of the research focused on the systematic evaluation of the didactic potential of digital tools widely used in physics education. Within this framework, the functionality, methodological relevance, and integration possibilities of platforms such as PhET Interactive Simulations, GeoGebra, Crocodile Physics, Kahoot! Quizizz, Edpuzzle, and others were analyzed. These tools are particularly important given their widespread use in international pedagogical practice and their considerable didactic relevance to physics instruction.

Digital tools were evaluated according to the following criteria:

1. **Didactic Functionality.** The ability of digital resources to visualize conceptual ideas, model physical laws and phenomena, simulate experiments, and facilitate the comprehension of complex topics. According to this criterion, PhET and Crocodile Physics demonstrated the highest effectiveness (Encyclopedia of Modern Ukraine).

2. **Relevance to the Physics Curriculum.** The level of methodological integration of each tool into physics topics and its capacity to support theoretical and practical learning. GeoGebra is particularly functional for graphical analysis and mathematical modeling, while Edpuzzle is valuable for creating differentiated, video-based learning environments.

3. **Level of Interactivity.** Tasks ensuring active student participation, feedback mechanisms, problem-solving activities, and gamification elements. Kahoot! and Quizizz stood out as platforms providing high levels of interactivity and motivation.

Observations confirm that integrating these digital tools into physics instruction provides several significant pedagogical advantages:

– **Visualization of abstract concepts.** Interactive models help students better understand such complex topics as electromagnetic waves, quantum phenomena, superposition, and field interactions. PhET simulations, in particular, exhibit high effectiveness in this regard.

– **Enhancement of experiential learning.** Virtual environments allow the safe execution of experiments that are difficult or dangerous to conduct in real laboratories, supporting problem-based learning and strengthening experimental thinking.

– **Development of cognitive and metacognitive skills.** Dynamic models and interactive tasks stimulate analytical thinking, inquiry, reasoning, and decision-making skills – core cognitive objectives of physics education.

– **Increased motivation.** Respondents noted that interactive platforms add dynamism to lessons and enhance student engagement through competition and gamification. Kahoot! and Quizizz were particularly effective in boosting motivation.

Overall, the analysis demonstrates that digital tools significantly expand the didactic possibilities of physics teaching, concretize abstract concepts, and activate students' cognitive processes. However, full realization of this potential requires purposeful, systematic, and methodologically grounded integration into the instructional process.

Findings and recommendations

The conducted research examined the application of digital and interactive teaching methods in the pedagogical preparation of physics teachers from theoretical and empirical perspectives. The methodology included analytical and comparative approaches, surveys, and pedagogical observations. Participants consisted of 30 physics-education students and 15 in-service physics teachers.

Key findings

Empirical results indicate that:

– 80% of students positively evaluate the use of digital tools, yet only 40% possess adequate skills for effective implementation.

– 70% of respondents emphasized that interactive methods significantly increase student motivation.

– Only 33% of practicing teachers systematically use virtual laboratories and simulations.

These results suggest that although interest in digital tools is high, the level of techno pedagogical preparedness required for their purposeful use remains insufficient.

Didactic potential of digital tools

Within the study, the didactic capabilities of PhET Interactive Simulations, GeoGebra, Crocodile Physics, Kahoot, Quizizz, Edpuzzle, and other platforms were evaluated according to three main criteria:

1. **Didactic functionality:** visualization of concepts, modeling of physical phenomena, and simulation of experiments.

2. **Alignment with subject content:** potential for integrating digital tools into the structure of physics topics.

3. **Interactivity:** level of student participation, feedback, and motivational elements.

Observations showed that integrating these tools into instruction:

– facilitates visualization of abstract concepts such as electromagnetic waves and quantum phenomena;

– expands opportunities for experiential learning when real laboratory resources are limited;

– develops students' inquiry, analytical thinking, and problem-solving skills;

– increases motivation through interactivity and gamification.

These findings confirm the significant didactic role of the digital environment in physics education.

Applied outcomes and methodological recommendations

For the effective implementation of digital methods in the professional preparation of physics teachers, the following directions are of particular importance:

1. Systematic development of techno pedagogical skills.

– Modules aimed at enhancing digital literacy and techno pedagogical competencies within the TPACK framework should be integrated into teacher education programs.

– Assessment mechanisms supported by practical training sessions should be introduced.

2. Structuring digital components in the curriculum

– The use of digital tools must be aligned with instructional objectives and supported through methodological guidelines within subject curricula.

3. Working with real tools in practical settings

– Future teachers should learn to work with virtual laboratories and interactive platforms through real lesson models and practice-based scenarios.

4. Implementation of the TPACK model

– The TPACK approach – which ensures the integration of technological, pedagogical, and content knowledge – should be applied as a core framework in teacher preparation (Mishra & Koehler, 2006).

5. Strengthening methodological and technical support

– Continuous consultation services, resource provision, and professional development programs should be established for teachers.

These measures not only enhance teachers' techno pedagogical competencies but also improve the quality of digital instruction and accelerate adaptation to innovative educational environments.

Future research directions

1. Updating curricula with integrated digital components;
2. Methodological justification of digital lesson models for physics education;
3. Strengthening facilitator training for teachers;
4. Conducting large-scale empirical studies on the impact of digital methods on student achievement;

5. Improving technical infrastructure and access to digital resources in educational institutions.

Final conclusion

In conclusion, the systematic integration of digital and interactive teaching methods into the pedagogical preparation of physics teachers not only enhances instructional quality but also ensures teachers' adaptation to modern educational environments and substantially contributes to the formation of techno pedagogical competencies. Consistent measures in this direction will provide strategic support for the digital transformation of the education system and the development of an innovative pedagogical environment.

BIBLIOGRAPHY

1. Mishra P., Koehler M. J. Technological Pedagogical Content Knowledge: A Framework for Teacher Knowledge. Teachers College Record. 2006. T. 108, №6. .S. 1017–1054. .DOI: 10.1111/j.1467-9620.2006.00684.x
2. Ertmer P. A., Ottenbreit-Leftwich A. T. Teacher technology change: How knowledge, confidence, beliefs, and culture intersect. Journal of Research on Technology in Education. 2010. T. 42. №3. S. 255–284. DOI: 10.1080/15391523.2010.10782551
3. Jonassen D. H. Computers as mindtools for schools: Engaging critical thinking: monograph. Вид. 2-ге. Upper Saddle River, NJ, Prentice Hall, 2000.
4. İlhamov R. Rəqəmsal tədris mühitində fizika müəlliminin rolu və vəzifələri : монографія. Бакі, Тəhsil Nəşriyyatı, 2021.
5. Qasimova A., Məmmədli E. İnteraktiv texnologiyaların təlim prosesinə təsiri: Fizika fənni üzrə tədqiqat. Azərbaycan Müəllimlər Jurnalı. 2023. № 1(2). S. 65–75.

REFERENCES

1. Mishra, P., & Koehler, M. J. (2006). *Technological Pedagogical Content Knowledge: A Framework for Teacher Knowledge*. Teachers College Record, 108(6), 1017–1054. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9620.2006.00684.x>
2. Ertmer, P. A., & Ottenbreit-Leftwich, A. T. (2010). *Teacher technology change: How knowledge, confidence, beliefs, and culture intersect*. Journal of Research on Technology in Education, 42(3), 255–284. <https://doi.org/10.1080/15391523.2010.10782551>
3. Jonassen, D. H. (2000). *Computers as mindtools for schools: Engaging critical thinking* (2nd ed.). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
4. İlhamov, R. (2021). *Rəqəmsal tədris mühitində fizika müəlliminin rolu və vəzifələri [The role and tasks of the physics teacher in the digital learning environment]*. Baku: Təhsil Nəşriyyatı. [Azerbaijani]
5. Gasimova, A., & Mammadli, E. (2023). *İnteraktiv texnologiyaların təlim prosesinə təsiri: Fizika fənni üzrə tədqiqat [The impact of interactive technologies on the learning process: A study in physics]*. Azerbaijan Teachers Journal, 1(2), 65–75. [Azerbaijani]

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

УДК 378.147:811.111'243
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-50>

Христина ОСІДАЧ,
orcid.org/0000-0001-7586-5250
викладач кафедри іноземних мов гуманітарно-соціального спрямування
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) khosidach@gmail.com

МЕТОДИКА РОЗВИТКУ УСНОГО МОВЛЕННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ СЕРЕД СТУДЕНТІВ-ІНОЗЕМЦІВ У ТЕХНІЧНОМУ ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті розглядаються основні методичні принципи розвитку усного мовлення на заняттях з англійської мови серед іноземних студентів у технічному закладі вищої освіти. Варто зазначити, що у даній статті акцент зроблений на комунікативному підході та необхідності створення мовного середовища, що стимулює автентичну взаємодію, розвиток стратегій вербалізації значень та залучення студентів до реального мовного вибору під час виконання практичних завдань.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні та методологічному описі ефективних підходів до розвитку усного мовлення іноземних студентів у технічному закладі вищої освіти шляхом поєднання інтерактивних комунікативних завдань та комп'ютерно-опосередкованих форматів взаємодії.

На основі проаналізованих наукових робіт наголошується, що цінними є вправи, що містять елементи гри, змагання, вибору змісту та спільного прийняття рішень: «Двадцять питань», «Перегони перефразування», «Розповідь-смузка». Вони не лише забезпечують варіативність мовних ситуацій та підвищують мотивацію, але й сприяють гнучкості мовлення, розвитку навичок перефразування, точнішому відбору лексичних одиниць, активізації інтелектуальної уваги студентів-іноземців у технічному закладі вищої освіти.

Значна увага приділяється ролі комп'ютерно-опосередкованого спілкування (електронна пошта, інтернет-форуми, онлайн-чати), яке, на думку дослідників (Bikowski & Kessler, 2002), що не лише надає більше часу для вдумливих відповідей, але й розширює участь тих студентів, які менш активні в аудиторії.

Також, під час дослідження були підтверджені результати про те, що попереднє обговорення теми в онлайн чатах позитивно впливає на якість подальшої усної взаємодії в аудиторії (Changrungkarnok, 2004). Це особливо важливо для іноземних студентів-інженерів, які часто мають високий рівень технічного мислення, але нижчий рівень соціально-інтерактивної вербальної впевненості в англійській мові, що вимагає додаткових стратегій підтримки.

Отже, поєднання інтерактивних ігор та комп'ютерно-опосередкованих форматів дозволяє цілеспрямовано та ефективно розвивати усне мовлення іноземних студентів у вищих технічних навчальних закладах, забезпечуючи всебічну підтримку формування вербальної компетенції, зокрема, інтеграцію когнітивного, емоційного та соціального компонентів мовленнєвої діяльності.

Ключові слова: розвиток усного мовлення, комунікативний підхід, комп'ютерно-опосередкована комунікація, інтерактивні завдання, ігрові технології, студенти-іноземці, технічний заклад вищої освіти.

Khrystyna OSIDACH,
orcid.org/0000-0001-7586-5250
Lecturer at the Department of Foreign Languages for Humanities
National University "Lviv Polytechnic"
(Lviv, Ukraine) khosidach@gmail.com

METHODS OF DEVELOPING ORAL SPEAKING SKILLS IN ENGLISH CLASSES AMONG FOREIGN STUDENTS AT A TECHNICAL INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION

The article discusses the main methodological principles of developing oral speech in English classes among foreign students at a technical higher education institution. It should be noted that this article focuses on the communicative approach and the need to create a language environment that stimulates authentic interaction, the development of strategies for verbalising meanings, and the involvement of students in real language choices when performing practical tasks.

The purpose of the article is to provide a theoretical justification and methodological description of effective approaches to developing the oral speech of foreign students in technical higher education institution by combining interactive communicative tasks and computer-mediated formats of interaction.

Based on the analysed scientific works, it is emphasised that exercises containing elements of games, competitions, content selection and joint decision-making are valuable: "Twenty questions", "Paraphrasing races", "Strip story"). They not only provide variety in language situations and increase motivation, but also promote flexibility of speech, development of paraphrasing skills, more accurate selection of lexical units, and activation of intellectual attention of foreign students in technical higher education institution.

Considerable attention is paid to the role of computer-mediated communication (e-mail, Internet forums, online chats), which, according to researchers (Bikowski & Kessler, 2002), not only allows more time for thoughtful responses, but also increases the participation of students who are less active in the classroom.

The study also confirmed the findings that prior discussion of the topic in online chats has a positive effect on the quality of subsequent oral interaction in the classroom (Chanrunghanok, 2004). This is especially important for foreign engineering students, who often have a high level of technical thinking but a lower level of social-interactive verbal confidence in English, which requires additional support strategies.

Thus, the combination of interactive games and computer-mediated formats allows for the targeted and effective development of foreign students' oral speech in higher technical educational institutions, providing comprehensive support for the formation of verbal competence, in particular, the integration of cognitive, emotional and social components of speech activity.

Key words: *oral speech development, communicative approach, computer-mediated communication, interactive tasks, gaming technologies, foreign students, technical higher education institution.*

Вступ. У сучасному технічному університеті викладання англійської мови іноземним студентам має свої особливості, так як більшість комунікативних потреб таких студентів пов'язані не лише з базовою повсякденною взаємодією, а й з майбутнім функціонуванням у професійному середовищі, що характеризується високою динамікою, мультикультурною співпрацею та інтенсифікацією цифрових форматів комунікації. Такий контекст робить актуальною проблему розробки ефективних методів розвитку усного мовлення, орієнтованих на когнітивний, емоційний та соціальний виміри іншомовної взаємодії.

Ефективне формування усного мовлення передбачає створення умов для автентичного вибору мовлення, реалізації комунікативного наміру та проблемного формування значення, що стає можливим завдяки залученню інтерактивних ігор, вправ із змагальним компонентом, а також використанню комп'ютерно-опосередкованої комунікації. Поєднання таких підходів дає змогу активізувати мовленнєву ініціативу студентів-іноземців, розширити їхній досвід змістовно мотивованого висловлювання та створити умови для систематичного, поступового підвищення вербальної впевненості на заняттях з англійської мови.

Метою дослідження є окреслення основних теоретичних обґрунтувань та методологічних описів ефективних підходів щодо розвитку усного мовлення серед студентів-іноземців у технічному закладі вищої освіти.

Виклад основного матеріалу. Спілкування іншою мовою означає здатність підтримувати взаємодію та зосереджуватися на змісті, використовувати розмовну граматику, вміти ініціювати, розвивати та змінювати теми, дотримуватися мовних моделей та адаптувати свій стиль мовлення до

ситуації чи контексту.

Варто зазначити, що розмова має як міжособистісні, так і транзакційні цілі. У транзакційному спілкуванні головною метою є передача змісту. Наприклад: пояснення, як дістатися до лікаря, або як описати свої симптоми лікарю.

У міжособистісному спілкуванні головною метою є підтримка стосунків: вітання, компліменти, запрошення, обмін думками, почуттями, соціальними звичаями. Обидва типи розмови часто переплітаються.

Щоб по-справжньому спілкуватися, студенти повинні вміти використовувати розмовну граматику, яка відрізняється від письмової. Вона часто має іншу структуру (наприклад, короткі фрази замість повних речень) та містить розмовні маркери.

Наприклад:

Tom: Hi. What's up?

Ann: Oh, good. Glad I ran into you. What do we have to buy?

Tom: Yeah, I have to buy my art course supplies.

Ann: Me, too.

У розмові іноземні студенти повинні вміти ініціювати, розвивати та змінювати теми. Це включає використання стратегій, що допомагають розвивати діалог, а також вибір відповідних виразів.

Наприклад:

What's up?. By the way... And I also want to say ...

Вищезазначені вислови допомагають підтримувати динаміку розмови. Фактично, участь у розмові також означає можливість чергувати короткі та довгі репліки. Коротка репліка – це лише одне або два твердження, у розмовному спілкуванні.

Довга репліка використовується, коли оратору потрібно щось пояснити, навести приклад з власного досвіду або розповісти історію. Багато

іноземних студентів мають труднощі з довгими репліками, тому вони вимагають від мовця відповідальності за створення послідовності висловлювань, яка б дала слухачеві чітке розуміння сказаного. Це не завжди легко зробити навіть рідною мовою, а іноземною ще складніше.

Деякі студенти мають труднощі як з короткими, так і з довгими репліками. Це може бути результатом попереднього досвіду вивчення мов, але дослідники (Richards & Rodgers, 2001: 15) часто пояснюють це відсутністю стратегій в англійській мові для того, щоб «взяти слово» – наприклад, використання вставних слів (*Mhm, uh-huh*), сигналізуючи про бажання висловитися та швидко додати щось до того, що вже було сказано.

У розмовах з кількома учасниками студенти-іноземці часто чекають паузи, щоб розпочати діалог. У випадку носіїв англійської мови таких пауз може не бути, тому здатність перебивати або вставляти слова в потрібний момент є дуже корисною стратегією.

Спілкування також означає участь у розмовних звичках, багато з яких складаються з послідовності коротких реплік. Такі звички використовуються щодня у звичних ситуаціях – наприклад: купівля газети, привітання друга на вулиці, прощання на вечірці, вибачення перед викладачем, комплімент другові.

Приклад «На вечірці»:

Mrs. Brown: John, would you like some more pasta?

John: No, thank you! That's great, but I'm already full.

Mrs. Brown: Are you sure? There's lots left.

John: Yes, thank you very much. I couldn't eat any more.

Mrs. Brown: All right, but if you change your mind, just have some!

Хоча ці взаємодії не є «сценаріями» для конкретної людини, такі розмови мають усталені моделі та правила.

Адаптація стилю. Комунікація також передбачає вибір стилю мовлення, який відповідає рівню формальності ситуації. Варто навести приклад того, як носії англійської мови адаптують свій стиль, коли запитують когось про час. Від неофіційної до офіційної мови, яка може змінюватися в різних ситуаціях такими способами: *Got the time? What's the time? Do you have the time? Would you know what time it is? Could I trouble you for the time?*

Іноземні студенти мають труднощі з адаптацією стилю, іноді вони звучать надто формальними в неформальних ситуаціях, частково це можна пов'язати з перенесенням правил стилю з рідної

мови. Наприклад, у Сполучених Штатах деякі азійські студенти вимагають прізвищ там, де прийнято використовувати лише імена (наприклад, *Mr. Brown*, замість *John*). Більше того, студенти-іноземці, які не звикли звертатися до старших або людей вищого статусу на ім'я, часто взагалі уникають звертання до них.

З початківцями, особливо з тими, хто знаходиться на рівні «виживання», викладачі традиційно обмежують обсяг розмов, щоб зробити їх керованими та допомогти студентам досягти успіху. Один зі способів, як викладачі роблять це, – контролювати типи запитань: питання «так/ні», альтернативні питання та питання, що визначають їх. Оскільки ці типи запитань зазвичай вимагають коротких однослівних відповідей, студенти можуть зосередитися на розумінні значення самого питання.

Запитання «так/ні»:

Have you done your homework yet?

Do you like learning English online?

Альтернативні запитання:

Do you want tea or coffee?

Shall we meet this morning or this evening?

Ідентифікаційні запитання:

Where do you live now?

How many times a week do you exercise?

Викладачі також обмежують обсяг розмов, використовуючи так звані «квазікомунікативні» вправи, які розроблені для того, щоб дати студентам практикуватися у використанні англійської мови з достатньою вільною формою володіння.

Однією з «квазікомунікативних» діяльностей є практика діалогу. Більшість підручників з англійської як іноземної містять діалоги. Деякі викладачі пишуть власні короткі діалоги, щоб контролювати зміст. На початковому рівні такі діалоги можуть містити корисні розмовні моделі. Розглянемо короткий приклад:

Person A: Can I use your pen for a minute?

Person B: Of course, go ahead.

Person A: Thank you so much.

Деякі викладачі надають перевагу відпрацюванню діалогів за допомогою методики «Читай та дивись угору» («Read and Look Up»), коли іноземні студенти спочатку дивляться на текст (на те, що потрібно сказати), а потім дивляться на співрозмовника та промовляють репліку (а не просто читають її).

З практикою студенти набувають впевненості. У міру того, як новачки розширюють свій словниковий запас та вивчають мовні закономірності, завдання може бути складнішим. У цьому діалозі студенти-іноземці вибирають з доступних варі-

антів залежно від бажаного рівня формальності результату. Важливим є те, що особа В може або прийняти [+], або відмовити [-] на прохання; тоді особа А відповідає згідно ситуації.

Приклад:

Person A: *Can I take your pen for a second?*

Person B: *Yes, of course. No problem. (+)*

Person A: *Could you lend me your book?*

Person B: *Sure. Here it is. (+)*

Person A: *Do you have a spare pencil?*

Person B: *Sorry, I'm using it at the moment. (-)*

Коли студенти стають більш впевненими, викладачі також створюють відкриті діалоги, подібні до цього, які дозволяють мовцю використовувати власну пам'ять:

Person A: *Could I borrow your phone charger for a minute?*

Person B: _____

Person A: _____

«Квазікомунікативні» завдання добре працюють із іноземними студентами, які вже досягли порогу початкового рівня, коли їм потрібно «розігратися», повторити або вивчити нову тему.

Однак на цьому етапі важливо вийти за рамки лише таких вправ, щоб надати студентам більше можливостей для вільного спілкування англійською мовою. Приклади таких завдань дають необхідну мовну практику, яка дозволяє мовцю висловлюватися усно англійською мовою, хоча вони також включають деякі елементи читання та письма.

Використання діалогів, сценок, рольових ігор та імпровізації. Один з видів діяльності, який подобається багатьом студентам-іноземцям, полягає в тому, що вони можуть адаптувати власні діалоги до власних потреб. Коли студенти їх розігрують, вони перетворюються на скетчі, ідея полягає в тому, щоб дати можливість потренуватися, а потім виступити перед групою.

Рольова гра схожа на скетчі, але відрізняється тим, що іноземним студентам не дають готових реплік, а лише опис ситуації та ролі. Важливо пам'ятати, що хоча деякі студенти є природженими виконавцями (акторами), інші – ні, і їм може бути незручно брати участь у таких заходах.

Відео-драма схожа на рольову гру, але записується на відео, щоб студенти-іноземці могли спостерігати за собою та розмірковувати над використанням мови. Це також може призвести до імпровізації.

Ще один спосіб використання відео – запропонувати групі створити власний випуск новин. Наприклад, слід звернути увагу на п'ять ключових питань, які зазвичай ставляться на початку

новинного репортажу: *«Хто або що є предметом розповіді? Що сталося? Коли відбулася подія? Де це сталося? Чому це сталося?»*. Це також знайомить іноземних студентів з основними типами новин, включаючи світові, місцеві, спортивні, кіно, погоду та моду (Sainz, 1993: 41).

Студенти-іноземці також переглядають та практикуються в розумінні відеокліпів новин. Вони приймають рішення щодо того, як створити власний випуск новин, пишуть власні випуски новин (включаючи, як у моїй адаптації цієї вправи, новини про одногрупників та викладачів), а також вирішують, хто буде оголошувати новини та підтримувати інші ролі, такі як техніки чи художники-постановники. Потім студенти створюють новинні репортажі для практики, що записуються на відео. Після перегляду запису викладач може розробити додаткові заняття, які надають конструктивний зворотний зв'язок щодо використання мови кожним студентом.

Робочі групи («Buzz Groups»)

Ця вправа отримала таку назву, тому що іноземні студенти, працюючи над завданням, звучать, як рій бджіл. Щоб створити групу для спілкування, викладач обирає тему, яка, ймовірно, зацікавить студентів і має певну мету. Корисно спробувати виконати автентичні завдання, такі як планування поїздки до музею або організація вечірки чи пікніка. Інші теми можуть базуватися на таких питаннях, як: *«Як поліція може захистити громадськість від злочинців?»* або *«Що таке якісна освіта?»*.

Хоча деякі види групової роботи в «робочих групах» можна проводити майже з будь-якою групою студентів, деякі можуть бути спеціально розроблені для конкретної групи.

Ігри та пов'язані з ними види діяльності. Викладачі англійської як другої мови грають у ігри на тему розмовної англійської мови. Існує багато видів ігор: для вивчення граматики, словникового запасу, правопису та вимови; є ігри з картинками, психологічні ігри, ігри, щоб покращити пам'ять, ігри на вгадування, карткові ігри та настільні ігри.

Одна з відомих ігор – «Двадцять запитань» («Twenty questions»), у яких студенти-іноземці обирають англійську мову, щоб озвучити варіанти відповідей за допомогою питання з відповідями «так»/«ні». Для гри двоє студентів вибирають предмет в аудиторії (наприклад, ручку, або календар), а їхні одногрупники мають двадцять спроб вгадати, що це за предмет.

У змаганнях з перефразування викладач поділяє іноземних студентів на групи, дає кожній групі одне речення та три хвилини, щоб придумати яко-

мога більше можливих варіантів перефразу цього речення. Кожен прийнятий перефраз оцінюється в один бал. Перемагає команда з найбільшою кількістю балів.

У грі «Розповідь-смужка» («Strip story») студентів ділять на невеликі групи та дають один або два рядки короткого оповідання. Їм не дозволяється показувати свої рядки іншим студентам. Натомість вони мають домовитися, хто після кого читає: перший рядок, другий рядок тощо. Повільно вони складають історію. Інший варіант гри полягає в тому, щоб забрати смужки після того, як їх прочитано, і попросити студентів-іноземців відтворити розповідь по пам'яті. Також є варіанти з картинками, де студенти складають комікс та описують його іншим, не показуючи картинки.

Ще одна гра – це вправа на зіставлення під назвою «Однакове чи відмінне» («Same or Different»). Студентів об'єднують у пари та дають два набори зображень: набір А та набір Б.

Деякі зображення в обох наборах однакові, а деякі різні. Не показуючи один одному зображень і маючи обмежений час, необхідно вирішити, які зображення однакові, а які різні.

Комп'ютерно-опосередковане спілкування.

Останнім часом комп'ютерні технології також увійшли й до занять із розмовної англійської мови. Існує багато способів залучити іноземних студентів до комп'ютерно-опосередкованої комунікації.

Перше, що спадає на думку, це електронна пошта. Хоча електронна пошта надає можливості для спілкування, вона лише частково створює розмову.

Вона може включати скорочену «письмову» граматику, стиль питань і відповідей та контент, який підходить як для неофіційного, так і для офіційного спілкування.

Електронне листування характеризується відкритою усною мовою, невербальними сигналами, звичними розмовними моделями.

Форуми пропонують ще один спосіб спілкування. Студенти-іноземці відвідують вебсайт, щоб приєднатися до онлайн-спільноти, де вони можуть читати та публікувати повідомлення.

Як зазначають Біковські та Кесслер (Bikowski & Kessler, 2002: 27), серед переваг використання таких форумів є те, що студентам потрібні лише базові навички роботи з комп'ютером та Інтернетом, щоб спілкуватися будь-де та будь-коли, маючи доступ до мережі.

Інші переваги включають можливість для кожного іноземного студента брати участь, а не лише для найактивніших, зменшення сором'язливості, готовність ризикувати, висловлюючи свої ідеї,

більше часу для формулювання думок та можливість робити більш вдумливі коментарі, ніж у живих розмовах.

Однак, як і у випадку з електронною поштою, таке асинхронне спілкування (тобто між користувачами, які не перебувають онлайн одночасно) лише частково розвиває усні навички.

Ще один спосіб залучити студентів до комп'ютерного спілкування – це використання інтернет-чату. Для цього викладачу та іноземним студентам потрібне програмне забезпечення, яке забезпечує доступ до чату, де невеликі або великі групи можуть спілкуватися на заздалегідь визначені або спонтанно обрані теми.

На відміну від електронної пошти чи форумів, онлайн-чат дозволяє синхронні розмови. Хоча учасники друкують текст і не можуть бачити один одного, чат точніше відтворює розмову, оскільки учасники реагують на думки та запитання реальних людей.

Хоча використання комп'ютерних засобів комунікації (форумів, чатів) може бути корисним для студентів-іноземців, які хочуть покращити свої комунікативні навички, залишається питання, чи дійсно вони допомагають розвивати навички особистого спілкування.

Дослідження на цю тему зустрічаються у роботах Чанрунганок П. (Chanrunghanok, 2004), де систематично використовувались моделі взаємодії між тими, хто вивчає англійську мову, та викладачами. Прослідковується порівняння підготовки до живих дискусій за допомогою матеріалів для читання та за допомогою форумів або чатів.

Результати показали, що коли іноземні студенти обговорювали тему онлайн перед зустріччю в аудиторії, вони були більш залучені до критичного мислення, глибше аналізували зміст, самостійно шукали значення та використовували складнішу мову. Ці результати свідчать про те, що використання форумів та чатів має цінність, особливо якщо студенти можуть зустрітися для подальших обговорень особисто.

Висновки. Розвиток усного мовлення студентів-іноземців у технічному закладі вищої освіти вимагає спеціально організованої методики, яка враховує їхні лінгвістичні, соціокультурні та професійні потреби. Ефективність викладання англійської мови значно зростає у зв'язку з активним використанням комунікативних завдань, рольових ігор, ситуативних діалогів та моделювання реального професійного спілкування. Саме такі методи забезпечують можливість використовувати англійську мову для реального спілкування, а не лише засвоєння граматичного матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Конопляник Л. Особливості навчання читанню англійською мовою в технічному вузі та його зв'язки з іншими видами мовленнєвої діяльності. *Мовні і концептуальні картини світу: зб. наук. пр.* 2004. Вип. 11. Кн. 2. С. 223–225.
2. Костик Є. В., Матієнко О. С. Формування англомовної мовленнєвої компетентності у процесі підготовки фахівців немовних спеціальностей. *Інноваційна педагогіка.* 2024. № 72. С. 221–225.
3. Bikowski D., Kessler G. Making the Most of Discussion Boards in the ESL Classroom. *TESOL Journal.* 2002. 11(3). P. 27–30.
4. Chanrunkanok P. A naturalistic study of the integration of computer-mediated communication into oral discussion in an EFL college classroom in Thailand. PhD dissertation. Indiana University. Bloomington, IN. 2004.
5. Richards J. C., Rodgers T. Approaches and methods in language teaching. 2nd ed. New York: Cambridge University Press. 2001.
6. Sainz M. J. "Good evening, and welcome to this edition of the news." *TESOL Journal* 3. 1993. No. 1. P. 41–42.

REFERENCES

1. Konoplianyk L. (2004) Osoblyvosti navchannia chytanniu anhliiskoiu movoiu v tehnicnomu vuzi ta yoho zviazky z inshymy vydamy movlennievoi diialnosti [Peculiarities of teaching reading in English at a technical university and its connection with other types of speech activity]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu: zb. nauk. pr. Vyp. 11. Kn. 2. S. 223–225.* [in Ukrainian].
2. Kostyk Ye. V., Matiienko O. S. (2024) Formuvannia anhlomovnoi movlennievoi kompetentnosti u protsesi pidhotovky fakhivtsiv nemovnykh spetsialnostei [Formation of English-language speech competence in the process of training specialists in non-language specialties]. *Innovatsiina pedahohika.* № 72. S. 221–225. [in Ukrainian].
3. Bikowski D., Kessler G. (2002). Making the Most of Discussion Boards in the ESL Classroom. *TESOL Journal.* 11(3). P. 27–30.
4. Chanrunkanok P. (2004) A naturalistic study of the integration of computer-mediated communication into oral discussion in an EFL college classroom in Thailand. PhD dissertation. Indiana University. Bloomington, IN.
5. Richards J. C., Rodgers T. (2001) Approaches and methods in language teaching. 2nd ed. New York: Cambridge University Press.
6. Sainz M. J. (1993) "Good evening, and welcome to this edition of the news." *TESOL Journal* 3. No. 1. P. 41–42.

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 37.02

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-51>**Тетяна ПАСТЕРНАК,***orcid.org/0000-0003-0589-6881*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри романо-германських мов

Національної академії Служби безпеки України

(Київ, Україна) *tanya.pasternak@gmail.com*

НАВЧАННЯ УСНОМУ ГОВОРІННЮ У СУЧАСНИХ УМОВАХ: ВИКЛИКИ ТА РІШЕННЯ

Стаття присвячена комплексному дослідженню сучасних підходів до розвитку усного мовлення студентів у контексті трансформації освітнього середовища під впливом цифровізації. Актуальність роботи зумовлена необхідністю адаптації традиційних методик навчання до нових вимог цифрової доби та зростанням ролі комунікативної компетентності як ключового чинника професійного й особистісного розвитку. Метою дослідження є визначення найбільш ефективних стратегій розвитку усного мовлення та аналіз можливостей застосування сучасних цифрових інструментів у поєднанні з комунікативно-орієнтованими методами навчання. У статті розкрито теоретичні засади кооперативного навчання, наведено класифікацію мовленнєвих та психологічних бар'єрів, що перешкоджають активній участі студентів у мовленнєвій діяльності, та запропоновано комплекс вправ для їх подолання. Проведено порівняльний аналіз онлайн– та очного форматів навчання, з'ясовано їх дидактичні можливості, обмеження та вплив на динаміку мовленнєвої взаємодії. Особливу увагу приділено сучасним цифровим ресурсам – відеоконференц-платформам, інтерактивним дошкам, сервісам асинхронних відеозаписів, VR-технологіям та інструментам штучного інтелекту, які мають потенціал у моделюванні автентичних комунікативних ситуацій, формуванні спонтанного мовлення, розвитку вимови та інтонаційних навичок. Результати дослідження засвідчили, що найбільшої ефективності можна досягти через інтеграцію кооперативних підходів, психологічно спрямованих вправ та цифрових технологій у цілісну методичну систему. Зроблено висновок, що поєднання традиційних і технологічно-орієнтованих практик сприяє створенню гнучкого, мотивуючого та багатовимірного мовного середовища, яке відповідає сучасним освітнім потребам студентської молоді.

Ключові слова: усне мовлення, цифрові технології, онлайн-навчання, кооперативне навчання, мовленнєві бар'єри.

Tetiana PASTERNAK,*orcid.org/0000-0003-0589-6881*

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Romance and Germanic Languages

National Academy of the Security Service of Ukraine

(Kyiv, Ukraine) *tanya.pasternak@gmail.com*

TEACHING SPEAKING IN MODERN CONDITIONS: CHALLENGES AND SOLUTIONS

This article is devoted to a comprehensive study of contemporary approaches to developing students' oral communication skills in the context of the transformation of the educational environment under the influence of digitalization. The relevance of the work is determined by the need to adapt traditional teaching methods to the new demands of the digital age and the growing role of communicative competence as a key factor in professional and personal development. The purpose of the study is to identify the most effective strategies for developing speaking skills and to analyze the possibilities of applying modern digital tools in combination with communicative-oriented teaching methods. The article explores the theoretical foundations of cooperative learning, presents a classification of speech and psychological barriers that hinder students' active participation in communicative activities, and proposes a set of exercises to overcome them. A comparative analysis of online and in-person learning formats was conducted, examining their didactic potential, limitations, and impact on the dynamics of verbal interaction. Special attention is paid to modern digital resources—videoconferencing platforms, interactive whiteboards, asynchronous video services, VR technologies, and artificial intelligence tools—which have the potential to simulate authentic communicative situations, foster spontaneous speech, and develop pronunciation and intonation skills. The study results indicate that the highest effectiveness can be achieved through the integration of cooperative approaches, psychologically oriented exercises, and digital technologies into a holistic methodological system. It is concluded that combining traditional and technology-oriented practices contributes to creating a flexible, motivating, and multidimensional language environment that meets the contemporary educational needs of students.

Key words: speaking, digital technologies, online learning, cooperative learning, speech barriers.

Постановка проблеми. У сучасному глобалізованому світі володіння іноземною мовою, а особливо навичками усного мовлення, стає одним із ключових факторів професійного й особистісного становлення. Зростаюча мобільність, посилення міжнародної співпраці, відкритість інформаційного простору та вимоги сучасного ринку праці зумовлюють потребу у формуванні громадян, здатних ефективно й упевнено комунікувати у різних соціально-комунікативних контекстах. Усне мовлення забезпечує можливість реальної взаємодії, обміну інформацією, досягнення професійних завдань та соціальної інтеграції. Водночас навчання говорінню у сучасних умовах стає складнішим через низку факторів: домінування цифрових технологій і зміна освітнього середовища; поява нових форматів взаємодії (змішане, дистанційне, синхронне та асинхронне навчання); трансформація запитів студентів, які очікують максимальної практичності, інтерактивності та індивідуалізації навчання; зростання ролі самостійної діяльності та потреба у розвитку автономності студентів.

Отже, виникає необхідність переосмислення традиційних методів, впровадження нових педагогічних стратегій, створення інноваційних практико орієнтованих моделей навчання усного мовлення.

Метою даної статті є аналіз та оцінка методів і стратегій розвитку усного мовлення у студентів у контексті сучасних освітніх технологій, зокрема з урахуванням онлайн– та очного форматів навчання. Дослідження спрямоване на виявлення ефективних мовленнєвих вправ, кооперативних стратегій та цифрових інструментів, що сприяють подоланню мовленнєвих бар'єрів, активізації комунікативної діяльності та підвищенню мотивації студентів.

Аналіз досліджень. Сучасна методика навчання усного мовлення спирається на концепцію комунікативного підходу, що передбачає створення умов для реального мовленнєвого досвіду студентів. За К. Лакманом, найефективнішими є завдання, які імітують природні мовні ситуації і забезпечують автентичний контекст застосування мовних засобів. Навчальна активність має бути реалістичною, орієнтованою на досягнення комунікативної мети, а не лише на відтворення граматичних структур (Lackman, 2010).

Значний внесок у розвиток методики зробила Джейн Вілліс, яка визначила три ключові компоненти процесу навчання говорінню: *exposure* – багатий і регулярний вплив автентичної мови; *use* – цілеспрямоване використання мовних

ресурсів у реальних або наближених до реальних умовах; *motivation* – внутрішня зацікавленість та створення позитивної емоційної атмосфери (Willis, 1996).

На думку Кена Лакмана, формування повноцінної комунікативної компетентності можливе лише за умови системного розвитку мовленнєвих піднавичок, серед яких: плавність мовлення (*fluency*), лексична, граматична та фонетична правильність, функціональність та ситуативність мовлення, навички черговості та реагування, довжина висловлювання та управління розмовою (Lackman, 2010).

Розуміння цих складових дозволяє створити цілісну методичну систему, спрямовану на комплексний розвиток мовленнєвих умінь.

Виклад основного матеріалу. Аналіз та узагальнення досліджуваного матеріалу дав змогу виокремити найефективніші методи й активності для розвитку навичок усного мовлення.

А. Стратегії кооперативного навчання.

У контексті сучасної методики викладання іноземних мов кооперативне навчання розглядається як одна з найбільш ефективних технологій активізації мовленнєвої діяльності. Спенсер та Мігель Кагани, спираючись на концепцію множинних інтелектів Говарда Гарднера, розробили методику, яка ґрунтується на ідеї, що кожен студент володіє унікальним профілем інтелектів і здатний ефективно навчатись через різні типи взаємодії (Kagan and Kagan, 1998). Кооперативне навчання створює умови для рівноправної участі, взаємопідтримки та соціального залучення, що є критично важливим для розвитку усного мовлення.

Застосування стратегій Кагана дозволяє досягти таких цілей:

- активізація усного мовлення у групах різного рівня підготовки;
- формування навичок співпраці, командної роботи та лідерства;
- зниження мовленнєвої тривожності та бар'єрів;
- створення автентичного мовного середовища через взаємодію “студент – студент”;
- підвищення відповідальності за власний внесок у спільну діяльність.

Ми пропонуємо опис ключових стратегій кооперативного навчання та їх значення для розвитку усного мовлення.

1. Сліпа послідовність (*Blind Sequencing*). Вправа передбачає, що кожен учасник групи має інформаційну частину (картку, зображення, словосполучення), яку він бачить лише сам. Студенти мають усно описати свій фрагмент так,

щоб команда змогла відтворити правильну послідовність елементів. Вправа стимулює точність і ясність мовлення, оскільки студенти повинні передати інформацію зрозуміло; тренує навички слухання, бо успішність виконання завдання залежить від здатності чути і розуміти інших; сприяє розвитку координації в команді та комунікативної відповідальності.

2. Мозковий штурм (Brainstorming). Учасники генерують максимальну кількість ідей на задану тему. Вправа сприяє розвитку мовної спонтанності та креативного мислення; активізує лексичний запас, оскільки теми часто охоплюють широкий словниковий спектр; допомагає долати страх помилок, бо формат передбачає відсутність “правильних” ідей.

3. Карусельне обговорення (Carousel Feedback). Команди створюють продукт (постер, текст, проєкт), після чого учасники по колу переміщуються між столами інших груп і залишають свої коментарі або рекомендації. Вправа формує культуру конструктивного зворотного зв'язку; розвиває критичне мислення і навички аргументування; сприяє повторному опрацюванню мовних структур, оскільки студенти багаторазово обговорюють ті самі теми різними словами.

4. Кутки (Corners). Студенти обирають “кут” кімнати відповідно до своєї позиції щодо певної проблеми (наприклад, “повністю згоден”, “частково згоден”, “не згоден”). Потім обговорюють це у групі. Вправа сприяє усному формулюванню власної позиції; тренує наведення аргументів та заперечення контраргументам; створює умови для дискусії у малих групах, де студенти менш соромляться помилятися.

5. Вибір із карток (Fan-N-Pick). Один студент “віялом” тримає картки з питаннями або завданнями, інший тягне картку та відповідає, третій підсумовує відповідь, четвертий оцінює. Вправа забезпечує рівний розподіл ролей і відповідальності; стимулює діалогічне мовлення, включно з умінням ставити, уточнювати та формулювати відповіді; формує навички переказу та підсумування.

6. Знайди правило (Find My Rule). Студенти отримують картки з певною ознакою й повинні визначити закономірність, яка їх об'єднує. Вправа розвиває аналітичне та дедуктивне мислення; стимулює інтерактивне обговорення та аргументацію рішень; тренує описові навички, адже студенти пояснюють, чому їх картки пов'язані.

7. Правда – неправда (Find the Fiction). Кожен учасник формулює три твердження, одне з яких є неправдивим. Завдання групи – визначити його. Вправа стимулює критичне мислення та пере-

вірку інформації; розвиває уміння ставити уточнювальні питання; сприяє створенню позитивного психологічного клімату, оскільки має ігровий характер.

8. Внутрішнє та зовнішнє коло (Inside-Outside Circle). Студенти утворюють два кола, що рухаються назустріч одне одному. Учасники попарно обмінюються питаннями та відповідями, потім переходять до наступного партнера. Вправа інтенсифікує кількість мовленнєвої практики; дозволяє студентам працювати з різними партнерами; розвиває автоматизацію мовних структур, адже питання часто повторюються.

9. Пазл (Jigsaw). Студенти розподіляються на групи, де кожен вивчає одну частину матеріалу. Потім утворюються “експертні групи”, де учасники обмінюються своїми фрагментами й відтворюють повну інформацію. Вправа формує відповідальність за частину спільної роботи; розвиває уміння пояснювати матеріал, що значно підсилює засвоєння; тренує як монологічне, так і діалогічне мовлення (“розкажи своїм партнерам”).

Таким чином, кооперативні стратегії виступають не лише формою групової роботи, а комплексною педагогічною системою, що сприяє всебічному розвитку мовленнєвих компетентностей у сучасних умовах.

Б. Мовленнєві вправи для подолання комунікативних бар'єрів

Подолання мовленнєвих бар'єрів є ключовою умовою успішного розвитку навичок усного мовлення, оскільки значна частина студентів стикається зі страхом зробити помилку, мовленнєвою скутістю, невпевненістю у своїх знаннях або низьким рівнем мовної самооцінки. Психолінгвістичні дослідження доводять, що навіть достатній рівень лексико-граматичної підготовки не гарантує активної участі в усному спілкуванні, якщо студент відчуває емоційний дискомфорт або тривогу (Horwitz, Young, 1991). Тому використання спеціально розроблених мовленнєвих вправ, спрямованих на зниження тривожності та створення “зони психологічної безпеки”, є необхідним компонентом методики викладання іноземних мов.

Мовленнєві вправи, спрямовані на подолання бар'єрів, можна поділити на кілька груп залежно від їх функцій: вправи для зниження мовленнєвої тривожності, вправи для активізації спонтанного мовлення, вправи для поступового ускладнення комунікативних ситуацій, вправи на соціальну взаємодію та кооперацію, ігрові та творчі завдання. Кожна група орієнтована на створення позитивного емоційного клімату й стимулювання студентів до вільного висловлювання.

Нижче подано розширений огляд найбільш ефективних видів вправ.

Вправи для зниження мовленнєвої тривожності.

1. Знайди того, хто... (Find Someone Who...). Студенти отримують список тверджень типу (*Find someone who likes swimming / has visited another country / loves pizza*). Вони повинні знайти однокурсників, які відповідають цим критеріям, та поставити їм короткі запитання.

2. Два кола (Small Talk Circles). Студенти стоять у двох колах і спілкуються з партнерами 30–60 секунд на близькі теми (*My weekend, My favorite food, My hobby*).

3. Щирий комплімент. У парах студенти мають сказати один одному комплімент або позитивне твердження англійською мовою (напр., *I like your ideas / You are good at English*).

Вправи для розвитку спонтанного мовлення.

1. Картки-провокації (Prompt Cards). На картках написані несподівані ситуації або початки фраз (*Suddenly you see a strange box on the street...*). Студенти повинні швидко продовжити історію.

2. 30 секунд без зупинки. Студент говорить на задану тему 30 секунд, не маючи права зупинитися.

3. Фотоісторія. Студенти описують фотографію або серію зображень, намагаючись пояснити, що відбувається.

Вправи для поступового ускладнення мовних ситуацій.

1. Ситуативні діалоги (Role-play Light → Role-play Deep). Викладач вводить ролі поступово: спрощений діалог за моделями; діалог із варіативними відповідями; вільна рольова гра.

2. Ланцюг розповідей (Story Chain). Кожен учасник додає одне речення до попереднього. Якщо помилка виникає, вона не виправляється одразу, щоб не переривати потік.

3. Слепа інструкція (Blind Instruction). Один студент дає усні інструкції, інший виконує (намалювати фігуру, пройти маршрут).

Кооперативні вправи для подолання бар'єрів через взаємодію.

1. Подумай – обговори в парі – поділися (Think-Pair-Share). Студент спершу думає індивідуально, потім обговорює ідею в парі, і лише після цього – у групі.

2. Кругова відповідь (Round Robin). Кожен член групи по черзі висловлюється на тему, що мінімізує страх домінування сильних студентів.

3. Вибір із карток (Fan-N-Pick). Розподіл чітких ролей знімає психологічний тиск: кожен знає, що робити, тому говорить більш упевнено.

Ігрові та творчі вправи.

1. Факт чи вигадка (Find the Fiction). Студентам потрібно здогадатися, яке з тверджень неправдиве.

2. Хто я? (Guess Who?). Студенти описують персонажа, інші повинні відгадати, про кого йдеться.

3. Переконавання (Convince Me). Студент має переконати партнера у певній думці (*Why cats are better than dogs?*).

Мовленнєві вправи, спрямовані на подолання комунікативних бар'єрів, виконують не лише тренувальну, а й соціально-психологічну функцію: вони створюють безпечний простір для помилок, знижують рівень тривожності, формують позитивне ставлення до спілкування іноземною мовою та стимулюють студентів до спонтанної участі в комунікації. Систематичне використання таких вправ підвищує впевненість, комунікативну сміливість і плавність мовлення, що є критично важливим для формування іншомовної комунікативної компетентності.

Перехід до цифрових форм навчання, спричинений глобальними соціальними та технологічними змінами, поставив перед методикою викладання іноземних мов завдання адаптації традиційних підходів до нових умов. Онлайн-формат і очне навчання формують різне комунікативне середовище, впливають на динаміку групи, характер взаємодії студентів і педагогічні методи. Розуміння цих відмінностей є критичним для ефективного розвитку навичок усного мовлення.

Ми порівняли онлайн-формат і очне навчання за певними параметрами, виокремивши типові особливості, представлені у Таблиці 1:

Узагальнюючи наші спостереження, ми резюмуємо:

– онлайн-навчання потребує більшої структурованості, щоб компенсувати відсутність фізичної присутності, тоді як очне забезпечує більш природний контекст спілкування;

– онлайн-середовище відкриває нові технічні можливості для тренування мовлення, але потребує цифрової грамотності та стабільної технічної бази;

– онлайн-навчання вимагає чіткіших структур для активізації усного мовлення, але може бути комфортніше для інтровертних студентів;

– з точки зору психологічного комфорту, обидва формати мають свої психологічні переваги й недоліки, тож важливо індивідуалізувати завдання;

– онлайн-формат потребує більшої регламентації уроку, але пропонує сучасні інструменти моніторингу.

Таблиця 1

Параметр	Очний формат	Онлайн-формат
Простір взаємодії	Фізична присутність	Віртуальна комунікація
Соціальна взаємодія	Комунікація відбувається в умовах реальної соціальної взаємодії	Взаємодія обмежена “вікном камери”
Невербальні сигнали	Студенти сприймають жести, міміку, погляд; полегшує розуміння й підтримує природність діалогів	Невербальні сигнали часто неповні або спотворені; можливі труднощі зі зоровим контактом через технічні особливості платформ
Групова динаміка та емоційний зв'язок	Відчуття групи та емоційний зв'язок створюються спонтанно	Емоційний зв'язок формується повільніше, потребує додаткових активностей (ice-breakers, warm-ups)
Технічні можливості та обмеження	Не залежить від Інтернету чи обладнання	Потребує стабільного з'єднання, камер, мікрофонів
Матеріали та інструменти	Використання матеріалів простіше (картки, дошка, друковані вправи)	Доступні інструменти, недоступні офлайн: інтерактивні дошки (Jamboard, Miro), breakout rooms, онлайн-платформи вправ (Kahoot, Quizlet)
Відволікаючі фактори	Менше відволікаючих факторів цифрового середовища	Частина студентів може мати технічні труднощі, що впливають на якість усного мовлення (затримки, поганий звук)
Динаміка мовленнєвої активності	Легко організувати роботу в парах і групах	Для групової роботи потрібне використання breakout rooms
Переходи між видами діяльності	Висока природність переходів між видами діяльності	Взаємодія менш спонтанна, більше залежна від інструкцій викладача
Спонтанність мовлення	Студенти частіше говорять спонтанно, “між завданнями”	Деякі студенти почуваються більш впевнено, бо можуть вимкнути камеру, читати підказки; інші відчувають більшу тривогу через “ефект запису”
Психологічний комфорт і бар'єри	Легше встановити довіру, створити дружню атмосферу	Деякі студенти відчувають себе більш захищено “за екраном”
Тривожність та страх помилки	Присутність однолітків може як знижувати, так і підвищувати тривожність (страх помилки “перед усіма”)	Інші відчувають дискомфорт від власного зображення в камері (ефект “self-view anxiety”)
Соціальне порівняння	Соціальне порівняння відбувається природно через спостереження за однолітками	Знижується ризик соціального порівняння, бо увага групи розсіяна
Контроль процесу навчання	Викладач контролює хід заняття через миттєву реакцію студентів	Потребує чіткіших інструкцій через затримку реакцій
Гнучкість та адаптація	Можливість гнучко змінювати хід уроку залежно від ситуації в класі	Викладач не завжди може контролювати, чи студент справді активно працює в групі
Дискусії та взаємодія	Легше організувати “живі” дискусії та спонтанні бесіди	Можливі форми моніторингу, яких немає офлайн: запис занять, відстеження часу активності в breakout rooms, цифрові опитування
Параметр	Очний формат	Онлайн-формат
Простір взаємодії	Фізична присутність	Віртуальна комунікація
Соціальна взаємодія	Комунікація відбувається в умовах реальної соціальної взаємодії	Взаємодія обмежена “вікном камери”
Невербальні сигнали	Студенти сприймають жести, міміку, погляд; полегшує розуміння й підтримує природність діалогів	Невербальні сигнали часто неповні або спотворені; можливі труднощі зі зоровим контактом через технічні особливості платформ
Групова динаміка та емоційний зв'язок	Відчуття групи та емоційний зв'язок створюються спонтанно	Емоційний зв'язок формується повільніше, потребує додаткових активностей (ice-breakers, warm-ups)

Інтенсивний розвиток цифрових технологій та їх інтеграція в освітній процес суттєво трансформували підходи до формування комунікативної компетентності студентів. У сфері навчання іноземних мов цифрові інструменти стали не лише допоміжними ресурсами, а й повноцінними платформами для організації мовленнєвої діяльності, моделювання автентичних ситуацій та забезпечення персоналізованого навчання. Завдяки розмаїттю застосунків і платформ викладач має можливість створити багатовимірне середовище для розвитку всіх складників усного мовлення – від артикуляції та інтонації до діалогічної взаємодії, аргументації та спонтанності.

Ми проаналізували й узагальнили основні групи цифрових інструментів, їх можливості, педагогічні переваги та принципи інтеграції для навчання усного мовлення:

1. Платформи відеоконференцій

Zoom, Microsoft Teams, Google Meet забезпечують синхронну мовленнєву взаємодію. Основні можливості: breakout rooms, запис занять, демонстрація матеріалів, чат, реакції та “рука”. Використання сприяє створенню реалістичних діалогів, миттєвому зворотному зв’язку, підвищенню автономії студентів і розвитку відеокommунікаційної компетентності.

2. Інтерактивні дошки та візуалізаційні інструменти.

Jamboard, Miro, Padlet дозволяють візуалізувати завдання, організовувати групові проекти, колективно структурувати думки та проводити комунікативні ігри. Це підвищує інтерактивність уроку, стимулює монологічне та діалогічне мовлення і дозволяє зберігати результати діяльності.

3. Платформи для асинхронних записів.

Flipgrid, Loom, YouTube Studio дають можливість записувати відео-відповіді та презентації. Переваги: тренування вимови та інтонації, повторний перегляд для самоконтролю, створення мовленнєвого портфоліо та зменшення психологічного тиску.

4. Віртуальні симулятори спілкування.

VR-технології (VirtualSpeech, Immerse, Mondly VR) моделюють автентичні комунікативні ситуації, тренують спонтанне мовлення та реакції у безпечному середовищі. Підвищують мотивацію через ігровий формат, хоча наразі обмежені у масовій освіті.

5. Голосові асистенти та додатки для вимови.

Google Assistant, Siri, Alexa, Elsa Speak, Speechling забезпечують автоматичний аналіз голосу, вимови, інтонації та ритму. Вправи адаптуються до рівня студента, дозволяючи самостійно тренувати мовлення поза класом.

6. Інструменти для ігор та комунікативних розігрівів.

Kahoot, Quizlet Live, Wordwall, Mentimeter використовуються для ігрових дискусій, усного тренування та “warm-up” питань. Підвищують залученість студентів і створюють позитивний емоційний фон.

7. Соціальні мережі як середовище неформального мовлення.

Instagram, TikTok, Telegram, Discord дозволяють інтегрувати автентичні практики: створення коротких відео, обговорення новин, голосові чати, коментування постів англійською. Платформи формують цифрову комунікативну компетентність.

8. Інструменти ШІ для тренування усного мовлення.

ChatGPT Voice, TalkBack, Replika, Speako імітують реального співрозмовника, моделюють діалоги та рольові ситуації, аналізують помилки та персоналізують завдання. Особливо корисні для студентів без доступу до носіїв мови.

Цифрові інструменти у навчанні мовлення відкривають багато можливостей, але й викликають труднощі. Вони розширюють ресурси, дають доступ до автентичних матеріалів та створюють гнучке середовище для практики, що підвищує мотивацію та автономність студентів. Однак проблеми виникають через технічні обмеження і цифрову нерівність, а також ризик перевантаження технологіями. Педагогам потрібно адаптувати методики та розвивати цифрову компетентність для ефективної інтеграції. Успіх залежить від технічної підготовки, методичної майстерності та збалансованого використання інновацій.

Висновки. Дослідження показало, що розвиток усного мовлення у сучасному освітньому середовищі можливий лише при поєднанні традиційних методик і цифрових технологій. Ефективне формування мовлення вимагає системної взаємодії студентів, подолання комунікативних бар’єрів, застосування кооперативних стратегій та створення автентичних ситуацій спілкування. Порівняльний аналіз онлайн- і очного форматів засвідчив, що кожен має свої переваги: очне навчання сприяє природності та невербальній комунікації, а онлайн відкриває доступ до цифрових інструментів і гнучкості. Найкращі результати досягаються при комбінуванні обох форматів. Важливо використовувати мовленнєві та психологічні вправи для подолання страху і невпевненості. Аналіз цифрових платформ підтвердив їхню здатність розширювати можливості мовленнєвої практики, підвищувати мотивацію та створювати багатоканальні умови для розвитку мовлення. Однак їх ефективність залежить від методичної підготовки викладача та технічної доступності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Horwitz E. K., Young D. J. Language Anxiety: From Theory and Research to Classroom Implications. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991. 192 p.
2. Kagan S., Kagan M. Multiple Intelligences: The Complete MI Book. San Cemente, CA: Kagan, 1998. 720 p.
3. Lackman K. Teaching Speaking Sub-Skills. Ken Lackman & Associates, 2010. 22 p. URL: chrome-extension://kdpelmjpfafjppnhbloffcjpeomlnpah/https://www.kenlackman.com/files/speakingskillssample_2_2.pdf (дата звернення: 11.06.2020).
4. Willis Jane R. A Framework for Task-Based Learning. Longman, 1996. 183 p.

REFERENCES

1. Horwitz, E. K., Young D. J. (1991). Language Anxiety: From Theory and Research to Classroom Implications. Englewood Cliffs: Prentice Hall. 192
2. Kagan, S., Kagan, M. (1998). Multiple Intelligences: The Complete MI Book. San Cemente, CA: Kagan. 720
3. Lackman, K. (2010). Teaching Speaking Sub-Skills. Ken Lackman & Associates. URL: chrome-extension://kdpelmjpfafjppnhbloffcjpeomlnpah/https://www.kenlackman.com/files/speakingskillssample_2_2.pdf (date of access: 11.06.2020).
4. Willis, Jane R. (1996). A Framework for Task-Based Learning. Longman. 183

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 37.012.85

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-52>

Євгенія ПОСТИКІНА,

orcid.org/0000-0003-2675-0224

старший викладач кафедри іноземних мов

Чорноморського національного університету імені Петра Могили

(Миколаїв, Україна) *postykina@yahoo.com*

Ірина ДИМОВА,

orcid.org/0000-0003-1687-2658

старший викладач кафедри іноземних мов

Чорноморського національного університету імені Петра Могили

(Миколаїв, Україна) *irina.dymova.scientist@gmail.com*

НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ МЕДИЧНА РЕАБІЛІТАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

У сучасному світі знання англійської мови є невід'ємним аспектом освіти та кар'єри багатьох спеціалістів, включно з працівниками медичних установ та студентами спеціалізованих закладів. Міжнародне співробітництво, наукові дослідження, передові методики та обладнання – усе це стимулює медичних фахівців до вивчення англійської мови на професійному рівні. При цьому навчання студентів-медиків англійської мови передбачає вивчення як загальних основ мови, так і професійної англійської. Специфіка навчання іноземної мови майбутніх працівників медичної сфери має на меті роботу з широким набором методів педагогічної роботи.

Розглядається питання значущості навчання професійної англійської мови у навчанні студентів спеціальності «терапія та реабілітація» професійної англійської мови в умовах воєнного стану. Мовна компетентність – необхідна ланка профільної підготовки висококваліфікованих спеціалістів. Встановлено, що більшість усвідомлюють практичну необхідність вивчення англійської мови і ставляться до цього предмету серйозно. Однак у багатьох виникають труднощі при вивченні професійної англійської з об'єктивних і суб'єктивних причин: дефіцит часу та низький рівень базових знань з мови.

Проаналізовано труднощі, що виникають у студентів під час опанування професійної англійської мови, серед яких домінують дефіцит навчального часу, низький рівень базових мовних знань і психологічні чинники, зумовлені напруженими умовами навчання. Визначено, що формування мовної компетентності майбутніх медиків потребує впровадження інноваційних педагогічних технологій, інтерактивних методів, ролевих і ситуативних вправ, які сприяють розвитку професійно орієнтованого мовлення. Обґрунтовано, що ефективно вивчення англійської мови є невід'ємним компонентом професійного становлення студентів медичних спеціальностей, підвищує їхню конкурентоспроможність на ринку праці та забезпечує можливість участі у міжнародних програмах і наукових дослідженнях. Зроблено висновок, що вдосконалення методики навчання професійної англійської мови є одним із пріоритетних напрямів розвитку сучасної медичної освіти України.

Ключові слова: професійні навички, система вищої освіти, навчання іноземної мови, студенти спеціальності медична реабілітація, мовна компетентність, неперервна освіта, профільна підготовка, медична освіта.

Yevgeniia POSTYKINA,

orcid.org/0000-0003-2675-0224

Senior Lecturer at the Foreign Languages Department

Petro Mohyla Black Sea National University

(Mykolaiv, Ukraine) *postykina@yahoo.com*

Iryna DYMOVA,

orcid.org/0000-0003-1687-2658

Senior Lecturer at the Foreign Languages Department

Petro Mohyla Black Sea National University

(Mykolaiv, Ukraine) *irina.dymova.scientist@gmail.com*

PROFESSIONAL ENGLISH LANGUAGE TEACHING FOR MEDICAL REHABILITATION STUDENTS IN THE CONTEXT OF MARTIAL LAW IN UKRAINE

In the modern world, knowledge of the English language is an integral aspect of education and career development for many specialists, including healthcare professionals and students of specialized institutions. International cooperation,

scientific research, advanced methodologies, and equipment all motivate medical professionals to study English at a professional level. Teaching English to medical students involves both general language foundations and professional English. The specificity of foreign language instruction for future healthcare workers requires the use of a wide range of pedagogical methods.

The issue of the importance of professional English language instruction for students majoring in Therapy and Rehabilitation under the conditions of martial law is examined. Language competence is a necessary component of the professional training of highly qualified specialists. It has been established that most students recognize the practical necessity of learning English and approach this subject seriously. However, many encounter difficulties in studying professional English due to both objective and subjective reasons, such as lack of time and a low level of basic language proficiency.

The paper analyzes the challenges faced by students in mastering professional English, among which the most prevalent are the lack of study time, insufficient basic language proficiency, and psychological factors arising from stressful learning environments. It is identified that the development of linguistic competence among future medical professionals requires the integration of innovative pedagogical technologies, interactive teaching methods, as well as role-playing and situational exercises that foster professionally oriented communication skills. The study substantiates that effective English language acquisition constitutes an essential component of the professional formation of medical students, enhancing their competitiveness in the labor market and enabling participation in international academic programs and research activities. The findings suggest that the improvement of professional English teaching methodologies represents one of the key priorities in the advancement of modern medical education in Ukraine.

Key words: *professional skills, higher education system, foreign language learning, students of Medical Rehabilitation, language competence, lifelong learning, professional training; medical education.*

Актуальність дослідження. Сьогодні, коли Україна перебуває в умовах повномасштабної війни та воєнного стану, питання медичної, фізичної та психологічної реабілітації набувають життєвої важливості. Тисячі військовослужбовців, цивільних осіб, дітей і внутрішньо переміщених осіб потребують комплексного відновлення здоров'я, працездатності та психологічної стабільності після бойових дій, поранень, ампутацій і тривалих стресових впливів. У цих умовах роль фахівців з медичної реабілітації істотно зростає. Вони стають не лише медичними працівниками, а й учасниками процесу соціальної адаптації та реінтеграції постраждалих.

Крім того, в умовах євроінтеграційних процесів і міжнародної співпраці у сфері реабілітації актуальним є володіння англійською мовою за професійним спрямуванням, що відкриває можливості для участі у міжнародних програмах, проєктах відновлення, обміну досвідом та використання передових реабілітаційних технологій (Новак, 2004:185).

Формування таких компетентностей ефективно реалізується через змішане навчання, яке поєднує традиційні та цифрові методи, сприяє розвитку автономії, критичного мислення та комунікативних навичок студентів.

Отже, спеціальність «Медична реабілітація» є надзвичайно актуальною в сучасній Україні, адже фахівці цього профілю відіграють ключову роль у відновленні здоров'я, працездатності та соціальної інтеграції постраждалих внаслідок війни, а також у зміцненні національної системи охорони здоров'я загалом.

З метою кращої професійної мовної підготовки студентів спеціальності медична реабілітація використовувалися найсучасніші підручники англійської мови.

При доборі тем занять обов'язково враховувалися особливості напрямку спеціальності медична реабілітація. Зручніше було те, що групи слухачів формувалися за спеціальностями. Навчання англійської охоплювало такі лексичні теми: Medical Education, Symptoms and Signs, Blood, Childhood, Surgery, The Gastrointestinal System, Gynecology, Cardiology, Infections, Mental Illness, The Nervous System, Oncology, Pregnancy and Childbirth, The Respiratory System, Research Studies, Physical Examination, Medical Ethics, Explaining Diagnosis and Management, Case Presentations та інші (Ворона, Прокоп, 2024:75).

На заняттях мовної підготовки активно використовувалися інтерактивні методи навчання, такі як мозковий штурм, метод Jigsaw, метод Insert, ділові та рольові ігри: «Where am I? Who am I», «Listening in Role», «Hidden Emotions» та ін. Слухачі самостійно аналізували клінічні випадки та складалі діалоги «лікар-пацієнт», «лікар-родичі пацієнта». Використання в навчальному процесі інтерактивних методів стимулює слухачів до активної творчої діяльності, орієнтує на прийняття самостійних рішень, значно підвищує рівень самопідготовки.

Мета дослідження. Методика навчання англійської мови передбачає постійне вдосконалення, пошук нових засобів навчання, нових напрямів розширення словникового запасу та розвитку усних і письмових навичок; отже, у цій статті ми

розглянемо особливості професійно-орієнтованого навчання англійської мови студентів спеціальності медична реабілітація і його важливість для успішного розвитку майбутніх фахівців в сучасних умовах.

Ступінь наукової розробленості. Про проблеми професійно-орієнтованого викладання англійської, а також інших мов, дослідники говорять вже значний час. Це пов'язано з широким педагогічним досвідом вітчизняних філологів, які активно досліджували проблематику професійного навчання іноземним мовам. Наприклад, слід відзначити значущий внесок таких дослідників, як Наталя Колісніченко, Ігор Петров, Оксана Олегівна Кузнецова, Ольга Борисівна Петрова, Любов Павлівна Лещенко, Наталя Дмитренко, Марина Афонченко, Людмила Володимирівна Шиманська, Оксана Олексіївна Максименко, Любов Володимирівна Лисенко – у питаннях методики професійно-орієнтованого навчання в умовах не мовних університетів.

Сучасне динамічне розгортання курсів з мов, зокрема професійно-орієнтованих, велика кількість методик та різноманітних навчально-методичних матеріалів, на які є попит, показують, що сьогодні стоїть завдання оновлення не стільки змісту освітніх програм, скільки оновлення форм, методів роботи зі студентами, які змушені компенсувати власними ресурсами потребу у вивченні мови. Саме на забезпечення вдосконалення методичної бази звертає увагу в своєму дослідженні Л. В. Кочергіна, що описує досвід створення і практики використання навчально-методичних посібників професійно-орієнтованого характеру. Одним з перспективних напрямів вдосконалення навчання англійської мови є активне впровадження елементів програм міжнародного навчання, які передбачають використання численних технологій, що вітчизняною практикою застосовуються обмежено (Ворона, Прокоп, 2024:75).

Результати дослідження. Значення англійської мови в медицині можна визначити в межах трьох ключових складових – як мова міжнародного співробітництва, як мова науково-медичних комунікацій і як мова впровадження і апробації інновацій та технологій. Отже, для визначення специфіки професійно-орієнтованого навчання англійської мови студентів спеціальності медична реабілітація ми можемо коротко охарактеризувати значимість цих аспектів. Звернемо увагу на один із найважливіших факторів – співпраця із закордонними колегами, яка часто відбувається англійською мовою, і є стимулом обміну досвідом, участі у міжнародних конференціях, семінарах та інших

заходах, що є принципово важливим не лише для студентів спеціальності медична реабілітація, а й для викладачів. Знання англійської мови дозволяє медикам активно брати участь в обговоренні питань практики і науки, таким чином сприяючи актуалізації як практичного, так і науково-педагогічного досвіду. Значна частина наукових статей і досліджень з медицини публікується саме англійською мовою. Для студентів спеціальності медична реабілітація і співробітників профільних освітніх закладів це означає необхідність володіння англійською мовою для читання, аналізу та використання в роботі досліджень інших учених. Принципово важливо зазначити, що дослідники розглядають англійську мову на міжнародному рівні як мову впровадження передових медичних технологій. Медичні інновації та технології швидко розвиваються, і англійська мова є основною мовою їх документації й інструкцій. Знання англійської дозволяє медикам бути поінформованими про останні досягнення і впроваджувати їх у практику. Саме тому забезпечення професійно-орієнтованого навчання англійської мови є важливим завданням, яке стоїть перед вищими професійними навчальними закладами (Новак, 2004: 185).

Значну увагу приділяють і розвитку комунікативних навичок у студентів. Серед професійно значущих навичок, що формуються у медиків у процесі вивчення англійської, можна виділити: навички спілкування з колегами, тобто вивчення особливостей професійного та ділового спілкування; навички спілкування з пацієнтами; навички взаємодії з експертною науково-методичною спільнотою. Немаловажним напрямом професійно-орієнтованого навчання англійської є також поглиблення знань у медичних дисциплінах з урахуванням професійного спрямування діяльності. Так, поширеною практикою є вивчення англомовних текстів з медичних дисциплін. Такий підхід допомагає студентам спеціальності медична реабілітація не лише удосконалити мовні навички, а й поглиблювати свої професійні знання у різних галузях медицини (Пометун, Пироженко, 2004:185).

Методи та підходи до навчання, таким чином, в процесі професійно-орієнтованого викладання англійської мови студентам спеціальності медична реабілітація адаптуються для вирішення відповідного набору педагогічних завдань. Узагальнено, ми можемо виділити три ключові підходи, застосовувані у сучасній практиці роботи зі студентами-медиками: комунікативний підхід, професійно-орієнтований підхід, проєктний підхід.

Слід зауважити, що ці методи не використовуються автономно, а органічно доповнюють один одного, дозволяючи вирішувати комплексні завдання, пов'язані з формуванням компетентностей випускників навчальних закладів. Охарактеризуємо кожен із цих підходів, які реалізуються у сучасній педагогічній практиці (Єлагіна, 2024:26).

На завершення можемо зазначити, що професійно-орієнтоване навчання англійської мови студентів спеціальності медична реабілітація є важливим фактором розвитку їхньої кар'єри та забезпечення готовності до успішної взаємодії в міжнародному медичному середовищі. Сучасні методи і підходи до навчання, використання автентичних матеріалів і технологій сприяють формуванню професійних компетентностей і навичок спілкування англійською мовою. Проте, як можна констатувати, описані вище методи, за винятком дистанційних форм навчання, не впроваджуються повсюдно. Очевидно, що поряд із удосконаленням методів передавання знань необхідно також

вдосконалювати методи контролю знань. Оцінка результатів навчання сьогодні найчастіше включає сумативне оцінювання, однак перспективним є також розширення практики використання формативного оцінювання та використання стандартизованих тестів, які дозволяють контролювати прогрес студентів і забезпечувати їхню підготовку до міжнародної медичної практики. Значення вивчення англійської мови студентів спеціальності медична реабілітація беззаперечне, оскільки воно відкриває можливості для професійного росту, участі у наукових дослідженнях та міжнародному співробітництві. Інвестиція в навчання англійської мови стане корисною для майбутніх медичних спеціалістів, допомагаючи їм досягати успіху в кар'єрі і вносити свій внесок у розвиток світової медицини. Тому активне запровадження вищезгаданих методів професійно-орієнтованого навчання англійської мови дозволить у майбутньому вирішувати найскладніші завдання, що стоять перед медичними працівниками (Єлагіна, 2024:26).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Новак І. Інтерактивні методи навчання іноземних мов закладів вищої освіти. Інноваційна педагогіка. Випуск 32. Т. 1. 2021. С. 121-125.
2. Пометун О. та Пироженко Л. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання. Київ. 2004. С. 192.
3. Єлагіна Н. І. Ефективність інтерактивних стратегій вивчення англійської медичної термінології студентами-медиками в умовах дистанційного навчання. Медична освіта. 2024. № 1. С. 25-30.
4. Ворона І. І., Прокоп І. А., Кітура Г. Я. Особливості змішаного навчання в умовах війни. Медична освіта. 2024. № 1. С. 71-77.
5. Маланчук Л. М., Мартинюк В. М., Маланчук С. Л., Франчук У. Я., Франчук М. О. Сучасний погляд стратегії розвитку вищої медичної освіти крізь призму "hard і soft skills". Медична освіта. 2023. № 2. С. 51-56.

REFERENCES

1. Novak I. (2021) Interaktyvni metody navchannia inozemnykh mov u zakladakh vyshchoi osvity [Interactive methods of teaching foreign languages in higher education institutions]. *Innovatsiina pedahohika*. Vypusk 32. T. 1. 121-125 pp. [in Ukrainian]
2. Pometun O. ta Pyrozhenko L. (2004) Suchasnyi urok. Interaktyvni tekhnolohii navchannia [A modern lesson. Interactive learning technologies]. Kyiv. 192 p. [in Ukrainian]
3. Yelagina N. I. (2024) Efektyvnist interaktyvnykh stratehii vyvchennia anhliskoi medychnoi terminolohii studentamy-medykamy v umovakh dystantsiinoho navchannia [Effectiveness of interactive strategies for learning medical English terminology by medical students in distance learning conditions]. *Medychna osvita*. № 1. [in Ukrainian]
4. Vorona I. I., Prokop I. A., Kitura H. Ya. (2024) Osoblyvosti zmyshanoho navchannia v umovakh viiny [Features of blended learning under wartime conditions]. *Medychna osvita*. № 1. С. 71-77. [in Ukrainian]
5. Malanchuk L. M., Martyniuk V. M., Malanchuk S. L., Franchuk U. Ya., Franchuk M. O. (2023) Suchasnyi pohliad stratehii rozvytku vyshchoi medychnoi osvity kriz prizmu "hard і soft skills" [A modern view of higher medical education development strategies through the lens of hard and soft skills]. *Medychna osvita*. № 2. С. 51-56. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 13.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025

Світлана ТРОНЬКО,

orcid.org/0000-0003-1869-5042

аспірантка кафедри дошкільної і спеціальної освіти

Криворізького державного педагогічного університету

(Кривий Ріг, Дніпропетровська область, Україна) svetlana.tronko18@gmail.com

ЕМПІРИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СТАНУ СФОРМОВАНOSTІ МОРАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Статтю присвячено виявленню емпіричних характеристик стану сформованості морально-патріотичної особистості дитини старшого дошкільного віку в умовах сучасних закладів дошкільної освіти. Розроблено та застосовано авторську методіку оцінювання актуального рівня морально-патріотичної вихованості дітей, що дала змогу всебічно структурувати досліджуваний феномен за трьома ключовими критеріями: етична оцінка власних і чужих вчинків, сформованість морально-патріотичних почуттів і навичок співпереживання, ступінь усвідомлення соціально бажаних поведінкових проявів.

Емпіричне дослідження було реалізовано на вибірці з 159 дітей старшого дошкільного віку. Проаналізовано специфіку моральних суджень дошкільників, встановлено нерівномірність розвитку їх здатності до моральної рефлексії, узагальнено типові труднощі у перенесенні знань у поведінку. Доведено, що діти краще орієнтуються у вербальних моральних категоріях, ніж у практичному моральному виборі, що підтверджено нижчими показниками готовності до моральної дії порівняно з рівнем пізнавальної обізнаності. Систематизовано прояви емпатії та емоційної чутливості дітей, впорядковано емпіричні дані щодо їх здатності виявляти співчуття, підтримку та відчуття гордості за добрі справи інших. Узагальнено особливості уявлень дошкільників про соціально схвалювану поведінку. Зафіксовано наявність прогалів між знанням норм і їх реальною поведінковою реалізацією.

Узагальнення отриманих результатів дозволило сформулювати висновок про те, що сучасний стан морально-патріотичної вихованості дітей старшого дошкільного віку перебуває на етапі становлення: когнітивний компонент є найрозвиненішим, тоді як емоційно-ціннісний і поведінковий – частково сформованими та недостатньо узгодженими між собою. Показано, що ефективність морально-патріотичного виховання залежить від гармонійного поєднання трьох складових, а також від створення таких ситуацій, у яких дитина може одночасно переживати моральний зміст, осмислювати його та реалізовувати у власній дії. Констатовано необхідність посилення виховної роботи, спрямованої на розвиток співпереживання, моральної ініціативи та здатності дітей до відповідальної взаємодії з родиною, однолітками та соціальним оточенням.

Ключові слова: морально-патріотична особистість, старший дошкільний вік, моральна рефлексія, емпатія, поведінкові прояви, морально-патріотичне виховання.

Svitlana TRONKO,

orcid.org/0000-0003-1869-5042

Postgraduate student at the Department of Preschool and Special Education

Kyryvi Rih State Pedagogical University

(Kyryvi Rih, Dnipropetrovsk region, Ukraine) svetlana.tronko18@gmail.com

EMPIRIC CHARACTERISTICS OF THE STATE OF FORMATION OF THE MORAL-PATRIOTIC PERSONALITY OF A CHILD OF SENIOR PRESCHOOL AGE

The article is devoted to identifying the empirical characteristics of the state of formation of the moral-patriotic personality of a child of senior preschool age in the conditions of modern preschool educational institutions. The author's methodology for assessing the current level of moral-patriotic upbringing of children has been developed and applied, which made it possible to comprehensively structure the phenomenon under study according to three key criteria: ethical assessment of one's own and others' actions, the formation of moral-patriotic feelings and empathy skills, the degree of awareness of socially desirable behavioral manifestations.

The empirical study was conducted on a sample of 159 older preschool children. The specifics of preschoolers' moral judgments were analyzed, the uneven development of their ability to moral reflection was established, and typical difficulties in transferring knowledge into moral and action behavior were summarized. It was proven that children are better oriented in verbal moral categories than in practical moral choices, which is confirmed by lower indicators of readiness for moral action compared to the level of cognitive awareness. The manifestations of empathy and emotional sensitivity of children were systematized, and empirical data on their ability to show sympathy, support, and a sense of pride for the good deeds of others were organized. The peculiarities of preschoolers' ideas about socially approved behavior were summarized. The presence of gaps between knowledge of norms and their real behavioral implementation was recorded.

The generalization of the obtained results allowed us to formulate the conclusion that the current state of moral and patriotic upbringing of children of senior preschool age is at the stage of formation: the cognitive component is the most developed, while the emotional-value and behavioral components are partially formed and insufficiently coordinated with each other. It is shown that the effectiveness of moral and patriotic upbringing depends on the harmonious combination of the three components, as well as on the creation of such situations in which the child can simultaneously experience the moral content, comprehend it and implement it in his own actions. The need to strengthen educational work aimed at developing empathy, moral initiative and the ability of children to responsibly interact with their family, peers and social environment has been stated.

Key words: moral and patriotic personality, senior preschool age, moral reflection, empathy, behavioral manifestations, moral and patriotic upbringing.

Постановка проблеми. Дошкільний вік виступає сенситивним етапом для засвоєння соціально значущих норм, моральних уявлень, емоційних ставлень до найближчого оточення та до своєї спільноти, що робить його фундаментальним щодо подальшого формування у дитини здатності до відповідальної участі у житті суспільства. За цих умов постає необхідність наукового аналізу реального стану сформованості морально-патріотичних якостей дітей старшого дошкільного віку.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що морально-патріотичне виховання визначається стратегічним напрямом освітньої політики України, спрямованої на формування громадянина, здатного до усвідомленої взаємодії з соціальним і культурним середовищем, утвердження національної ідентичності та відчуття власної причетності до державотворчих процесів. У суспільстві, яке переживає кризові та воєнні випробування, питання виховання у дітей ціннісних орієнтацій на добро, відповідальність, взаємодопомогу, шанобливе ставлення до Батьківщини та її культурних традицій виступає першочерговим педагогічним завданням та державною необхідністю. Дошкільна освіта у цьому контексті набуває виняткового значення, адже саме вона створює первинне середовище соціалізації, в якому дитина отримує перший досвід морального вибору, емоційного співпереживання та усвідомлення себе як частини певної спільноти. Посилюється потреба в науково обґрунтованих підходах до конструювання змісту морально-патріотичного виховання, що враховує психологічні особливості старших дошкільників, їхній емоційний та когнітивний розвиток, а також специфіку соціальної ситуації розвитку.

Аналіз досліджень. Найбільш активно проблематикою формування морально-патріотичної особистості дітей старшого дошкільного віку та суміжними аспектами займалися такі науковці: Н. Гордій (Гордій, 2021), С. Жейнова, А. Солонська (Жейнова & Солонська, 2022), І. Княжева (Княжева, 2016), М. Криловець (Криловець, 2024), Н. Миськова (Миськова, 2020), Р. Вдовиченко,

Н. Михальченко, К. Шапочка, І. Нагорна, О. Трофимчук (Вдовиченко, Михальченко, Шапочка, Нагорна & Трофимчук, 2021), С. Тесленко (Тесленко, 2021; Тесленко, 2018), Т. Філімонова (Філімонова, 2020) тощо.

Сучасні наукові дослідження теоретичних, методологічних та практичних аспектів морально-патріотичного виховання. У працях дослідників, що зосереджують увагу на моральному розвитку дошкільників, основна увага зосереджується на внутрішніх механізмах становлення моральних почуттів, їхній динаміці та педагогічних умовах ефективного формування гуманістичних орієнтацій. Значний пласт сучасних наукових робіт присвячено вивченню патріотичного та національно-патріотичного виховання дошкільників у різних педагогічних контекстах. У публікаціях Н. Миськової розкривається специфіка змістового наповнення патріотичного виховання, спрямованого на формування у дітей позитивного ставлення до рідної культури, символіки та традицій, що розглядається як важливий етап у конституванні національної ідентичності (Миськова, 2020). Дослідження М. Криловець поглиблює цей напрям, зосереджуючись на особливостях упровадження патріотичного виховання у практику закладів дошкільної освіти з урахуванням сучасних інноваційних підходів (Криловець, 2024). С. Жейнова та А. Солонська спрямовують увагу на вивчення рівня патріотичної вихованості дошкільників та аналізують чинники, які зумовлюють її розвиток у сучасному освітньому середовищі (Жейнова & Солонська, 2022).

Окрему групу досліджень складають роботи, в яких висвітлюється роль художньої літератури як специфічного засобу формування морально-патріотичних якостей дошкільників. Так, Н. Гордій (Гордій, 2021) доводить, що художні тексти виступають важливим джерелом емоційно-ціннісного досвіду дитини, оскільки сприяють розвитку емпатії, формуванню уявлень про морально схвалювані форми поведінки та становленню емоційно забарвленого ставлення до Батьківщини. Т. Журавко поглиблює аналіз теоретичних засад

патріотичного виховання, окреслюючи ключові поняття, закономірності та педагогічні умови, які визначають зміст формування патріотичних почуттів у дошкільників (Журавко, 2020). Підкреслюючи необхідність використання художньої літератури як засобу формування морально-патріотичної особистості дитини Р. Вдовиченко, Н. Михальченко, К. Шапочки, І. Нагорної та О. Трофимчук звертаються до педагогічної спадщини В. Сухомлинського, демонструючи її потенціал для виховання патріотичних почуттів на основі емоційно-чуттєвого досвіду та гуманістичних педагогічних орієнтирів (Вдовиченко, Михальченко, Шапочка, Нагорна & Трофимчук, 2021). Схожу спрямованість має одне з численних досліджень патріотичного виховання дошкільників української вченої С. Тесленко, у якому аналізується національно-патріотичне виховання в контексті ідей В. Сухомлинського (Тесленко, 2018), а також розкривається структура патріотичної вихованості та умови її формування у старших дошкільників (Тесленко, 2021).

Іншим напрямом є дослідження, присвячені батьківсько-виховательській взаємодії та більш широким соціальним умовам формування патріотичних якостей. Так, у дисертації А. Солонської обґрунтовано значення партнерства між сім'єю та педагогами як провідної умови виховання у дітей ціннісного ставлення до державних символів, культурних традицій і рідної землі (Солонська, 2021). Питання морального виховання у цьому ж ракурсі розвиває також І. Княжева, яка підкреслює важливість узгодженої взаємодії закладу дошкільної освіти та сім'ї як провідної умови становлення у дітей моральних позицій, що у подальшому формують основу патріотичних цінностей (Княжева, 2016).

Таким чином, аналіз сучасного наукового доробку засвідчує, що проблематика формування морально-патріотичної особистості дитини старшого дошкільного віку розглядається вченими у тісному взаємозв'язку моральної, емоційно-ціннісної та національно-ідентифікаційної сфер розвитку. Наявні дослідження створюють розгалужене теоретичне підґрунтя, однак залишають актуальною потребу в емпіричному вивченні реального стану сформованості морально-патріотичних якостей, їхніх психологічних характеристик та чинників, що визначають їхній розвиток у сучасних умовах, що робить подальші наукові пошуки у цьому напрямі особливо значущими.

Мета статті – визначити актуальний рівень морально-патріотичної вихованості дітей старшого дошкільного віку в умовах функціонування сучасних закладів дошкільної освіти.

Виклад основного матеріалу. Морально-патріотичне виховання є однією з базових складових сучасної дошкільної освіти України. Так, у Концепції освіти дітей раннього та дошкільного віку наголошено на необхідності формування активної життєвої позиції дитини, яка реалізується шляхом залучення до освітнього процесу сім'ї, громади, громадських організацій та інших соціальних інституцій (Концепція освіти дітей раннього та дошкільного віку, 2020). Разом з цим у Базовому компоненті дошкільної освіти чітко окреслено провідні цінності, серед яких важливе місце посідають збереження традицій національного та родинного виховання, розвиток інтересу до культурної спадщини, формування поваги до державних символів, а також виховання в дітей гуманістичних та моральних орієнтирів (Про затвердження Базового компонента дошкільної освіти..., 2021).

У різних освітніх напрямках Базового компонента простежується інтеграція завдань, пов'язаних із морально-патріотичним розвитком дошкільників. Йдеться про формування уявлень дітей про сім'ю, рід, громаду, Батьківщину, виховання поваги до історичного минулого, культурних і мистецьких надбань українського народу, ознайомлення з державними символами та святами, а також прищеплення шанобливого ставлення до представників інших національностей і культур. Їх аналіз надав змогу переконатись, що науково-методичні підходи до морально-патріотичного виховання дітей мають системний характер і охоплюють як мовленнєву, так і пізнавальну, соціальну, художньо-естетичну та ігрову діяльність. При цьому важливою умовою є поєднання виховного впливу на різних рівнях – від сімейного та локально-громадського до державного. Сучасні нормативні документи та освітні програми створюють теоретико-методичне підґрунтя для реалізації морально-патріотичного виховання у закладах дошкільної освіти. У той же час постає питання: наскільки ці положення ефективно втілюються у практику, яким є реальний стан виховання морально-патріотичних цінностей у дітей дошкільного віку. Відповідь на це питання можна отримати виключно емпіричним шляхом, реалізувавши констатувальне дослідження.

Обсяг загальної дитячої вибірки склав 159 дітей старшого дошкільного віку. Базою дослідження послужили наступні заклади дошкільної освіти: 1) комунальний заклад дошкільної освіти (ясла-садок) компенсуючого типу №111 Криворізької міської ради; 2) комунальний заклад дошкільної освіти (ясла-садок) комбінованого типу №303

Криворізької міської ради; 3) комунальний заклад дошкільної освіти (ясла-садок) №15 Криворізької міської ради; 4) комунальний заклад «Дошкільний навчальний заклад (ясла-садок) №235 комбінованого типу «Криворізької міської ради; 5) комунальний заклад дошкільної освіти (ясла-садок) №255 Криворізької міської ради; 6) комунальний заклад «Болтишський заклад дошкільної освіти (ясла-садок) «Ромашка» Божедарівської селищної ради»; 7) комунальний заклад дошкільної освіти (ясла-садок) № 31 «Пролісок» Нікопольської міської ради. Для визначення актуального стану морально-патріотичного виховання серед дітей було використано авторську методику експериментальної роботи з дітьми відповідної вікової категорії.

Запропонована методика експериментальної роботи з дітьми досліджуваної вікової категорії ґрунтується на авторському визначенні дефініції «морально-патріотичне виховання», яке тлумачиться нами як систематичний педагогічний процес, спрямований на засвоєння дітьми загальнолюдських моральних норм і національних цінностей, результатом якого є формування морально-патріотичної компетентності, що проявляється у здатності оцінювати власні та чужі вчинки з етичної точки зору, співпереживати та співпрацювати з іншими, а також діяти у відповідності до інтересів родини та соціального оточення. У цьому контексті методика спрямована на визначення актуального стану сформованості морально-патріотичних якостей дошкільників, діагностику рівня їх моральної свідомості, здатності до співпереживання, а також розуміння соціально бажаної поведінки у сім'ї та дитячому колективі.

Зміст експериментальної роботи побудований за трьома критеріями, що відображають ключові складові феномену морально-патріотичного виховання: етична оцінка власних і чужих вчинків, сформованість морально-патріотичних почуттів та навичок співпереживання, а також ступінь усвідомлення поведінкових проявів, що відповідають інтересам родини та соціального оточення. Для оцінки першого критерію застосовуються казки В. Сухомлинського з подальшим обговоренням, під час якого діти мають визначити правильність чи неправильність вчинків героїв, пояснити власну позицію та запропонувати альтернативний варіант поведінки. Додатково використовуються рольові ігри «Що б ти зробив?», у ході яких створюються ситуації морального вибору, що стимулюють дитину до рефлексії та прийняття самостійного рішення. Другий критерій діагностується

завдяки інтерактивним завданням, які орієнтують дітей на розвиток емпатії, зокрема «Малюнок співчуття» та методика «Герой і я», що дозволяють виявити здатність дошкільника емоційно відгукуватися на переживання інших, відчувати гордість за добрі справи, а також ідентифікувати себе з позитивними зразками поведінки. Третій критерій спрямований на дослідження рівня пізнавальної обізнаності та готовності до відповідальних дій, що реалізується за допомогою спеціально розробленого авторського опитувальника «Що я знаю про добрі справи і символи Батьківщини?», творче завдання «Моя добра справа для батьків» та бесіду «Як поводити себе у дитячому садку», у ході якої діти аналізують нормативні та ненормативні моделі поведінки в колективі. Для оцінювання результатів застосовується система експертних балів – кожен показник оцінюється за шкалою від 0 до 10, що дозволяє кількісно зафіксувати рівень морально-патріотичної вихованості та провести порівняльний аналіз у вибірці. Разом з цим у процесі аналізу враховуються не тільки кількісні показники, але і якісні характеристики відповідей, зокрема аргументованість суджень, емоційна насиченість, оригінальність ідей.

Аналіз результатів оцінювання за критерієм «Етична оцінка власних та чужих вчинків» дозволив визначити особливості моральної орієнтації дітей дошкільного віку, а також рівень розвитку в них умінь розпізнавати моральну суть поведінкових актів та здійснювати первинну етичну рефлексію. Згідно з отриманими усередненими показниками, середній бал за показником «здатність пояснити, чому вчинок є «добрим» або «поганим» становить 6,3 бали, тоді як за показником «уміння запропонувати власний правильний вчинок у схожій ситуації» – 4,8 бали (рис. 1). Така різниця вказує на те, що на рівні пізнавального усвідомлення діти в цілому демонструють певну орієнтованість у базових моральних категоріях, однак відчувають труднощі у перенесенні засвоєних моральних знань у практично-поведінкові рішення.



Рис. 1. Усереднені значення експертних оцінок за показниками критерію «Етична оцінка власних та чужих вчинків»

Більшість дітей змогли визначити правильність або неправильність дій героїв казок В. Сухомлинського, але часто спиралися на зовнішні, очевидні ознаки («він зробив погано, бо плакала кішка», «добре – це коли допомагаєш»), а не на глибинне розуміння морального змісту вчинку. Це свідчить про переважання ситуативного рівня моральної свідомості, коли дитина здатна розпізнати емоційно забарвлені аспекти поведінки, але ще не володіє достатнім рівнем узагальнення для усвідомлення моральних принципів, що стоять за конкретними діями. У той же час у відповідях окремих дітей простежувалася тенденція до морального узагальнення та проявів емпатійного ставлення до персонажів. Такі висловлювання дають змогу переконатися у появі певних елементів моральної рефлексії, що ґрунтується на емоційній ідентифікації з героєм та здатності до співпереживання. Проте кількість подібних прикладів є доволі обмеженою.

Більш низький середній показник за умінням запропонувати власний правильний вчинок (4,8 балів) дозволяє констатувати, що перехід від вербального знання до особистісно-ціннісного прийняття моральної норми ще не сформований повною мірою. У процесі рольових ігор «Що б ти зробив?» значна частина дітей діяла за інерцією або наслідувала типові шаблонні відповіді («я б не робив так», «я б сказав виховательці»), уникаючи самостійного обґрунтування власних рішень. Наприклад, у ситуації, де товариш розбив чужу іграшку, лише частина дітей зазначала, що спочатку потрібно заспокоїти друга або допомогти полагодити іграшку; більшість же відповідей обмежувалися покаранням або зверненням до дорослого як єдиного джерела морального контролю. Разом з цим у відповідях окремих дітей зустрічалися прояви моральної ініціативи – пропозиції допомогти, вибачитися, підтримати, що демонструє зародження внутрішньої мотивації до моральної дії. Наприклад, у ситуації, коли «дівчинка загубила рукавичку», деякі діти зазначали: «Я б допоміг знайти», «Я б подарував свої, бо мені мама купить інші». Такі прояви можна розглядати як передумови переходу від емоційно-інтуїтивного рівня моральної свідомості до поведінково-діяльнісного, де моральна норма поступово набуває особистісного значення.

Результати експертного оцінювання за критерієм «Сформованість морально-патріотичних почуттів та навичок співпереживання» представлено на рис. 2. Середній бал за показником «Здатність виражати співчуття та підтримку» становить 5,6 бали, тоді як за показником «Демонструє

радість та гордість за добрі справи інших» – тільки 4 бали. Тобто діти на емоційному рівні здебільшого орієнтуються на прояви емпатії, однак їх здатність до емоційної співпричетності до успіхів або добрих вчинків інших осіб перебуває на нижчому рівні розвитку. Тому можна констатувати певну фрагментарність формування морально-патріотичних почуттів, які потребують педагогічного зміцнення шляхом систематичної роботи над розвитком емпатії, ототожнення з позитивними моральними зразками та емоційного відгуку на соціально значущі події.

Результати виконання завдання «Малюнок співчуття» показали, що більшість дітей (дві третини) здатні адекватно реагувати на зображену ситуацію засмучення, болю або труднощів персонажа та виявляти базове співчуття. У своїх малюнках діти найчастіше відтворювали дії допомоги («я тримаю героя за руку», «я даю йому іграшку», «я з ним граюся, щоб він не плакав»), що вказує на наявність елементарних уявлень про підтримку іншої людини. Під час обговорення цих малюнків діти пояснювали свої наміри з опорою на прості моральні формули: «бо йому сумно», «його треба пожаліти», «він добрий – йому треба допомогти». Така аргументація вказує на початковий рівень розвитку моральної чутливості, коли співчуття базується на емоційній реакції, а не на усвідомленій ціннісній позиції.



Рис. 2. Усереднені значення експертних оцінок за показниками критерію «Сформованість морально-патріотичних почуттів та навичок співпереживання»

У групі дітей із середніми показниками (приблизно 30%) спостерігалось формальне ставлення до завдання: малюнки були нейтральними або позбавленими конкретного змісту, а пояснення обмежувалися загальними фразами («я з ним граю», «я добрий»), без чіткого розуміння, у чому полягає суть моральної підтримки. Це свідчить про недостатню сформованість механізмів емоційної ідентифікації, а також про певну когнітивну поверховість у сприйнятті моральних ситуацій. У поодиноких випадках (менше 10%) діти не виявляли емпатійного ставлення до персонажа, пропонуючи байдужі або егоцентричні дії («я не хочу допомагати», «він сам винен»).

Рівень розвитку почуття радості й гордості за добрі справи інших виявився нижчим. Під час виконання завдань за методикою «Герой і я» діти переважно правильно визначали позитивного персонажа казки, однак рідко ототожнювали себе з ним на емоційному рівні. Наприклад, під час обговорення казки «Як дівчинка образила Буквар» більшість дітей зазначали, що дівчинка вчинила неправильно, але лише окремі учасники висловлювали почуття радості за її подальше виправлення або гордості за те, що вона навчилася цінувати знання. У випадках з казкою «Соромно перед соловейком» або «Конвалія в саду» частина дітей висловлювала співчуття героям, проте не змогла пояснити, чому добрі вчинки викликають гордість або захоплення. Це свідчить про недостатній рівень розвитку моральної рефлексії у сфері соціально значущих емоцій, які лежать в основі патріотичних почуттів – почуття гордості, вдячності, любові до добра, до природи, до ближніх.

Під час спостереження за невербальними проявами емоційної реакції було зафіксовано, що діти охочіше демонструють емпатію у ситуаціях особистої взаємодії (коли герой переживає втрату, біль, образ), ніж у ситуаціях соціального змісту (допомога іншим, спільна справа, прояв доброчинності). Це пояснюється віковими особливостями дошкільників, яким притаманна емоційна конкретність і поки що слабка здатність до узагальненого співпереживання.

За результатами оцінки третього критерію «Ступінь усвідомлення бажаних поведінкових проявів, що відповідають інтересам власної родини та соціального оточення» виявлено середній рівень сформованості уявлень дошкільників про соціально та морально схвалювані моделі поведінки, а також помірну готовність до їх реалізації у власній діяльності (рис. 3).

Отримані результати в цілому свідчать, що діти старшого дошкільного віку володіють базовими знаннями про моральні норми, національні символи та загальнолюдські цінності, проте на

рівні поведінкових проявів спостерігається розрив між знаннями і практичним застосуванням. Високі показники пізнавальної обізнаності (7 балів) у поєднанні з більш низькими оцінками готовності до вчинків (5,2 бали) відображають переважання декларативного рівня засвоєння морально-патріотичних цінностей.



Рис. 3. Усереднені значення експертних оцінок за показниками критерію «Ступінь усвідомлення бажаних поведінкових проявів, що відповідають інтересам власної родини та соціального оточення»

Висновки. Узагальнюючи результати емпіричної оцінки всіх трьох критеріїв, можна дійти висновку, що морально-патріотична вихованість дітей старшого дошкільного віку на констатувальному етапі дослідження перебуває на етапі становлення і характеризується роз'єднаністю між знаннями, емоційними переживаннями та практичною поведінкою. Найбільш сформованим є когнітивний компонент, який забезпечує загальну орієнтацію в моральних і патріотичних поняттях, тоді як емоційно-ціннісний та поведінковий компоненти потребують подальшого розвитку. Моральні знання поки що не набули для дітей особистісного сенсу, а емоційні реакції не завжди переходять у мотиви моральної дії. Тому подальша педагогічна робота має бути спрямована на поєднання трьох складових – пізнавальної, емоційної та поведінкової – у єдину систему морально-патріотичного виховання. Ефективним напрямом такого впливу є залучення дітей до діяльності, що поєднує емоційне переживання, осмислення морального змісту та практичну дію: обговорення моральних ситуацій, творчі проекти, рольові ігри, спільні родинно-патріотичні акції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гордій Н. Виховання патріотичних почуттів у дітей старшого дошкільного віку засобом дитячої художньої літератури. *Освітні обрії*. 2021. № 1 (52). С. 57–63. DOI: <https://doi.org/10.15330/obrii.52.1.57-62>
2. Жейнова С., Солонська А. Патріотична вихованість дітей старшого дошкільного віку. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. Серія: Педагогіка. 2022. № 1 (28). С. 18–24. URL: <https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/13999/1/Жейнова%20Солонська%20Науковий%20вісник%202022.pdf> (дата звернення: 17.11.2025).
3. Журавко Т. Патріотичне виховання дітей старшого дошкільного віку: теоретичний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 28, т. 1. С. 264–267. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/28.208595>
4. Княжева І. А. Моральне виховання дітей старшого дошкільного віку в умовах взаємодії ДНЗ і сім'ї. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія: Педагогічні науки. 2016. № 3. С. 182–187. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvnup_2016_3 (дата звернення: 17.11.2025).

5. Концепція освіти дітей раннього та дошкільного віку. Київ: ФОП Ференець В. Б., 2020. 44 с. URL: <https://dnz71.edu.vn.ua/uploads/tiger-1599493145.pdf> (дата звернення: 17.11.2025).
6. Криловець М. Г. Особливості організації патріотичного виховання дошкільників у ЗДО. *Наукові інновації та передові технології*. Серія: Педагогіка. 2024. № 3 (31). С. 1084–1092. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-5274-2024-3\(31\)-1084-1092](https://doi.org/10.52058/2786-5274-2024-3(31)-1084-1092)
7. Миськова Н. М. Патріотичне виховання дітей дошкільного віку в умовах закладу дошкільної освіти. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. № 69. Т. 1. С. 102–105. DOI: <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2020.69-1.20>.
8. Особливості виховання патріотичних почуттів у дошкільників на засадах педагогічної спадщини Василя Сухомлинського / Вдовиченко Р. П., Михальченко Н. В., Шапочка К. А., Нагорна І. В., Трофимчук О. С. *Colloquium-journal Pedagogical Sciences*. 2021. № 27 (114). С. 13–17. DOI: <https://doi.org/10.24412/2520-6990-2021-27114-13-16>
9. Про затвердження Базового компонента дошкільної освіти (Державного стандарту дошкільної освіти) нова редакція: Наказ МОН від 12.01.2021 р. №33. URL: https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/rizne/2021/12.01/Pro_novu_redaktsiyu%20Bazovoho%20komponenta%20doshkilnoyi%20osvity.pdf (дата звернення: 17.11.2025).
10. Солонська А. А. Батьківсько-виховательська взаємодія як чинник патріотичного виховання дітей старшого дошкільного віку: дис... канд. пед. н.: 13.00.07 / Інститут проблем виховання НАПН України, Київ, 2021. 181 с. URL: https://ipv.org.ua/wp-content/uploads/2021/04/Solonska_dis.pdf (дата звернення: 13.12.2024).
11. Тесленко С. О. Формування національно-патріотичної вихованості дітей старшого дошкільного віку в процесі використання інноваційних технологій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 39. Т. 3. С. 240–245. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-3-38>
12. Тесленко С. О. Національно-патріотичне виховання дітей старшого дошкільного віку в контексті педагогіки Василя Сухомлинського. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2018. № 3 (62). Т. 1. С. 165–169. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2018_3\(1\)_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2018_3(1)_34) (дата звернення: 17.11.2025).
13. Філімонова Т. О. Патріотичне виховання дітей старшого дошкільного віку. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Т. 5. № 27. С. 163–167. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/27.204509>

REFERENCES

1. Hordii N. (2021). Vychovannia patriotychnykh pochuttiv u ditei starshoho doshkilnoho viku zasobom dytiachoi khudozhnoi literatury [Development of patriotic feelings in older preschool children through children's fiction]. *Osvitni obrii*, 1(52), 57–63. [In Ukrainian].
2. Zheynova S., Solonska A. (2022). Patriotychna vykhovanist ditei starshoho doshkilnoho viku [Patriotic upbringing of older preschool children]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. Serii: Pedahohika, 1(28), 18–24. [In Ukrainian].
3. Zhuravko T. (2020). Patriotychno vykhovannia ditei starshoho doshkilnoho viku: teoretychnyi aspekt [Patriotic education of older preschool children: A theoretical aspect]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 28(1), 264–267. [In Ukrainian].
4. Kniazheva I. A. (2016). Moralne vykhovannia ditei starshoho doshkilnoho viku v umovakh vzaemodii DNZ i sim'i [Moral education of older preschool children in the interaction between preschool institution and family]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho*. Serii: Pedahohichni nauky, 3, 182–187. [In Ukrainian].
5. Kontseptsiiia osvity ditei rannoho ta doshkilnoho viku [The concept of early and preschool education]. (2020). Kyiv: FOP Ferenets V. B. [In Ukrainian].
6. Krylovet M. H. (2024). Osoblyvosti orhanizatsii patriotychnoho vykhovannia doshkilnykiv u ZDO [Specifics of organizing patriotic education of preschoolers in preschool institutions]. *Naukovi innovatsii ta peredovi tekhnolohii*. Serii: Pedahohika, 3(31), 1084–1092. [In Ukrainian].
7. Myskova N. M. (2020). Patriotychno vykhovannia ditei doshkilnoho viku v umovakh zakladu doshkilnoi osvity [Patriotic education of preschool children in preschool institutions]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, 69(1), 102–105. [In Ukrainian].
8. Vdovychenko R. P., Mykhalchenko N. V., Shapochka K. A., Nahorna I. V., Trofymchuk O. S. (2021). Osoblyvosti vykhovannia patriotychnykh pochuttiv u doshkilnykiv na zasadakh pedahohichnoi spadshchyny Vasylya Sukhomlynskoho [Features of fostering patriotic feelings in preschoolers based on the pedagogical heritage of Vasyl Sukhomlynskyi]. *Colloquium-journal. Pedagogical sciences*, 27(114), 13–17. [In Ukrainian].
9. Pro zatverdzhennia Bazovoho komponenta doshkilnoi osvity (Derzhavnoho standartu doshkilnoi osvity). Nakaz MON №33 vid 12.01.2021 r. [On the approval of the Basic Component of Preschool Education (State Standard). Order of the Ministry of Education and Science No. 33 of 12.01.2021]. (2021). [In Ukrainian].
10. Solonska A. A. (2021). Batkivsko-vykhovatska vzaemodiia yak chynnyk patriotychnoho vykhovannia ditei starshoho doshkilnoho viku: Dys. kand. ped. nauk [Parent-educator interaction as a factor of patriotic education of older preschool children: Dissertation]. Institute of Problems of Education of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
11. Teslenko S. O. (2021). Formuvannia natsionalno-patriotychnoi vykhovanosti ditei starshoho doshkilnoho viku v protsesi vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii [Formation of national-patriotic upbringing of older preschool children using innovative technologies]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 39(3), 240–245. [In Ukrainian].

12. Teslenko S. O. (2018). Natsionalno-patriotychne vykhovannia ditei starshoho doshkilnoho viku v konteksti pedahohiky Vasylia Sukhomlynskooho [National-patriotic education of older preschool children in the context of Vasyl Sukhomlynskyi's pedagogy]. Naukovyi visnyk Mykolaiivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskooho. Pedahohichni nauky, 3(62), 165–169. [In Ukrainian].

13. Filimonova T. O. (2020). Patriotychne vykhovannia ditei starshoho doshkilnoho viku [Patriotic education of older preschool children]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 5(27), 163–167. [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 37.02+374

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-54>

Ольга ЮРЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-7061-8362

старший викладач кафедри фізики і хімії

Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

(Харків, Україна) olha.yurchenko@hnpri.edu.ua

Валентина БОРИСЕНКО,

orcid.org/0009-0001-3980-6904

вчитель фізики та математики

Городнянської філії Козіївського ліцею Краснокутської селищної ради

Богодухівського району Харківської області

(Городне, Харківська область, Україна) borisenkov440@gmail.com

Юрій ЮРЧЕНКО,

orcid.org/0009-0009-5027-947X

кандидат технічних наук,

доцент кафедри комп'ютерних систем, мереж і кібербезпеки

Національного аерокосмічного університету «Харківський авіаційний інститут»

(Харків, Україна) u.yurchenko@csn.khai.edu

ФОРМУВАННЯ МАТЕМАТИЧНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ В ЗАКЛАДАХ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ НА ПРИКЛАДАХ ЖИТТЄВОГО ДОСВІДУ ЯК ЗАСАДИ ДЛЯ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

У роботі розглянуто питання розвитку математичних компетентностей у здобувачів освіти та труднощі, які пов'язані з освоєнням складності сприйняття математичних понять та багаторівневих алгоритмів, а також подолання математичної тривожності. Приділено увагу важливості підтримки з боку надавачів освітніх послуг, які за допомогою наочних посібників, практичних завдань та реальних життєвих ситуацій сприяють розвитку впевненості учнів у своїх силах. Звернено увагу на недавні дослідження, які показують, як використання реальних завдань може допомогти підвищити мотивацію та змусити учнів побачити, наскільки методологічно необхідна математика. Звернено увагу на життєву інтеграцію математики в інші дисципліни, що особливо важливо у початковій та середній школі, де прогалини у знаннях серйозно впливають на успішність. Розглянуто приклади застосування математики у повсякденному житті: розрахунок знижок, планування поїздок, приготування їжі, ремонтні роботи та спортивні завдання, які сприяють формуванню логічного мислення та навичок вирішення проблем. Наголошено на ролі цифрових освітніх платформ, особливо тих, які використовують штучний інтелект, у персоналізації навчального процесу та розвитку самостійності. Підкреслена важливість залучення здобувачів освіти до проектної діяльності, яка стимулює творчість, критичне мислення та міждисциплінарну інтеграцію. Показано, що участь у STEM-проектах та дослідницькій діяльності сприяє глибшому засвоєнню знань та формуванню стійкої мотивації до навчання. Зроблено висновок про те, що формування математичних компетентностей – це тривалий та складний процес, який потребує системного підходу, поєднання традиційних та інноваційних методів, активної участі всіх учасників освітнього процесу. Наголошено на особливій важливості історичного підходу до процесу опанування математичної науки, який є основою для побудови логічного ланцюжка ускладнення прикладів із життєвих ситуацій. Зазначається, що використання альтернативних методів розв'язання задач сприяє розвитку аналітичного мислення для самостійної перевірки результатів та пошуку найбільш оптимальних рішень, які необхідні для успішного вирішення складних завдань у сучасному та майбутньому житті здобувачів освіти.

Ключові слова: освітній процес, наочність, посібник, практичне завдання, математичні компетентності, мотивація, цифрова освітня платформа.

Olga YURCHENKO,

orcid.org/0000-0002-7061-8362

Senior Lecturer at the Department of Physics and Chemistry
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
(Kharkiv, Ukraine) olha.yurchenko@hnpu.edu.ua**Valentyna BORYSENKO,**

orcid.org/0009-0001-3980-6904

Physics and Mathematics Teacher
Gorodnya branch of the Koziiv Lyceum of the Krasnokutsk Village Council,
Bohodukhiv District, Kharkiv Region
(Gorodnya, Kharkiv Region, Ukraine) borisenkov440@gmail.com**Yuriy YURCHENKO,**

orcid.org/0009-0009-5027-947X

Candidate of Technical Sciences,
Associate Professor at the Department of Computer Systems, Networks and Cybersecurity
National Aerospace University «Kharkiv Aviation Institute»
(Kharkiv, Ukraine) y.yurchenko@csn.khai.edu

FORMING MATHEMATICAL COMPETENCIES IN SECONDARY EDUCATION INSTITUTIONS USING EXAMPLES FROM LIFE EXPERIENCE AS A BASIS FOR PERSONALITY DEVELOPMENT

The paper considers the development of mathematical competencies in students and the difficulties associated with mastering the complexity of mathematical concepts and multi-level algorithms, as well as overcoming mathematical anxiety. Attention is paid to the importance of support from education providers, who use visual aids, practical tasks, and real-life situations to help students develop confidence in their abilities. Attention is drawn to recent studies showing how the use of real-world tasks can help increase motivation and make students see how methodologically necessary mathematics is. Attention is drawn to the integration of mathematics into other disciplines in everyday life, which is especially important in primary and secondary school, where gaps in knowledge seriously affect academic performance. Examples of the application of mathematics in everyday life are considered: calculating discounts, planning trips, cooking, repair work, and sports tasks that contribute to the formation of logical thinking and problem-solving skills. The role of digital educational platforms, especially those that use artificial intelligence, in personalizing the learning process and developing independence is emphasized. The importance of involving students in project activities that stimulate creativity, critical thinking, and interdisciplinary integration was emphasized. It was shown that participation in STEM projects and research activities contributes to deeper knowledge acquisition and the formation of sustainable motivation to learn. It was concluded that the formation of mathematical competencies is a long and complex process that requires a systematic approach, a combination of traditional and innovative methods, and the active participation of all participants in the educational process. The particular importance of the historical approach to the process of mastering mathematical science is emphasized, which is the basis for building a logical chain of complexity of examples from real-life situations. It is noted that the use of alternative methods of solving problems contributes to the development of analytical thinking for independent verification of results and the search for the most optimal solutions, which are necessary for the successful solution of complex tasks in the present and future life of students.

Key words: educational process, visual aids, manual, practical tasks, mathematical competencies, motivation, digital educational platform.

Постановка проблеми. Вивчення математики є складним процесом, особливо для здобувачів освіти, які зазнають труднощів, коли зіштовхнулися з математичними концепціями та багатокроковими алгоритмами вирішення прикладних завдань. Розчарування та невпевненість у собі часто заважають зберігати мотивацію, але вчителі математики, допомагаючи учням розвивати навички та знаходити впевненість у собі відіграють ключову роль у наданні підтримки. Використовуючи наочні посібники, практичні заняття та

реальні сценарії, викладачам необхідно підтримувати здобувачів освіти у їхньому власному темпі та допомагати їм досягати успіхів у вивченні математики. Здобувачі освіти стикаються з труднощами відмінності у стилях викладання різних дисциплін, загальних труднощів у навчанні та прогалин у базових знаннях. Математична мова є специфічною та може здаватись заплутаною, що ускладнює розуміння умов завдань і побудови логічної послідовності ходу вирішення завдань. Математична тривожність може ще більше впли-

нути на залученість та успішність (Таблер, 2022). Без цілеспрямованої допомоги ці проблеми зберігаються на всіх етапах навчання, але своєчасне виявлення першопричин дозволяє вчителям математики застосовувати різні методи втручання в навчальний процес та всемірно підвищувати впевненість у собі для ефективного залучення вже відомих здобувачам освіти знань і покращення математичних навичок в процесі навчання (Очеретянюк ред., 2022).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Розвиток математичних компетентностей у середній школі значно ефективніше відбувається через реальні приклади з життя, що допомагають учням усвідомити практичну цінність предмета математики (Leonard D., б.д.), (Chaput C., б.д.), (STEM Math, б.д.). Відмічається, що залучення завдань з життєвого досвіду сприяє необхідності розуміння важливості оволодіння математичними навичками. Приклади з життя активізують критичне мислення та підвищують мотивацію до навчання (10 Math Strategies for Struggling Students, б.д.), (Lewis-Davis C., б.д.), а теоретичний матеріал запам'ятовується краще, коли наочно бачиш його застосування на практиці, наприклад, при складанні бюджету чи вирішенні побутових задач (Arranz A., б.д.), (Lewis-Davis C., б.д.). Також наголошується, що самою складною проблемою у здобувачів освіти є розвиток та оволодіння навичками розкладати комплексне завдання на послідовність простих кроків, що сприяє засвоєнню шляхів вирішення проблем, які будуть корисні не тільки в школі, а й у дорослому житті (How Math Can Help Children Develop Critical Thinking Skills, б.д.).

Мета статті – підвищення ефективності набуття здобувачами освіти математичних компетентностей шляхом актуалізації необхідного практичного застосування досвіду самостійного вирішення повсякденних побутових питань.

Виклад основного матеріалу. Формування математичних компетентностей на основі життєвого досвіду передбачає застосування математичних знань і вмінь у реальних життєвих ситуаціях, що допомагає учням розвивати критичне мислення, логіку і готовність використовувати математику практично. Це включає використання прикладів із повсякденного життя, проектних і проблемних завдань, які сприяють глибшому розумінню математики як універсальної мови науки і її застосування в різних сферах. Здобувачам освіти насамперед пропонується тематика найпоширеніших сфер життя: обчислення знижок у магазині, де використовується відсоткова арифметика (Push A, б.д.), (Lektorich, б.д.), (BBC

Bitesize, б.д.); планування подорожі, що включає підрахунок витрат, часу та визначення оптимального маршруту, де застосовується тригонометрія, система рівнянь, геометрія (Teaching secondary mathematics, б.д.), (Arranz A., б.д.); приготування їжі та перерахунок пропорцій інгредієнтів для різної кількості осіб, де застосовуються дроби й пропорції (3 Ways to Bring, б.д.), (10 Math Strategies for Struggling Students, б.д.); розрахунок площі кімнати і матеріалів для ремонту, як геометрія в дії (Arranz A. Math in the real world, б.д.); вирішення задач зі спорту, наприклад, розрахунок траєкторії м'яча чи швидкості руху (STEM Math, б.д.), (3 Ways to Bring, б.д.), або практичні проекти: складання реального бюджету класу, обговорення податків, використання статистики для аналізу результатів голосування (Teaching maths in a real-life context), (Lewis-Davis C., б.д.). Така наочність прикладів життєвого застосування формує у здобувачів освіти почуття об'єктивної потреби у вивченні математики, починаючи з елементарних засад, що вимагає повсякдення, а занурення здобувачів освіти в життєві ситуації, які потребують швидкого застосування набутих навичок формує свідоме прагнення оволодіти цими математичними компетентностями.

Досвід життєвих ситуацій показує нерозривний зв'язок математики з іншими дисциплінами, що вивчаються в закладах освіти з різним ступенем її залучення до предметів, що вивчаються, де без володіння математичним інструментарієм стає проблематичним розуміння матеріалу предметів природничо-цикло (Teaching maths in a real-life context, б.д.), а особливо таких, як фізика, астрономія, хімія, біологія, що особливо актуально в старшій школі, де попередні прогалини у знаннях більш критично відбиваються на засвоєнні нового матеріалу. Інтеграція математичних завдань з іншими предметами починаючи з початкової школи допомагають розвивати критичне мислення, аналітичні вміння і мотивацію до навчання, а також показують практичну цінність математики в різних сферах знань (Бован, б.д.), (Мельникова Д., б.д.), (Очеретянюк ред, 2022).

З 2019 р. і подальшим розвитком засобів віддаленого навчання для актуалізації та заохочення здобувачів освіти до самостійного оволодіння знаннями існують Internet ресурси, які пропонують добірку уроків з життєвими задачами (Уманець та ін., 2024), покликаних змалку розвивати математичні компетентності, які базуються на поєднанні реального життєвого досвіду здобувачів освіти, інтерактивних методів і актуалізації міжпредметних зв'язків (Khrebtova, 2023) та допомагають

зв'язувати математичні поняття з реальним життям і формувати вміння застосовувати знання на практиці (Math in Daily Life, б.д.). Формування та розвиток математичних компетентностей є копіткою роботою, яку треба щоденно проводити змалку, та не менш важливим критерієм, ніж підтримка заохочення і стабільного прагнення здобувачів освіти до знань є критерій об'єктивної оцінки володіння цими знаннями та навичками. За звичай цю функцію виконує надавач освітніх послуг в процесі проведення занять, але навчальний процес не передбачає, щоб він безперестанно виконував тотальне оцінювання на кожному кроці, кожного завдання з підказками, корекціями та повторами до бажаної оцінки у кожного здобувача навіть під час самостійної роботи та виконання домашніх завдань, як персональний репетитор.

Засоби інтернет комунікації розкривають можливості персоналізованого розвитку здобувачів освіти з молодших класів завдяки різноманітним освітнім платформам, що набувають популярності (Лісовська та ін., 2024; Ахматова, 2023) та за допомогою спілкування з реальними репетиторами, що надають платформи: Класна оцінка (Освітній портал Класна Оцінка, б.д.), Мій клас (Предмети. «МійКлас», б.д.) або Matific (Безкоштовний доступ до навчального ресурсу Matific K-6 Maths, б.д.). Середнім та старшим класам вже більш цікаві нові платформи на основі штучного інтелекту з елементами тьюторного налаштування під особисті потреби (Best Math AI Apps of 2025, б.д.), (7 Best AI-powered Math Tutoring Websites to Transform Your Learning in 2025, б.д.), (Best AI Tutor Platform, б.д.), але найпопулярнішим попитом більшості, як показує досвід, є пошук ШІ-засобів для рішення завдань. Оскільки пошукові навички у здобувачів освіти на цей час виявляються найрозвинутішими, а з базовими засадами по природничим дисциплінам вони вже ознайомлені, то стає доцільним залучення їх до самостійних комплексних завдань, як STEM-проекти, залучання до МАН-робіт, тощо.

Участь в проєктній діяльності особливо активує у здобувачів освіти розвиток компетентностей, якщо робота пов'язана з майбутньою реальністю проєкта, що розробляється власноруч з перспективою його практичної реалізації в кінцевий результат (Клімов, Юрченко, 2023). Але

генерація ідей та підтримка впровадження життєвих проєктів потребує інтегрованої участі від надавачів освітніх послуг з декількох предметів, а подекуди також і сприяння керівництва закладу освіти. Реальна проєктна діяльність підштовхує до творчості, перевіреної розрахунками, де залучення ШІ-апарату буде сприяти критичності думки у його використанні (Юрченко, 2025) на етапі порівняння практичних результатів з порадами та висновками програм ШІ.

Висновки. Формування та розвиток математичних компетентностей це копітка загальнофілософська задача, як процесу навчання, так і виховного процесу в закладах освіти. Кожний розділ математики історично зароджувався та формувався під вимогою специфічних потреб на етапах розвитку суспільства від арифметики, геометрії через тригонометрію та диференціально-інтегральне числення до, поки що, штучного інтелекту. Отримувані в процесі навчання компетентності є суто математичними лише як множина навичок для вирішення абстрактних задач, які набувають конкретності та формуються ситуаціями в різних сферах життя. Побудова послідовності життєвих ситуацій для розгляду їх вирішення здобувачами освіти, починаючи з молодших класів, за історичним процесом розвитку людства та розвитку математичної науки сприяє глибшому розумінню та кращому засвоєнню отриманих навичок. Застосування на кожному елементарному кроці ще й демонстрації можливого альтернативного вирішення надалі сприяє підключенню у здобувачів освіти розмірковування та побудови логічного ланцюга висновків, чому саме той чи інший шлях для кожної задачі є найкращим. Прагнення викликати у здобувачів освіти бажання самостійного пошуку альтернативних рішень для кожної елементарної задачі призводить до більш широкого погляду на речі, здібності самостійної перевірки отриманого результату і можливого пошуку необхідних уточнень при досягненні поставленої мети. Надалі, в старших класах, такі навички є основою для побудови розгалуженого алгоритму шляхів вирішення комплексних завдань та вибору більш оптимального шляху досягнення результату. Початково сформовані таким чином компетентності надалі здатні до подальшого розвитку та будуть у нагоді при вирішенні різноманітних задач у майбутньому кожного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ахматова Н. Використання цифрових освітніх інструментів як дидактичних засобів навчання під час вивчення природничих дисциплін. *Освіта і наука в умовах інноваційного розвитку суспільства* : зб. тез доп. учасників другої Всеукр. науково-практ. конф., м. м. Дніпро, 25 жовт. 2023 р. Дніпро, 2023. С. 73–76. URL: <http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/9405>.

2. Безкоштовний доступ до навчального ресурсу Matific K-6 Maths. *Matific | Mathematik-Spiele & Arbeitsblätter online, entwickelt von Mathematik-Experten*. URL: <https://tinyurl.com/2b9k8qxd> (дата звернення: 09.11.2025).
3. Бован А. Топ-10 вправ із математики для різних класів, які точно зацікавлять учнів. *Нова українська школа | Веб-ресурс НУШ*. URL: <https://tinyurl.com/284fsry4> (дата звернення: 09.11.2025).
4. Ефективність освітніх платформ для вивчення природничих дисциплін / Т. Лісовська та ін. *Scientific notes of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Section Theory and methods of teaching natural sciences*. 2024. № 7. С. 49–60. URL: <https://doi.org/10.31652/2786-5754-2024-7-49-60>.
5. Клімов М., Юрченко О. STEM-бокс для вирощування мікрозелені та розширення освітніх можливостей школярів. *Інноваційні педагогічні технології в цифровій школі* : матеріали V Всеукр. (з міжнар. участю) науково-практ. конф. молодих уч., м. Харків, 10–11 трав. 2023 р. Харків, 2023. С. 7–9. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8358481>.
6. Математика в закладі загальної середньої освіти: виклики сучасності : 36. наук. та науково-метод. пр. / ред. В. І. Очеретянко. Хмельницький : ХОППО, 2022. 126 с. URL: <https://tinyurl.com/2bvymtdc>.
7. Мельникова Д. Як поєднати мову і математику: 8 ідей для інтегрованих уроків. *Освіторія Медіа*. URL: <https://tinyurl.com/2ас8ugoј> (дата звернення: 09.11.2025).
8. Освітній портал Класна Оцінка. *Освітній портал Класна Оцінка*. URL: <https://klasnaocinka.com.ua/> (дата звернення: 09.11.2025).
9. Предмети. «МійКлас» – Електронний освітній ресурс. URL: <https://www.miyklas.com.ua/p> (дата звернення: 09.11.2025).
10. Реалізація технологічного підходу у навчанні математики в 6 класі / С. А. Уманець та ін. *Наукові записки*. 2024. № 158. С. 179–190. URL: <https://doi.org/10.31392/nz-udu-158.2024.19>.
11. Таблер Т. Мотивація до вивчення математики і математична тривожність учнів. *Вісник науки та освіти*. 2022. № 2(2). С. 247–257. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2022-2\(2\)-247-257](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2022-2(2)-247-257).
12. Юрченко О. Сучасні підходи та інструменти у викладанні фізики на основі залучення штучного інтелекту в STEM-освіті. *Інтеграція штучного інтелекту в освіту – виклики та можливості*. 2025. С. 948–951. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-477-4-248>.
13. 3 Ways to Bring the Real World to Math Class | ExploreLearning. *www.explorelearning.com*. URL: <https://tinyurl.com/28scncz2> (дата звернення: 09.11.2025).
14. 7 Best AI-powered Math Tutoring Websites to Transform Your Learning in 2025. *My Maths Club*. URL: <https://tinyurl.com/2yclormc> (дата звернення: 09.11.2025).
15. 10 Math Strategies for Struggling Students – Magrid. *Magrid – Early Math Learning Solution*. URL: <https://tinyurl.com/2936hft8> (дата звернення: 09.11.2025).
16. Arranz A. Math in the real world: everyday applications and example problems for your class. *Sowiso – Virtual STEM Teaching Assistant | Sowiso*. URL: <https://tinyurl.com/2aveppth> (дата звернення: 09.11.2025).
17. BBC Bitesize. Maths in real life – BBC Bitesize. *BBC Bitesize*. URL: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zxqvs7> (дата звернення: 09.11.2025).
18. Best AI Tutor Platform. *elearningtrendz*. URL: <https://tinyurl.com/2atro33n> (date of access: 09.11.2025).
19. Best Math AI Apps of 2025: My Top Picks – Tutor AI. *Tutor AI*. URL: <https://tutorai.me/blog/best-math-ai-apps/> (дата звернення: 09.11.2025).
20. Chaput C. How to Use Real Life Applications of Math To Teach Critical Thinking Skills – Boldly Inspired Curriculum. *Boldly Inspired Curriculum*. URL: <https://tinyurl.com/2766qjnx> (дата звернення: 09.11.2025).
21. How Math Can Help Children Develop Critical Thinking Skills. *mathema.me*. URL: <https://tinyurl.com/24yrk6q3> (дата звернення: 09.11.2025).
22. Khrebtova N. Motivational component of mathematics textbooks for primary school (the beginning of the 21st century). *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: pedagogy*. 2023. Т. 1, № 1. С. 84–93. URL: <https://doi.org/10.25128/2415-3605.23.1.11>.
23. Lektorich B. 5 Concepts for Applying Math Skills to Real-World Situations. *www.educationworld.com*. URL: <https://tinyurl.com/2y5sk5m6> (дата звернення: 09.11.2025).
24. Leonard D. 11 Real World Math Activities That Engage Students. *Edutopia*. URL: <https://tinyurl.com/2xmfq49l> (дата звернення: 09.11.2025).
25. Lewis-Davis C. 6 Ways to Improve Students' Math Literacy. *Edutopia*. URL: <https://tinyurl.com/252wgpw7> (дата звернення: 09.11.2025).
26. Math in Daily Life: Uses, Importance and Facts – ALLEN Overseas. *ALLEN Overseas*. URL: <https://tinyurl.com/298hmfvd> (дата звернення: 09.11.2025).
27. Push A. 8 Real-Life Applications for Math Equations You Learned in High School. *Study.com*. URL: <https://tinyurl.com/22hms8dt> (дата звернення: 09.11.2025).
28. STEM Math: Bringing Real-World Connections into the Classroom. URL: <https://tinyurl.com/264z3kqa> (date of access: 09.11.2025).
29. Teaching maths in a real-life context. *NCETM*. URL: <https://tinyurl.com/29w7sw47> (дата звернення: 09.11.2025).
30. Teaching secondary mathematics: View as single page. *www.open.edu*. URL: <https://tinyurl.com/25jxj93w> (дата звернення: 09.11.2025).

REFERENCES

1. Akhmatova N. (2023) Vykorystannia tsyfrovyykh osvitnikh instrumentiv yak dydaktychnykh zasobiv navchannia pid chas vyvchennia pryrodnychyykh dystsyplin [The use of digital educational tools as teaching aids in the study of natural sciences]. *Osvita i nauka v umovakh innovatsiinoho rozvytku suspilstva : zb. tez dop. uchasnykiv druhoi Vseukr. naukovo-prakt. konf., m. m. Dnipro, 25 zhovt. 2023 r. Dnipro, 2023. S. 73–76. URL: <http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/9405>. [in Ukrainian]*
2. Bezkoshtovnyi dostup do navchalnogo resursu Matific K-6 Maths [Free access to the Matific K-6 Maths learning resource]. *Matific | Mathematik-Spiele & Arbeitsblätter online, entwickelt von Mathematik-Experten. URL: <https://tinyurl.com/2b9k8qxd> (date of access: 09.11.2025). [in Ukrainian]*
3. Bovan A. Top-10 vprav iz matematyky dlia riznykh klasiv, yaki tochno zatsikavliat uchniv [Bovan A. Top 10 maths exercises for different grades that will definitely interest students]. *Nova ukrainska shkola | Veb-resurs NUSh. URL: <https://tinyurl.com/284fsry4> (date of access: 09.11.2025). [in Ukrainian]*
4. Lisovska et al. (2024) Efektyvnist osvitnikh platform dlia vyvchennia pryrodnychyykh dystsyplin [The effectiveness of educational platforms for studying natural sciences] / T. Lisovska ta in. *Scientific notes of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Section Theory and methods of teaching natural sciences. № 7. S. 49–60. URL: <https://doi.org/10.31652/2786-5754-2024-7-49-60>. [in Ukrainian]*
5. Klimov M., Yurchenko O. (2023) STEM-boks dlia vyroshchuvannia mikrozeleni ta rozshyrennia osvitnikh mozhyvosti shkoliariv [STEM box for growing microgreens and expanding educational opportunities for schoolchildren]. *Innovatsiini pedahohichni tekhnologii v tsyfrovii shkoli : materialy V Vseukr. (z mizhnar. uchastiu) naukovo-prakt. konf. molodykh uch., m. Kharkiv, 10–11 trav. 2023 r. Kharkiv, S. 7–9. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8358481>. [in Ukrainian]*
6. Ocheretianko red. (2022) Matematyka v zakladi zahalnoi serednoi osvity: vyklyky suchasnosti [Mathematics in general secondary education: contemporary challenges] : Zb. nauk. ta nauково-metod. pr. / red. V. I. Ocheretianko. Khmelnytskyi : KhOIPPO, 126 s. URL: <https://tinyurl.com/2bvymtdc>. (date of access: 09.11.2025). [in Ukrainian]
7. Melnykova D. Yak poiednati movu i matematyku: 8 idei dlia intehrovanykh urokiv [How to combine language and mathematics: 8 ideas for integrated lessons]. *Osvitorniia Media. URL: <https://tinyurl.com/2ac8ugoj> (date of access: 09.11.2025). [in Ukrainian]*
8. Osvitnii portal Klasna Otsinka [Educational portal Class Grade] . *Osvitnii portal Klasna Otsinka. URL: <https://klasnaocinka.com.ua/> (date of access: 09.11.2025). [in Ukrainian]*
9. Predmety [Subjects]. «MiiKlas» – Elektronnyi osviti resurs. URL: <https://www.miyklas.com.ua/p> (date of access: 09.11.2025). [in Ukrainian]
10. Realizatsiia tekhnologichnogo pidkhodu u navchanni matematyky v 6 klasi [Implementation of a technological approach in teaching mathematics in Year 6] / S. A. Umanets ta in. *Naukovi zapysky. 2024. № 158. S. 179–190. URL: <https://doi.org/10.31392/nz-udu-158.2024.19> . [in Ukrainian]*
11. Tabler T. (2022) Motyvatsiia do vyvchennia matematyky i matematychna tryvozhnist uchniv [Motivation to study mathematics and mathematical anxiety among students.]. *Visnyk nauky ta osvity. № 2(2). S.247-257. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2022-2\(2\)-247-257](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2022-2(2)-247-257) . [in Ukrainian]*
12. Yurchenko O. (2025) Suchasni pidkhody ta instrumenty u vykladanni fizyky na osnovi zaluchennia sztuchnogo intelektu v STEM-osviti [Modern approaches and tools in teaching physics based on the use of artificial intelligence in STEM education]. *Intehratsiia sztuchnogo intelektu v osvitu – vyklyky ta mozhyvosti. S. 948–951. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-477-4-248> . [in Ukrainian]*
13. 3 Ways to Bring the Real World to Math Class | ExploreLearning. *www.explorelearning.com. URL: <https://tinyurl.com/28ccncz2> . (date of access: 09.11.2025).*
14. 7 Best AI-powered Math Tutoring Websites to Transform Your Learning in 2025. *My Maths Club. URL: <https://tinyurl.com/2yclormc> . (date of access: 09.11.2025).*
15. 10 Math Strategies for Struggling Students – Magrid. *Magrid – Early Math Learning Solution. URL: <https://tinyurl.com/2936hft8> . (date of access: 09.11.2025).*
16. Arranz A. Math in the real world: everyday applications and example problems for your class. *Sowiso – Virtual STEM Teaching Assistant | Sowiso. URL: <https://tinyurl.com/2aveppth> . (date of access: 09.11.2025).*
17. BBC Bitesize. Maths in real life – BBC Bitesize. *BBC Bitesize. URL: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zxqvs7> (date of access: 09.11.2025).*
18. Best AI Tutor Platform. *elearningtrendz. URL: <https://tinyurl.com/2atro33n> . (date of access: 09.11.2025).*
19. Best Math AI Apps of 2025: My Top Picks – Tutor AI. *Tutor AI. URL: <https://tutorai.me/blog/best-math-ai-apps/> . (date of access: 09.11.2025).*
20. Chaput C. How to Use Real Life Applications of Math to Teach Critical Thinking Skills – Boldly Inspired Curriculum. *Boldly Inspired Curriculum. URL: <https://tinyurl.com/2766qjnx> . (date of access: 09.11.2025).*
21. How Math Can Help Children Develop Critical Thinking Skills. *mathema.me. URL: <https://tinyurl.com/24yrk6q3> . (date of access: 09.11.2025).*
22. Khrebtova N. (2023) Motivational component of mathematics textbooks for primary school (the beginning of the 21st century). *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: pedagogy. 2023. T. 1, № 1. S. 84–93. URL: <https://doi.org/10.25128/2415-3605.23.1.11>. [in Ukrainian]*
23. Lektorich B. 5 Concepts for Applying Math Skills to Real-World Situations. *www.educationworld.com. URL: <https://tinyurl.com/2y5sk5m6> . (date of access: 09.11.2025).*

24. Leonard D. 11 Real World Math Activities That Engage Students. *Edutopia*. URL: <https://tinyurl.com/2xmfg49l> . (date of access: 09.11.2025).
25. Lewis-Davis C. 6 Ways to Improve Students' Math Literacy. *Edutopia*. URL: <https://tinyurl.com/252wgpw7> . (date of access: 09.11.2025).
26. Math in Daily Life: Uses, Importance and Facts – ALLEN Overseas. *ALLEN Overseas*. URL: <https://tinyurl.com/298hnfvd> . (date of access: 09.11.2025).
27. Push A. 8 Real-Life Applications for Math Equations You Learned in High School. *Study.com*. URL: <https://tinyurl.com/22hms8dt> . (date of access: 09.11.2025).
28. STEM Math: Bringing Real-World Connections into the Classroom. URL: <https://tinyurl.com/264z3kqa> . (date of access: 09.11.2025).
29. Teaching maths in a real-life context. *NCETM*. URL: <https://tinyurl.com/29w7sw47> . (date of access: 09.11.2025).
30. Teaching secondary mathematics: View as single page. *www.open.edu*. URL: <https://tinyurl.com/25jxj93w> . (date of access: 09.11.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації: 30.12.2025

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Володимир ОЛЕШКЕВИЧ ВІЙСЬКОВО-ПОЛІТИЧНА СИТУАЦІЯ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ ТА ПОРАЗКА ПОВСТАНСЬКОЇ АРМІЇ Н. МАХНА У 1919–1920 РОКАХ.....	4
Михайло ТИМОШИК ЛЕГІТИМАЦІЯ ВЛАДИ ЧЕРЕЗ НАГОРОДИ: ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ СИМВОЛІЧНОГО КАПІТАЛУ ТА СУСПІЛЬНОГО ПРОТЕСТУ.....	11
Микола ТРУБЧАНІНОВ ПРОФЕСІЙНО-ТЕХНІЧНА ОСВІТА СЕЛЯНСЬКИХ ПІДПРИЄМЦІВ ЯК ВАЖЛИВА УМОВА МОДЕРНІЗАЦІЇ КУСТАРНОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ.....	17
Тарас ХЕМИЧ РЕЦЕПЦІЯ ПРИНЦИПАТУ ТІБЕРІЯ У ТВОРАХ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ.....	23
Оксана ЯРТІМ ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮБОВІ ЯКУБОВСЬКОЇ В ДРОГОБИЧІ (1942–1944).....	28

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Наталія МАКАРОВА ЕКВАТОР ДУХОВНОЇ МАНДРІВКИ (НА ПРИКЛАДІ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ СОЛЬ-ДІЄЗ МІНОР» № 12 З ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО).....	32
Ірина МАЛИНІНА, Алла МАЛИНІНА ФРАКТАЛЬНА ГРАФІКА ТА АНІМАЦІЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНУ.....	41
Yevgenii MATSAPURA DIGITAL MODELING OF TATTOO COMPOSITIONS AS A FIELD OF VISUAL DESIGN.....	47
Чжан МІНЬ ОПЕРА ШИ ГУАННАНЯ «СКОРБОТА ЗА ПОМЕРЛИМИ»: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОГО ВТІЛЕННЯ.....	54
Єва МОРОЗ ГЕЙМІФІКАЦІЯ В ДИЗАЙНІ НАВЧАЛЬНИХ ПЛАТФОРМ.....	59
Вікторія МУЛКОХАЙНЕН, Іулітта ГОНЧАРЕНКО, Євген ПАВЛЕНКО ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ДИЗАЙН-ПРОЄКТ: КОНЦЕПЦІЯ, ФУНКЦІЇ, ЖАНРОВА АДАПТИВНІСТЬ.....	65
Андрій НЕСТЕРЕНКО ВПЛИВ ГРАВЮРИ НА НАСТІННЕ МАЛЯРСТВО ХVІІІ СТ. В ЦЕРКВІ СВЯТОЇ ПАРАСКЕВИ В С. ОЛЕКСАНДРІВКА НА ЗАКАРПАТТІ.....	72
Тетяна ОМЕЛЬЧЕНКО НОВАТОРСТВО ЮЛУША ЗАРЕМБСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ ФОРТЕПАННОГО КВІНТЕТУ ОР. 34).....	78
Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ, Лариса МІХОВА, Раїса КОРІНЬОК ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В АРХІТЕКТУРНІЙ ГРАФІЦІ В УМОВАХ АВТОМАТИЗАЦІЇ.....	88
Інна ПЕТРОВА, Валерія ПЕРЕРВА, Олександр ГОЛІЗДРА ТРАДИЦІЙНІ ОРНАМЕНТИ УКРАЇНИ ТА СВІТУ В СУЧАСНІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ АЙДЕНТИЦІ БРЕНДІВ.....	96
Yuliia PINCHUK COMPARATIVE ANALYSIS OF CAREER STRATEGIES OF OPERA SINGERS IN EUROPEAN AND AMERICAN CULTURAL INSTITUTIONS.....	105
Валерій ПОЛОНСЬКИЙ АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ХАРКОВІ ПІД ЧАС ГАРЯЧОЇ ФАЗИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ.....	113

Оксана ПУШОНКОВА, Іван БОНДАР, Федір ГОНЦА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ У НОВІТНІХ ПРАКТИКАХ ОБРАЗОТВОРЕННЯ.....	120
Ганна РАДЧЕНКО, Людмила ПЕТРЕНКО ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ СКРИПКИ У ВИШАХ.....	127
Ірина РЯБЧУН КОМПОЗИТОР ЯК ІНДИКАТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАВМИ (НА ПРИКЛАДІ НОВОГРЕЦЬКОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ).....	133
Михайло СИДОРЕНКО АНСАМБЛЕВА ТВОРЧІСТЬ МАЙКЛА БРЕКЕРА.....	142
Наталія СКЛЯРЕНКО, Євгенія НАЙДЕНКО, Ольга РОМАНЮК НАПРЯМИ ПРОЄКТУВАННЯ СИСТЕМИ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ДИТЯЧИХ БУДИНКІВ: ІГРОВИЙ ПІДХІД.....	147
Ксенія СЛІПЧЕНКО ЖАНР КОНЦЕРТУ В ДОМРОВІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ ДІТЕЙ.....	155
Анастасія СОЛОМ'ЯНА, Ганна ЧЕМЕРИС УКРАЇНСЬКА МІФОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ АРТБУЦІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ, ЗАПИТИ АУДИТОРІЇ ТА ПРИНЦИПИ ДИЗАЙНУ.....	161
Олеся СТЕПАНОВА РОЛЬ ФОРТЕПІАНО В ЕВОЛЮЦІЙНОМУ ПРОЦЕСІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ГРЕЦЬКОЇ МУЗИКИ..	168
Наталія СТОЛЯРЧУК, Владислав МИЛЕНЬКИЙ ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЯХ: ІНТЕГРАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ОБРАЗІВ І СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ПІДХОДІВ.....	176
Роман ТКАЧЕНКО ФОРМУВАННЯ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ КІРОВОГРАДЩИНИ.....	187
Ангеліна ТРЕГУБ, Юлія ПАЛЬЦЕВИЧ, Ганна ОВЧАРЕНКО МАСОВА КУЛЬТУРА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СОЦІАЛЬНЕ ЖИТТЯ: КІНО, МУЗИКА, ТЕЛЕБАЧЕННЯ 1960–1990-Х РОКІВ.....	193
Ярина ТУРЧИНЯК МОДЕРНІ СВЯТОЧНІ КАРТКИ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО.....	200
Владислав ФЕДЬ, Вікторія БАШКІРОВА, Олександр НЕСТЕРОВ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ КЛАСИЧНОГО ТА НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ.....	206
Жанг ХУІЛІНГ «СПІВАЮЧІ КІНОЗІРКИ» ВУ ІНІНЬ, ЯО ЛІ, ЛІ СЯНГЛАНЬ, БАЙ ГУАНГ – ПРЕДСТАВНИЦІ ЖІНОЧОГО КИТАЙСЬКОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА СЕРЕДИНИ ХХ СТ...	214
Дар'я ЧЕПРАСОВА, Ганна БРЯНЦЕВА СТОРІНКИ ЖИТТЯ: ВІЗУАЛЬНИЙ НАРАТИВ У БІОГРАФІЧНОМУ АРТБУЦІ ПРО ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА.....	226
Цзінтао ЧЖАО ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ДЕМОФОНТА В ОДНОЙМЕННІЙ ДРАМІ П'ЄТРО МЕТАСТАЗІО ТА ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХVІІІ СТОЛІТТЯ.....	232
Юлія ШАЛЬКЕВИЧ, Надія КУПЧИНСЬКА ХОРОВІ ШКОЛИ ТА ПОЛІФОНІЧНІ КОМПОЗИЦІЇ ПІЗНЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	238
Захар ШЕВЧУК, Владислав КРАВЦОВ СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОГО ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ПІДХОДІВ У НАВЧАННІ РИСУНКУ..	245
Ян ЮДЖІ ОПЕРА ГУАН СЯ «ПСАЛМИ МУЛАН»: ЖАНРОВІ Й ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ.....	250
У ЮЙСЮАНЬ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА У КРИТИЧНИХ РЕЦЕПЦІЯХ СВОГО ЧАСУ..	255

Олена ЯКИМЧУК «ПІСНІ З ДАВНИНИ» ДЛЯ ГОЛОСУ І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ БОГДАНА КРИВОПУСТА: ПОЕТИКА ТВОРУ.....	261
---	-----

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Ірина МЕЛЬНИЧУК, Марія КОНОВАЛОВА ЕШТАФІЇ ДІЯЧІВ ЛАВРСЬКОГО ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ГУРТКА У «ТЕРАТУРГІМІ» АТАНАСІЯ КАЛЬНОФОЙСЬКОГО.....	267
Марія ОСТАПЕНКО ДО ПИТАННЯ ЖАРГОНУ У ВІЙСЬКОВОМУ ДИСКУРСІ (ІЗ ЗАЛУЧЕННЯМ МАТЕРІАЛІВ ЕСЕЇВ ДМИТРА КРАПИВЕНКА).....	274
Оксана ОСЬМАЧКО ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ У МОВОЗНАВСТВІ.....	282
Алла ПАВЛОВА, Любов КОПАНИЦЯ КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ САМОПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА МОДЕЛІ СОЦІАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ДИСКУРСІ.....	289
Ляна ПОЛЩУК ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ПОНЯТТЄВОГО СЕГМЕНТУ КОНЦЕПТУ PSYCHOTRAUMA В АНГЛОМОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ.....	296
Сергій РИБАЛКІН МІСЯЦЬ ЯК АРХЕТИПНИЙ ОБРАЗ У РОМАНІ САМАР ЯЗБЕК «КАПЛИЦЯ ВІТРУ».....	306
Олександр СТАСЮК ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТОПОНІМІВ У ШВЕДСЬКИХ МЕДІЙНИХ ТЕКСТАХ.....	313
Маруна TARNAVSKA ENHANCING TRANSLATION PRECISION THROUGH CORPUS-BASED ANALYSIS.....	318
Денис ЧИК «ЗАЧИНЕНЕ МИНУЛЕ»: СКРИНЯ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ ВІКТОРІЇ АМЕЛІНОЇ «ДІМ ДЛЯ ДОМА».....	323

ПЕДАГОГІКА

Лілія МОЛГАМОВА, Олександра ЛИМАР ФОРМУВАННЯ <i>RESILIENCE</i> ШКОЛЯРІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОСВІТИ ДЛЯ СТАЛОГО РОЗВИТКУ ГРОМАД.....	331
Vidadi Omer oglu ORUCOV APPLICATION OF DIGITAL AND INTERACTIVE TEACHING METHODS IN THE TRAINING OF PHYSICS TEACHERS.....	338
Христина ОСІДАЧ МЕТОДИКА РОЗВИТКУ УСНОГО МОВЛЕННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ СЕРЕД СТУДЕНТІВ-ІНОЗЕМЦІВ У ТЕХНІЧНОМУ ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	344
Тетяна ПАСТЕРНАК НАВЧАННЯ УСНОМУ ГОВОРІННЮ У СУЧАСНИХ УМОВАХ: ВИКЛИКИ ТА РІШЕННЯ.....	350
Євгенія ПОСТИКІНА, Ірина ДИМОВА НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ МЕДИЧНА РЕАБІЛІТАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ.....	357
Світлана ТРОНЬКО ЕМПІРИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СТАНУ СФОРМОВАНOSTІ МОРАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ.....	361
Ольга ЮРЧЕНКО, Валентина БОРИСЕНКО, Юрій ЮРЧЕНКО ФОРМУВАННЯ МАТЕМАТИЧНИХ КОМПЕТЕТНОСТЕЙ В ЗАКЛАДАХ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ НА ПРИКЛАДАХ ЖИТТЄВОГО ДОСВІДУ ЯК ЗАСАДИ ДЛЯ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ.....	369

CONTENTS

HISTORY

Volodymyr OLESHKEVYCH MILITARY AND POLITICAL SITUATION IN SOUTHERN UKRAINE AND THE DEFEAT OF N. MAKHNO'S INSURGENT ARMY IN 1919–1920.....	4
Mykhailo TYMOSHYK LEGITIMATION OF POWER THROUGH REWARDS: A HISTORICAL ANALYSIS OF SYMBOLIC CAPITAL AND SOCIAL PROTEST.....	11
Mykola TRUBCHANINOV VOCATIONAL AND TECHNICAL EDUCATION OF PEASANT ENTREPRENEURS AS AN IMPORTANT CONDITION FOR THE MODERNIZATION OF THE HANDICRAFT INDUSTRY OF SLOBODSK, UKRAINE.....	17
Taras KHEMYCH THE RECEPTION OF TIBERIUS' PRINCIPATE IN THE WORKS OF MYKHAILO DRAGOMANOV: A HISTORIOGRAPHICAL CONTEXT.....	23
Oksana YARTYM ACTIVITIES OF LYUBOV YAKUBOVSKAYA IN DROHOBYCH (1942–1944).....	28

ART STUDIES

Natalia MAKAROVA THE EQUATOR OF SPIRITUAL JOURNEY (USED ON THE EXAMPLE OF "PRELUDES AND FUGUES IN G-SHAVE MINOR" № 12 FROM THE CYCLE "24 PRELUDES AND FUGUES" BY VSEVOLOD ZADERATSKI).....	32
Iryna MALININA, Alla MALININA FRACTAL GRAPHICS AND ANIMATION AS A MEANS OF DEVELOPING CREATIVE THINKING IN MULTIMEDIA DESIGN STUDENTS.....	41
Yevgenii MATSAPURA DIGITAL MODELING OF TATTOO COMPOSITIONS AS A FIELD OF VISUAL DESIGN.....	47
Chzhan MIN SHI GUANNAN'S OPERA "MOURNING FOR THE DEAD": FEATURES OF GENRE EMBODIMENT....	54
Eva MOROZ GAMIFICATION IN EDUCATION AND LEARNING PLATFORMS.....	59
Viktorii MULKOKHAINEN, Iulitta HONCHARENKO, Yevgen PAVLENKO ILLUSTRATION AS A DESIGN PROJECT: CONCEPT, FUNCTIONS, GENRE ADAPTABILITY.....	65
Andrii NESTERENKO THE INFLUENCE OF ENGRAVING ON THE 17TH-CENTURY WALL PAINTING IN THE CHURCH OF SAINT PARASKEVA IN THE VILLAGE OF OLEKSANDRIVKA IN TRANSCARPATHIA.....	72
Tetyana OMELCHENKO INNOVATION OF JULIUSZ ZAREMBSKY (BASED ON THE MATERIAL OF THE PIANO QUINTET, OP. 34).....	78
Oksana PERPELYTSIA, Larysa MIKHOVA, Raisa KORENYOK FORMATION OF INDIVIDUALITY IN ARCHITECTURAL GRAPHICS UNDER CONDITIONS OF AUTOMATION.....	88
Inna PETROVA, Valerii PERERVA, Oleksandr HOLIZDRA TRADITIONAL ORNAMENTS OF UKRAINE AND THE WORLD IN MODERN VISUAL IDENTITY OF BRANDS.....	96
Yuliia PINCHUK COMPARATIVE ANALYSIS OF CAREER STRATEGIES OF OPERA SINGERS IN EUROPEAN AND AMERICAN CULTURAL INSTITUTIONS.....	105
Valerii POLONSKYI ACTUAL PROBLEMS OF ORGANISING THEATRICAL ACTIVITIES IN KHARKIV DURING THE HEATED PHASE OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR.....	113

Oksana PUSHONKOVA, Ivan BONDAR, Fedir GONTSA INTERMEDIAL TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY IMAGE-MAKING PRACTICES.....	120
Anna RADCHENKO, Lyudmila PETRENKO SOME ASPECTS OF THE WORK OF A PIANIST-CONCERTMASTER IN A VIOLIN CLASS IN UNIVERSITIES.....	127
Iryna RIABCHUN THE COMPOSER AS AN INDICATOR OF NATIONAL TRAUMA (ON THE EXAMPLE OF XX TH CENTURY MODERN GREEK MUSIC).....	133
Mykhailo SYDORENKO THE ENSEMBLE ARTISTRY OF MICHAEL BRECKER.....	142
Nataliia SKLIARENKO, Yevheniia NAIDENKO, Olha ROMANIUK ASPECTS OF DESIGNING A VISUAL COMMUNICATION SYSTEM OF HOUSES FOR ORPHANS: A GAME-BASED APPROACH.....	147
Kseniia SLIPCHENKO THE CONCERTO GENRE IN DOMRA MUSIC FOR CHILDREN.....	155
Anastasia SOLOMYANA, Hanna CHEMERYS UKRAINIAN MYTHOLOGY IN CONTEMPORARY ART BOOKS: COMPARATIVE ANALYSIS, AUDIENCE DEMANDS AND DESIGN PRINCIPLES.....	161
Olesia STEPANOVA THE ROLE OF THE PIANO IN THE EVOLUTIONARY PROCESS OF THE TRANSFORMATION OF GREEK MUSIC.....	168
Nataliia STOLIARCHUK, Vladyslav MYLENKII AESTHETIC DIMENSIONS OF CULTURAL IDENTITY IN VISUAL COMMUNICATIONS: INTEGRATION OF TRADITIONAL IMAGES AND MODERN TECHNOLOGICAL APPROACHES.....	176
Roman TKACHENKO FORMATION OF THE UNIO OF ARTISTS OF KIROVOHRAD REGION.....	187
Angelina TREGUB, Yuliia PALTSEVYCH, Hanna OVCHARENKO MASS CULTURE AND ITS IMPACT ON SOCIAL LIFE: CINEMA, MUSIC, TELEVISION IN THE 1960S–1990S.....	193
Yaryna TURCHYNYAK MODERN FESTIVE CARD OF MYRON LEVYTSKYI.....	200
Vladyslav FED, Viktoriia BASHKIROVA, Oleksandr NESTEROV AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE STUDY OF CLASSICAL AND FOLK-STAGE DANCE IN THE CONTEMPORARY ART SPACE.....	206
Zhang HUILING “SINGING MOVIE STARS” WU YINYIN, YAO LI, LI XIANGLAN, BAI GUANG – REPRESENTATIVES OF FEMALE CHINESE POP-JAZZ PERFORMANSE OF THE MID-20TH CENTURY.....	214
Daria CHEPRASOVA, Hanna BRIANTSEVA PAGES OF LIFE: THE VISUAL NARRATIVE IN THE BIOGRAPHICAL ARTBOOK ABOUT VASYL SYMONENKO.....	226
Jingtao ZHAO FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE IMAGE OF DEMOPHON IN THE DRAMA OF THE SAME NAME BY PIETRO METASTASIO AND THE OPERA OF EUROPEAN COMPOSERS OF THE 18TH CENTURY.....	232
Yuliia SHALKEVYCH, Nadiia KUPCHYNSKA CHORAL SCHOOLS AND POLYPHONIC COMPOSITIONS OF THE LATE RENAISSANCE AS THE BASIS OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE.....	238
Zakhar SHEVCHUK, Vladyslav KRAVTSOV SYNTHESIS OF ACADEMIC AND EXPERIMENTAL APPROACHES IN TEACHING DRAWING.....	245
Yang YUZHII GUAN XIA'S OPERA “PSALMS OF MULAN” IN THE ASPECT OF THE EVOLUTION OF THE OPERA GENRE IN CHINESE MODERN MUSIC.....	250

Wu YUXUAN FRANCIS POULENC'S PIANO CONCERTO IN THE CRITICAL RECEPTION OF ITS TIME.....	255
Olena YAKYMCHUK "SONGS OF ELD" FOR VOICE AND CHAMBER ORCHESTRA BY BOHDAN KRYVOPUST: THE POETICS OF THE WORK.....	261

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Iryna MELNYCHUK, Mariia KONOVALOVA EPITAPHS OF MEMBERS OF THE LAVRA INTELLECTUAL CIRCLE IN THE "TERATURGIM" BY ATHANASIOS KALNOFOYSKY.....	267
Mariia OSTAPENKO ON THE ISSUE OF JARGON IN MILITARY DISCOURSE (BASED ON THE DMYTRO KRAPYVENKO'S ESSAYS).....	274
Oksana OSMACHKO THEORETICAL BASIS FOR RESEARCH ON CONCEPTS IN LINGUISTICS.....	282
Alla PAVLOVA, Lubov KOPANYTSIA COMMUNICATIVE STRATEGIES OF SELF-PRESENTATION AND MODELS OF SOCIAL INTERACTION IN THE UKRAINIAN HUMANITARIAN DISCOURSE.....	289
Iliana POLISHCHUK FEATURES OF THE STRUCTURE OF THE CONCEPTUAL SEGMENT OF THE CONCEPT PSYCHOTRAUMA WITHIN ENGLISH-LANGUAGE DISCOURSE.....	296
Serhii RYBALKIN THE MOON AS AN ARCHETYPICAL IMAGE IN SAMAR YAZBEK'S NOVEL <i>WHERE THE WIND CALLS HOME</i>	306
Oleksandr STASIUK TRANSFERRING UKRAINIAN TOPONYMS IN SWEDISH MEDIA TEXTS.....	313
Maryna TARNAVSKA ENHANCING TRANSLATION PRECISION THROUGH CORPUS-BASED ANALYSIS.....	318
Denys CHYK "LOCKED PAST": THE CHEST AS A SPACE OF MEMORY IN VICTORIA AMELINA'S NOVEL <i>A HOME FOR DOM</i>	323

PEDAGOGY

Liliia MOLHAMOVA, Oleksandra LYMAR DEVELOPING RESILIENCE IN SCHOOLCHILDREN AS A TOOL FOR SUSTAINABLE COMMUNITY DEVELOPMENT.....	331
Vidadi Omer oglu ORUCOV APPLICATION OF DIGITAL AND INTERACTIVE TEACHING METHODS IN THE TRAINING OF PHYSICS TEACHERS.....	338
Khrystyna OSIDACH METHODS OF DEVELOPING ORAL SPEAKING SKILLS IN ENGLISH CLASSES AMONG FOREIGN STUDENTS AT A TECHNICAL INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION.....	344
Tetiana PASTERNAK TEACHING SPEAKING IN MODERN CONDITIONS: CHALLENGES AND SOLUTIONS.....	350
Yevgeniia POSTYKINA, Iryna DYMOVA PROFESSIONAL ENGLISH LANGUAGE TEACHING FOR MEDICAL REHABILITATION STUDENTS IN THE CONTEXT OF MARTIAL LAW IN UKRAINE.....	357
Svitlana TRONKO EMPIRIC CHARACTERISTICS OF THE STATE OF FORMATION OF THE MORAL-PATRIOTIC PERSONALITY OF A CHILD OF SENIOR PRESCHOOL AGE.....	361
Olga YURCHENKO, Valentyna BORYSENKO, Yuriy YURCHENKO FORMING MATHEMATICAL COMPETENCIES IN SECONDARY EDUCATION INSTITUTIONS USING EXAMPLES FROM LIFE EXPERIENCE AS A BASIS FOR PERSONALITY DEVELOPMENT.....	369

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 93. ТОМ 2
ISSUE 93. VOLUME 2**

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. 44,40. 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.