

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 98. ТОМ 1
ISSUE 98. VOLUME 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 5 від 23.04.2026 р.)*

Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Галів, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомя]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. – Вип. 98. Том 1. – 426 с.

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

Редакційна колегія:

Галів М.Д. – головний редактор, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри історії України та правознавства (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Бермес І.Л.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Блашків О.** – кандидат філологічних наук, ад'юнкт (Інститут мовознавства та літературознавства, Університет в Седльцах, Польща); **Волтінг Моніка** – доктор габілітований, професор, професор (Інститут германської філології, Вроцлавський університет, Польща); **Волтінг Штефан** – доктор габілітований, професор, професор (Інститут прикладної лінгвістики, кафедри міжкультурної комунікації та лінгвістичних студій, Університет імені Адама Міцкевича в Познані, Польща); **Душний А.І.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Засць В.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник декана факультету народних інструментів (Національна музична академія України імені П.І. Чайковського); **Зимомя І.М.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу (Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет»); **Іванишин П.В.** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та теорії літератури (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ільницький В.І.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри історії України та правознавства (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Корсак Р.В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри туристичної інфраструктури та готельно-ресторанного господарства (Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет»); **Ситник О.М.** – доктор історичних наук, професор, професор кафедри історії та археології (Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, Україна).

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).

*Регістрація 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., Зимомя І.М.

© Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка, 2026

© Галів М.Д., Душний А.І., Зимомя І.М., 2026

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 5 from 23.04.2026)

Humanities science current issues / [editors-compilers M. Haliv, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. – Drohobych : Publishing House „Helvetica”, 2026. – Issue 98. Volume 1. – 426 p.

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

Editorial board:

M. Haliv – Editor-in-Chief, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of History of Ukraine and Law (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ukraine); **I. Bermes** – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Music Theory and Instrumental Training (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Blashkiv** – PhD, Adjunct (Institute of Linguistics and Literary Studies, University of Siedlce, Poland); **M. Wolting** – Doctor hab., Professor, Professor (Institute of German Studies, University of Wrocław, Poland); **S. Wolting** – Doctor hab., Professor, Professor at the Institute of Applied Linguistics, Department of Intercultural Communication and Ludological Studies (Adam Mickiewicz University Poznań, Poland); **A. Dushnyi** – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Theory and Instrumental Training (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Zaiets** – Candidate of Art History, Associate Professor, Deputy Dean of the Faculty of Folk Instruments (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music); **I. Zymomria** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Translation Theory and Practice (State University «Uzhhorod National University»); **P. Ivanyshyn** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Ukrainian Literature and Literary Theory (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Ilnytskyi** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of History of Ukraine and Law (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **R. Korsak** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Tourism Infrastructure and Hotel and Restaurant Management (State University «Uzhhorod National University»); **O. Sytnyk** – Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department of History and Archaeology (Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Ukraine).

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@dsu.edu.ua, tel. (03-24) 41-04-74)

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

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

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

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

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

© Drohobych State Ivan Franko
Pedagogical University, 2026
© M. Haliv, A. Dushnyi, I. Zymomrya, 2026

УДК 94(477.83/86)"1939/1941":323.1:94(=411.16)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-1>

Іван ДАШИНИЧ,
orcid.org/0009-0004-7800-5300
аспірант кафедри історії України та правознавства
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) 380983801076@ukr.net

ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА ЩОДО ЄВРЕЙСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ТА МОБІЛІЗАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУСПІЛЬСТВА: ДОСВІД 1939–1941 РР.

У статті проаналізовано державну політику радянського режиму щодо єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. та її вплив на мобілізаційний потенціал суспільства. **Метою статті** є аналіз репресивної політики радянської влади щодо єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. та її вплив на мобілізаційний потенціал суспільства. **Методологія дослідження** базується на загальноприйнятих принципах науковості, об'єктивності, історизму, методах зовнішньої та внутрішньої критики джерел. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше проаналізовано вплив радянської репресивної політики на мобілізаційний потенціал єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. **Висновки.** Єврейське населення Східної Галичини, яке традиційно відігравало значну роль у сфері торгівлі, ремесел та міського життя, опинилося в особливій ситуації. З одного боку, ліквідація приватної власності та націоналізація економіки призвели до втрати традиційних форм господарювання, що спричинило соціальну дестабілізацію. З іншого – нова влада відкривала можливості для соціальної мобільності через включення до державного сектору, системи освіти та адміністративних структур. Така подвійність політики створювала складні умови для формування лояльності до режиму та впливала на рівень суспільної мобілізації. Мобілізаційний потенціал єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. був суперечливим і неоднорідним. Він поєднував елементи активної інтеграції та вимушеної адаптації з проявами пасивного опору і демобілізації. Радянська влада, з одного боку, створювала нові можливості для соціальної мобільності, з іншого – обмежувала їх через репресії, ідеологічний контроль і руйнування традиційних соціальних структур. Таким чином, мобілізаційний потенціал єврейського населення виступає важливим індикатором ефективності радянської політики в регіоні. Він відображає як здатність населення до адаптації в умовах радикальних змін, так і глибокі суперечності, що визначали розвиток суспільства в умовах тоталітарного режиму.

Ключові слова: Східна Галичина, єврейське населення, радянська політика, мобілізаційний потенціал, репресії.

Ivan DASHYNYCH,
orcid.org/0009-0004-7800-5300
Postgraduate student at the Department of History of Ukraine and Law
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) 380983801076@ukr.net

SOVIET STATE POLICY TOWARD THE JEWISH POPULATION OF EASTERN GALICIA AND THE MOBILIZATION POTENTIAL OF SOCIETY: THE EXPERIENCE OF 1939–1941

The article analyzes the Soviet regime's state policy toward the Jewish population of Eastern Galicia in 1939–1941 and its impact on the mobilization potential of society. **The aim** of the study is to examine the repressive policies of the Soviet authorities toward the Jewish population of Eastern Galicia during 1939–1941 and their influence on the society's mobilization potential. **The research methodology** is based on generally accepted principles of scientific inquiry, objectivity, and historicism, as well as methods of external and internal source criticism. **The scientific novelty** lies in the fact that, for the first time, the impact of Soviet repressive policies on the mobilization potential of the Jewish population of Eastern Galicia in 1939–1941 is analyzed. **Conclusions.** The Jewish population of Eastern Galicia, which traditionally played a significant role in trade, crafts, and urban life, found itself in a particular situation. On the one hand, the abolition of private property and the nationalization of the economy led to the loss of traditional forms of economic activity, causing social destabilization. On the other hand, the new authorities opened opportunities for social mobility through inclusion in the state sector, education system, and administrative structures. This duality of policy created complex

conditions for the formation of loyalty to the regime and influenced the level of societal mobilization. The mobilization potential of the Jewish population of Eastern Galicia in 1939–1941 was contradictory and heterogeneous. It combined elements of active integration and forced adaptation with manifestations of passive resistance and demobilization. The Soviet authorities, on the one hand, created new opportunities for social mobility, while on the other hand restricted them through repression, ideological control, and the destruction of traditional social structures. Thus, the mobilization potential of the Jewish population serves as an important indicator of the effectiveness of Soviet policy in the region. It reflects both the population's ability to adapt to radical change and the deep contradictions that shaped societal development under a totalitarian regime.

Key words: Eastern Galicia, Jewish population, Soviet policy, mobilization potential, repression.

Постановка проблеми. Дослідження державної політики щодо єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. набуває особливої актуальності в контексті переосмислення складних і суперечливих процесів радянзації західноукраїнських земель. Включення регіону до складу СРСР унаслідок міжнародних подій кінця 1930-х рр. спричинило докорінну трансформацію політичної, соціально-економічної та культурної системи, що безпосередньо позначилося на становищі всіх етнічних груп, зокрема єврейського населення, яке становило важливу частину міського соціуму.

Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного аналізу взаємодії державної політики та суспільних процесів у період становлення радянського режиму в регіоні. Особливу увагу привертає проблема впливу цієї політики на мобілізаційний потенціал суспільства, тобто на здатність різних соціальних і етнічних груп до адаптації, інтеграції та активної участі в нових політичних і економічних умовах. У цьому контексті важливим є з'ясування того, наскільки радянська влада змогла трансформувати соціальну структуру та залучити населення до реалізації власних ідеологічних і господарських проєктів.

Аналіз останніх досліджень. Сучасна українська історіографія демонструє значний інтерес до проблеми становища єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. Сучасна українська історіографія проблеми становища єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. представлена низкою наукових статей, у яких розглядаються соціально-економічні трансформації, міжетнічні відносини та політика радянської влади. Зокрема, у працях В. Гриневича (Гриневич, 2010), О. Павлишина (Павлишин, 2015) та І. Ілюшина (Ілюшин, 2012) аналізуються суспільні настрої та соціальні зміни в регіоні, що дозволяє реконструювати умови існування єврейського населення в період радянзації. Гірка досліджує трансформацію соціальної структури єврейського населення на західноукраїнських землях після їх приєднання до УРСР (1939–1941) (Гірка, 2018). Автор аналізує вплив радянської соціально-економічної політики, ліквідацію приватного підпри-

ємництва, націоналізацію та радянізацію освіти й культури на життя громад. Репресії радянської влади проти західноукраїнського населення, в тому числі й єврейського, висвітлювали В. Ільницький (Ільницький, 2018), В.Сергійчук (Сергійчук, 2005), Я. Хонігсман (Хонігсман, 2003).

Метою статті є аналіз репресивної політики радянської влади щодо єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. та її вплив на мобілізаційний потенціал суспільства.

Виклад основного матеріалу. Економічна політика радянської влади у Східній Галичині в 1939–1941 рр. була складовою ширшого процесу радянзації регіону і передбачала докорінну перебудову господарської системи. Її реалізація суттєво вплинула на становище єврейського населення, яке традиційно відігравало важливу роль у сфері торгівлі, ремесел і дрібного підприємництва. Внаслідок запровадження радянської економічної моделі ця соціально-економічна структура зазнала глибоких змін.

Одним із перших кроків радянської влади стала ліквідація приватної власності на засоби виробництва та націоналізація економіки. У документах місцевих органів влади зазначалося: «Усі приватні підприємства, торговельні заклади та банки підлягають націоналізації» (Ільницький, 2018: 122). Це рішення безпосередньо зачепило значну частину єврейського населення, яке було зайняте у сфері приватної торгівлі. Втрата економічної бази призвела до різкого зниження рівня життя та соціальної дестабілізації.

Особливо відчутним був удар по дрібному і середньому підприємству. У звітах НКВС підкреслювалося: «Ліквідовано мережу приватної торгівлі як таку, що не відповідає соціалістичним принципам господарювання» (Сергійчук, 2005: 112). У результаті багато колишніх власників магазинів і майстерень опинилися без засобів до існування та були змушені шукати роботу в державному секторі.

Паралельно із націоналізацією відбувалася централізація економіки. Торгівля, промисловість і фінансова система переходили під контроль держави. Це означало зміну принципів господа-

рювання: замість ринкових механізмів запроваджувалася планова економіка. Для єврейського населення це означало необхідність адаптації до нових умов, що часто вимагало перекваліфікації та зміни соціального статусу (Гриневич, 2010: 99).

Важливим аспектом економічної політики була боротьба з так званими «спекулятивними елементами». Ця політика часто застосовувалася до колишніх торговців, серед яких було багато представників єврейського населення, що посилювало їхню соціальну вразливість (Гірка, 2018).

Не менш важливим був процес зміни соціальної структури. Ліквідація приватного сектору призвела до зникнення традиційних соціальних груп і формування нових. Частина єврейського населення інтегрувалася до радянської адміністрації, освіти та промисловості. Проте значна частина втратила свій соціальний статус і опинилася у складному становищі. Соціальна мобільність єврейського населення Східної Галичини у період 1939–1941 рр. була безпосередньо пов'язана з процесами радянзації регіону та трансформацією соціально-економічної структури. Вона мала суперечливий характер: з одного боку, відкривала нові можливості для частини населення, з іншого – супроводжувалася втратою традиційних позицій і значними соціальними потрясіннями.

На момент входження регіону до складу СРСР єврейське населення становило одну з найбільш урбанізованих груп. За статистичними оцінками, у Східній Галичині напередодні Другої світової війни проживало близько 500–650 тис. євреїв, що становило значну частку міського населення регіону. У багатьох містах їх частка була особливо високою: у низці урбаністичних центрів вона перевищувала 30–40%, а в окремих – навіть більшість населення. Наприклад, у Дрогобичі напередодні війни євреї становили майже 40% населення міста (Ільницький, 2018: 122). У зв'язку з націоналізацією підприємств і заборону приватної торгівлі значна частина колишніх підприємців втратила засоби існування.

Після встановлення радянської влади одним із першочергових завдань стало виявлення та нейтралізація осіб, які могли становити потенційну загрозу новому режиму.

До цієї категорії зараховувалися представники колишніх політичних і економічних еліт, а також особи, пов'язані з приватним підприємництвом. Значна частина єврейського населення, зайнята у сфері торгівлі та ремесел, автоматично потрапляла до групи підвищеної уваги органів НКВС.

Одним із ключових інструментів реалізації репресивної політики радянської влади у

Східній Галичині в 1939–1941 рр. стали масові депортації населення. Вони мали системний характер і були спрямовані на усунення так званих «соціально небезпечних елементів», до яких зараховувалися представники різних соціальних груп незалежно від етнічної належності. Водночас, з огляду на соціально-економічну структуру регіону, депортації суттєво торкнулися і єврейського населення.

Депортаційна політика реалізовувалася у кілька етапів. Упродовж 1940–1941 рр. відбулося щонайменше чотири основні хвилі виселення: у лютому, квітні та червні–липні 1940 р., а також у травні–червні 1941 р. (Сергійчук, 2005: 113). Вони охоплювали різні категорії населення – від колишніх державних службовців і підприємців до біженців та родин «ворогів народу».

Загальна кількість депортованих із території Західної України, за оцінками сучасних дослідників, становила від 300 до 400 тис. осіб (Ільницький, 2018; Сергійчук, 2005). У структурі депортованих значну частку становили поляки, однак помітною була і частка єврейського населення, яка, за узагальненими даними, сягала 20–30%. Таким чином, кількість депортованих євреїв із Східної Галичини можна оцінити приблизно у 60–120 тис. осіб.

Особливістю депортацій єврейського населення було те, що вони здійснювалися не за етнічною, а за соціальною ознакою. Значна частина депортованих належала до категорій, які радянська влада визначала як «соціально чужі» – передусім це були підприємці, торговці, ремісники, а також представники інтелігенції.

Важливою категорією депортованих стали єврейські біженці з територій, окупованих нацистською Німеччиною. У 1939–1940 рр. до Східної Галичини прибули десятки тисяч таких осіб, які згодом були виселені як «неблагонадійні». За окремими оцінками, лише в межах однієї депортаційної кампанії було виселено понад 100 тис. біженців, серед яких значну частку становили євреї (Хонігсман, 2003).

Регіональні дані підтверджують значні масштаби депортацій. Зокрема, зі Львівської області було виселено десятки тисяч осіб, що суттєво вплинуло на демографічну структуру регіону. Загалом депортації охопили близько 10% населення західноукраїнських земель.

Депортації супроводжувалися конфіскацією майна, примусовим виселенням та переміщенням у віддалені райони СРСР – Сибір, Казахстан, північні області Росії. Умови транспортування та проживання були надзвичайно складними, що

призводило до високої смертності серед депортованих.

Водночас депортації мали парадоксальні наслідки. Частина єврейського населення, депортованого у східні райони СРСР, уникнула знищення під час нацистської окупації 1941–1944 рр. Однак цей фактор не зменшує масштабів трагедії, пов'язаної з примусовим виселенням і тяжкими умовами життя у спецпоселеннях.

Мобілізаційний потенціал єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. визначався поєднанням демографічних, соціально-економічних та політичних чинників. Його кількісні та якісні параметри дозволяють глибше оцінити ступінь інтеграції цієї групи до радянської системи та рівень її участі в суспільному житті.

На момент приєднання Східної Галичини до СРСР єврейське населення становило одну з найбільших етнічних груп регіону. За узагальненими демографічними даними, у 1939 р. на території Східної Галичини проживало приблизно 500–650 тис. євреїв, що становило близько 10–12% загального населення і водночас 30–40% міського населення. У великих містах їх частка була ще вищою: у Львові – близько 30–33% населення, у Дрогобичі – до 35–40%, у Станіславові – понад 40% (Гірік, 2018: 90).

Така висока урбанізація створювала передумови для значного мобілізаційного потенціалу, оскільки саме міське населення було основною базою для формування адміністративного, освітнього та промислового секторів радянської системи.

Соціально-економічна структура єврейського населення напередодні радянзації характеризувалася домінуванням у сфері приватного підприємництва. За статистичними оцінками близько 60% єврейського населення було зайнято у торгівлі та комерції, до 15–20% – у ремеслах і дрібній промисловості, близько 10–15% – у сфері інтелектуальних професій (Гірік, 2018: 90).

Ця структура визначила специфіку мобілізаційних процесів після 1939 р. Унаслідок націоналізації економіки значна частина єврейського населення була змушена змінити вид діяльності. У документах радянських органів влади зазначалося: «Колишні власники підприємств переводяться у категорію робітників і службовців» (Сергійчук, 2005: 91).

За приблизними підрахунками, вже у 1940 р. понад 70% колишніх підприємців і торговців були інтегровані до державного сектору економіки, що свідчить про масштабну трансформацію соціальної структури.

Водночас радянська система відкривала нові можливості для вертикальної мобільності. Зокрема, у містах Східної Галичини спостерігалось зростання частки єврейського населення серед службовців і технічних працівників. У деяких адміністративних установах їхня частка могла сягати 20–30% персоналу, що пояснюється рівнем освіти та урбанізацією (Павлишин, 2015: 34).

Особливу роль у мобілізаційних процесах відігравала молодь. Розширення доступу до освіти призвело до зростання кількості студентів із єврейського середовища. За окремими оцінками, у 1940–1941 рр. частка єврейської молоді у вищих навчальних закладах Західної України становила до 25–30% студентського контингенту (Павлишин, 2015: 47). Це створювало передумови для формування нової радянської інтелігенції.

Крім того, на мобілізаційний потенціал вплинув приплив біженців. У 1939–1940 рр. на територію Східної Галичини прибули десятки тисяч євреїв із територій, окупованих Німеччиною. За деякими оцінками, їх кількість перевищувала 100 тис. осіб. Це збільшило демографічний потенціал, але водночас загостило конкуренцію за ресурси та робочі місця.

Важливим показником мобілізаційного потенціалу є участь у державних структурах. У звітах зазначалося: «Залучення місцевого населення до роботи в радянських установах здійснюється планово» (Павлишин, 2015: 49). Однак ця участь була нерівномірною і залежала від соціального походження та політичної лояльності.

Водночас спостерігалися і процеси демобілізації. У звітах НКВС фіксувалося: «Серед частини населення відзначається пасивність та небажання брати участь у громадському житті» (Сергійчук, 2005: 98).

Це свідчить про обмежений характер мобілізації, яка часто мала формальний характер.

У підсумку, мобілізаційний потенціал єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. можна охарактеризувати як високий, але значно обмежений у процесі реалізації. Демографічна чисельність (до 650 тис. осіб), висока урбанізація (до 40% міського населення), освітній рівень і професійна структура створювали значні можливості для мобілізації. Однак репресії, депортації (60–120 тис. осіб), економічні трансформації та ідеологічний контроль суттєво знижували цей потенціал.

Таким чином, мобілізаційний потенціал єврейського населення виступає важливим індикатором ефективності радянської політики в регіоні. Він демонструє, що навіть за наявності значних ресур-

сів для інтеграції, тоталітарний характер системи обмежував їх реалізацію, перетворюючи мобілізацію на контрольований і суперечливий процес.

Висновки. Єврейське населення Східної Галичини, яке традиційно відігравало значну роль у сфері торгівлі, ремесел та міського життя, опинилося в особливій ситуації. З одного боку, ліквідація приватної власності та націоналізація економіки призвели до втрати традиційних форм господарювання, що спричинило соціальну дестабілізацію. З іншого – нова влада відкривала можливості для соціальної мобільності через включення до державного сектору, системи освіти та адміністративних структур. Така подвійність політики створювала складні умови для формування лояльності до режиму та впливала на рівень суспільної мобі-

лізації. Мобілізаційний потенціал єврейського населення Східної Галичини у 1939–1941 рр. був суперечливим і неоднорідним. Він поєднував елементи активної інтеграції та вимушеної адаптації з проявами пасивного опору і демобілізації. Радянська влада, з одного боку, створювала нові можливості для соціальної мобільності, з іншого – обмежувала їх через репресії, ідеологічний контроль і руйнування традиційних соціальних структур. Таким чином, мобілізаційний потенціал єврейського населення виступає важливим індикатором ефективності радянської політики в регіоні. Він відображає як здатність населення до адаптації в умовах радикальних змін, так і глибокі суперечності, що визначали розвиток суспільства в умовах тоталітарного режиму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гірік С. Єврейське населення України в умовах радянської політики 1939–1941 рр.: соціальний вимір. *Наукові записки Інституту історії України НАН України*. 2018. Вип. 46. С. 89–105.
2. Гриневич В. Суспільно-політичні настрої населення Західної України в 1939–1941 рр. *Український історичний журнал*. 2010. № 5. С. 98–120.
3. Гудь Б. Українсько-польсько-єврейські відносини в Галичині у XX ст.: конфлікти та взаємодія. Вісник Львівського університету. Серія історична. 2013. Вип. 48. С. 112–130.
4. Гулай В., Старка В. Health care system transformation of the population of the western regions of Ukraine (1939–1941). *East European Historical Bulletin*. 2022. № 23. С. 120–132. DOI: 10.24919/2519-058X.23.258967.
5. Довбня О. Депортації населення Західної України (1939–1953): сучасна вітчизняна історіографія. *Схід*. 2018. № 2 (154). С. 70–77. DOI: 10.21847/1728-9343.2018.2(154).132942.
6. Ільницький В. Виявлення та ліквідація українських, польських та єврейських організацій у Дрогобичі (1940 р.). *Східноєвропейський історичний вісник*. 2018. № 7. С. 120–150. DOI: 10.24919/2519-058X.7.130646.
7. Льюшин І. Міжетнічні відносини у Західній Україні в умовах радянської окупації (1939–1941 рр.). *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*. 2012. Вип. 21. С. 134–156.
8. Кондратюк К., Кондратюк С. Репресії органів НКВС проти населення західних областей України (1939–1941). *Наукові зошити історичного факультету*. Львів. 2000. Вип. 3. С. 146–149.
9. Кондратюк К., Кондратюк С. Становлення і характер радянської влади в Західній Україні (вересень 1939 – червень 1941 рр.). *Галичина*. 2001. № 5–6. С. 347–353.
10. Литвин М. Р., Луцький О. І., Науменко К. Є. 1939: Західні землі України. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1996. 152 с.
11. Луцький О. «Радянізація» Львов: вересень 1939 – червень 1941. *Львів. Історичні нариси*. Львів, 1996. С. 448–450.
12. Нікольський В. М. Репресивна діяльність органів державної безпеки СРСР в Україні (кінець 1920 – 1950 рр.): Історико-статистичне дослідження. Донецьк, 2003. 623 с.
13. Павлишин О. Радянська окупація Західної України (1939–1941): соціальні трансформації та повсякденне життя. *Україна модерна*. 2014. № 21. С. 45–68.
14. Павлишин О. Львів у 1939–1941 роках: влада, суспільство, повсякденне життя. Львів: Інститут українознавства НАН України, 2015. 420 с.
15. Сергійчук В. Український здвиг: Прикарпаття. 1939–1955 рр. К.: Українська Видавнича Спілка, 2005. 840 с.
16. Хонігсман Я. Єврейські громади Західної України: історія та сучасність. Львів, 2003. 300 с.

REFERENCES

1. Hirik S. (2018). Yevreiske naselennia Ukrainy v umovakh radianskoï polityky 1939–1941 rr.: sotsialnyi vymir. [The Jewish population of Ukraine in the conditions of the Russian policy of 1939–1941: social wretchedness]. *Naukovi zapysky Instytutu istorii Ukrainy NAN Ukrainy*. Vyp. 46. S. 89–105. [in Ukrainian].
2. Hrynevych V. (2010). Suspilno-politychni nastroi naselennia Zakhidnoi Ukrainy v 1939–1941 rr. [Social and political mood of the population of Western Ukraine in 1939–1941.]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. № 5. S. 98–120. [in Ukrainian].
3. Hud B. (2013). Ukrainsko-polsko-yevreiski vidnosyny v Halychyni u XX st.: konflikty ta vzaiemodiia. [Ukrainian-Polish-Jewish relations in Halychyna near XX st.: conflicts and interactions]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia istorychna*. Vyp. 48. S. 112–130. [in Ukrainian].

4. Hulai V., Starka V. (2022). Health care system transformation of the population of the western regions of Ukraine (1939–1941). [Health care system transformation of the population of the western regions of Ukraine (1939–1941)]. East European Historical Bulletin. № 23. S. 120–132. [in Ukrainian]. DOI: 10.24919/2519-058X.23.258967.
5. Dovbnia O. (2018). Deportatsii naseleння Zakhidnoi Ukrainy (1939–1953): suchasna vitchyzniana istoriohrafia. [Deportations of the population of Western Ukraine (1939–1953): contemporary national historiography]. Skhid. № 2 (154). S. 70–77. [in Ukrainian]. DOI: 10.21847/1728-9343.2018.2(154).132942.
6. Ilnytskyi V. (2018). Vyivlennia ta likvidatsiia ukrainskykh, polskykh ta yevreiskyykh orhanizatsii u Drohobychi (1940 r.). [The Extinction and Liquidation of Ukrainian, Polish and Jewish Organizations in Drohobych (1940)]. Skhidnoievropeiskyi istorychnyi visnyk. 2018. № 7. S. 120–150. [in Ukrainian]. DOI: 10.24919/2519-058X.7.130646.
7. Iliushyn I. (2012). Mizhetnichni vidnosyny u Zakhidnii Ukraini v umovakh radianskoi okupatsii (1939–1941 rr.). [Inter-ethnic relations in Western Ukraine under the conditions of the Russian occupation (1939–1941)]. Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia, poshuky. Vyp. 21. S. 134–156. [in Ukrainian].
8. Kondratiuk K., Kondratiuk S. (2000). Represii orhaniv NKVS proty naseleння zakhidnykh oblastei Ukrainy (1939–1941). [Repressions of the NKVD against the population of the western regions of Ukraine (1939–1941)]. Naukovi zoshyty istorychnoho fakultetu. Lviv. Vyp. 3. S. 146–149. [in Ukrainian].
9. Kondratiuk K., Kondratiuk S. (2001). Stanovlennia i kharakter radianskoi vlady v Zakhidnii Ukraini (veresen 1939 – cherven 1941 rr.). [The establishment and character of the Radical government in Western Ukraine (September 1939 – June 1941)]. Halychyna. № 5–6. S. 347–353. [in Ukrainian].
10. Lytvyn M. R., Lutsykyi O. I., Naumenko, K. Ye. (1996). 1939: Zakhidni zemli Ukrainy. [1939: Western lands of Ukraine]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Kryp'iakevycha NAN Ukrainy. 152 s.
11. Lutsykyi O. (1996). «Radianizatsiia» Lvov: veresen 1939 – cherven 1941. [«Radianizatsiia» Lviv: September 1939 – June 1941]. Lviv. Istorychni narysy. Lviv. S. 448–450. [in Ukrainian].
12. Nikolskyi V. M. (2003). Represyivna diialnist orhaniv derzhavnoi bezpeky SRSR v Ukraini (kinets 1920–1950 rr.): Istoryko-statystychne doslidzhennia. [Repressive activity of state security organizations of the USSR in Ukraine (1920–1950): Historical and statistical research]. Donetsk. 623 s. [in Ukrainian].
13. Pavlyshyn O. (2014). Radianska okupatsiia Zakhidnoi Ukrainy (1939–1941): sotsialni transformatsii ta povsiakdenne zhyttia. [The Soviet occupation of Western Ukraine (1939–1941): social transformations and everyday decline]. Ukraina moderna. № 21. S. 45–68. [in Ukrainian].
14. Pavlyshyn O. (2015). Lviv u 1939–1941 rokakh: vlada, suspilstvo, povsiakdenne zhyttia. Lviv: Instytut ukrainoznavstva NAN Ukrainy. [Lviv in 1939–1941: government, society, everyday life. Lviv: Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine]. 420 s. [in Ukrainian].
15. Serhiichuk V. (2005). Ukrainskyi zdvyh: Prykarpattia. 1939–1955 rr. [Ukrainians: Prykarpattia. 1939–1955 rr.]. K.: Ukrainska Vydavnycha Spilka. 840 s. [in Ukrainian].
16. Khonihsman Ya. (2003). Yevreiski hromady Zakhidnoi Ukrainy: istoriia ta suchasnist. [Jewish communities of Western Ukraine: history and present]. Lviv. 300 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 930.94(477)“1939/1950”:355.48(477)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-2>

Володимир ДЗЬОБАК,
orcid.org/0009-0003-2187-6554
кандидат історичних наук,
докторант відділу воєнно-історичних досліджень
Інституту історії України Національної академії наук України
(Київ, Україна) v.v.dzobak@gmail.com

ПОВСЯКДЕННІСТЬ УПА В ДІАСПОРНІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ: ТЕХНОЛОГІЇ ІСТОРИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

У статті проаналізовано репрезентацію повсякденності Організації українських націоналістів і Української повстанської армії в діаспоральній історіографії. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення функцій повсякденного опису в умовах протиставлення радянської та діаспорної моделей інтерпретації визвольного руху, а також недостатньою увагою до повсякденності як самостійної аналітичної категорії в історіографічних студіях. Метою статті є виявлення ролі повсякденності як способу історичної репрезентації, через який в історичному письмі української еміграції формується цілісний образ визвольного руху та утверджується його історична суб'єктність. Методологічну основу дослідження становлять підходи історії повсякденності та історіографічного аналізу, що уможливають позиціонування історичного тексту не лише як відображення подій, а й як форми інтерпретації досвіду та конструювання сенсів. Встановлено, що в історіографії української еміграції повсякденність виконує як описову, так і концептуальну функцію. На відміну від радянського історієписання, де побутові практики використовувалися переважно як інструмент моральної дискредитації визвольного руху, у працях еміграційних дослідників вони слугують засобом пояснення його внутрішньої логіки. Показано, що через опис організаційної структури, системи підпорядкування, військової діяльності, а також щоденного досвіду учасників формується образ УПА як впорядкованого, соціально організованого та здатного до тривалого функціонування суспільно-політичного руху. Обґрунтовано концептуальний конструкт, згідно з яким такі способи репрезентації виконують функцію історичної легітимзації, поєднуючи політичний, військовий і людський виміри існування підпільного середовища. Водночас звернення до повсякденності дозволяє не лише деталізувати історичний наратив, а й наблизити його до індивідуального досвіду, через який відтворюється внутрішня динаміка визвольної боротьби. Висновки. Повсякденність у діаспорній історіографії постає як один із ключових механізмів історичної репрезентації, що забезпечує перехід від опису подій до інтерпретації досвіду та відіграє важливу роль у формуванні альтернативного до радянського бачення визвольного руху. Через поєднання організаційного, військового та людського вимірів повсякденного існування автори української еміграції прагнули не лише реконструювати підпільне середовище, а й надати йому історичної цілісності та внутрішньої логіки.

Ключові слова: український національно-визвольний рух, історія повсякденності, діаспорна історіографія, ОУН, УПА, історичний наратив, суб'єктність, репрезентація, підпільне життя, соціальні практики.

Volodymyr DZOBAK,
orcid.org/0009-0003-2187-6554
Candidate of Historical Sciences,
Doctoral student at the Department of Military History
Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) v.v.dzobak@gmail.com

EVERYDAY LIFE IN THE UPA IN DIASPORA HISTORIOGRAPHY: METHODS OF HISTORICAL REPRESENTATION

This article analyzes the representation of the everyday life of the Organization of Ukrainian Nationalists and the Ukrainian Insurgent Army in diaspora historiography. The relevance of this study stems from the need to rethink the functions of everyday description in the context of contrasting Soviet and diaspora models of interpreting the liberation movement, as well as the insufficient attention paid to everyday life as an independent analytical category in historiographical studies. The aim of the article is to identify the role of everyday life as a mode of historical representation through which a coherent image of the liberation movement is formed and its historical agency is affirmed in the historical writings of the Ukrainian diaspora. The methodological foundation of the study consists of approaches from the history of everyday life and historiographical analysis, which enable the positioning of the historical text not only as a reflection of events but also as a form of interpreting experience and constructing meaning. It has been established, that in the historical writings of

Ukrainian emigration, everyday life performs both a descriptive and a conceptual function. Unlike Soviet historiography, where everyday practices were used primarily as a tool for morally discrediting the liberation movement, in the works of emigration researchers they serve as a means of explaining its internal logic. It is shown that through the description of the organizational structure, the chain of command, military activities, and the daily experiences of participants, an image of the UPA is formed as an orderly, socially organized, and capable of sustained functioning socio-political movement. A conceptual construct is substantiated, according to which such modes of representation serve the function of historical legitimation, combining the political, military, and human dimensions of the underground environment's existence. At the same time, focusing on everyday life allows not only for a more detailed historical narrative but also brings it closer to individual experience, through which the internal dynamics of the liberation struggle are recreated.

Conclusions. *Everyday life in diaspora historiography emerges as one of the key mechanisms of historical representation, ensuring the transition from the description of events to the interpretation of experience and playing an important role in shaping an alternative vision of the liberation movement to the Soviet one. By combining the organizational, military, and human dimensions of everyday life, authors of Ukrainian emigration sought not only to reconstruct the underground environment but also to endow it with historical integrity and internal logic.*

Key words: *Ukrainian national liberation movement, history of everyday life, diaspora historiography, OUN, UPA, historical narrative, subjectivity, representation, underground life, social practices.*

Вступ. Дослідження історії українського визвольного руху середини ХХ століття тривалий час формувалося у полі напруженої взаємодії різних історіографічних традицій, кожна з яких пропонувала власні способи інтерпретації змісту його діяльності, структури та значення. Особливе місце у цьому процесі посідає діаспорна історіографія, що виникла як відповідь на ідеологічно контрольовану радянську модель історичного знання та виконувала функцію збереження і репрезентації альтернативного бачення минулого.

Під діаспорною історіографією у цьому дослідженні розуміється корпус історичних праць, сформований у середовищі української еміграції у країнах Північної Америки та Європи. До нього належать як тексти безпосередніх учасників національно-визвольного руху, так і дослідження наступних поколінь діаспори. Спільною рисою цих праць є орієнтація на україноцентричний наратив, у межах якого досвід УПА інтерпретується переважно через внутрішню логіку руху, тоді як критична позиція та залучення альтернативних пояснювальних моделей часто залишаються обмеженими.

Водночас ця історіографія не була однорідною: вона формувалася на працях учасників як безпосередніх учасників ОУН бандерівської течії, так і представників різних військово-політичних середовищ, зокрема пов'язаних із формуваннями УПА Тараса Бульби-Боровця, підрозділами ОУН мельниківської течії, іншими політичними угрупованнями, а також дослідників із наукових кіл. Така різноманітність зумовлювала відмінності в інтерпретаційних підходах і глибини критичного осмислення.

Водночас, попри цю внутрішню різноманітність, у цій розвідці зроблено спробу виокремити ті риси та підходи, які були спільними або найбільш поширеними для різних напрямків діаспор-

ної історіографії. Це дає підстави розглядати її не лише як сукупність окремих інтерпретацій, а як відносно цілісне інтелектуальне поле з притаманними йому способами осмислення українського визвольного руху.

У межах цього дослідження повсякденність розглядається не у вузькому сенсі побутових практик, а як ширша аналітична категорія, що охоплює способи організації, функціонування та переживання підпільного середовища. За такого підходу організаційна структура, військова діяльність і індивідуальний досвід не протиставляються повсякденності, а постають її взаємопов'язаними вимірами, через які відтворюється внутрішня логіка існування визвольного руху.

Саме таке розуміння повсякденності зумовлює необхідність звернення до історіографії питання, щоб простежити, у який спосіб ці виміри були відображені та інтерпретовані в працях авторів української еміграції.

Історіографія питання. Діаспорна історіографія ОУН і УПА формувалася в умовах необхідності протистояти радянській інтерпретації визвольного руху, що зумовило її специфічну проблематику та дослідницькі акценти. Водночас, попри внутрішню неоднорідність, авторське середовище виробило низку спільних підходів до осмислення національно-визвольного руху, які визначали способи його історичної репрезентації.

Найбільш ґрунтовною узагальнюючою працею, присвяченою осмисленню діаспорної історіографії ОУН і УПА, є дослідження Я. Примаченко (Примаченко, 2010), у якому простежено основні підходи північноамериканських авторів до інтерпретації визвольного руху. У центрі уваги дослідниці перебувають проблеми формування історичного наративу, співвідношення наукового аналізу і політичної позиції, а також роль діаспори у збереженні та трансляції знань про підпільну боротьбу.

Окремі аспекти розвитку діаспоральної історіографії висвітлено у публікації Я. Шолох (Шолох, 2002: 137–152), яка звернула увагу на маловідомі українському читачеві тексти, зокрема праці І. Каменецького, а також проаналізувала ставлення І. Лисяка-Рудницького до визвольного руху. Ці дослідження дають змогу розширити уявлення про інтелектуальне середовище діаспори та виявити наявність різних інтерпретаційних позицій у його межах.

Грунтовний аналіз розвитку історіографії національно-визвольного руху представлено у статті Н. Надурак, у якій розглянуто радянську, діаспорну та сучасну дослідницькі традиції, що охоплюють події 1930–1950-х років. Авторка окреслює як здобутки еміграційних дослідників, так і недоліки їхніх праць. Зокрема, звертається увага на те, що обмежений доступ до емпіричних пластів зумовлював специфіку дослідницьких підходів: «історики не мали широкої джерельної бази для досліджень, тому головну увагу спрямували на публікацію аналітичних розробок із проблем української історії» (Надурак, 2002: 124–149).

Водночас значний масив цих праць представлений роботами безпосередніх учасників або свідків подій, серед яких особливе місце посідають тексти М. Лебеда (Лебедь, 1987), П. Мірчука (Мірчук, 1953), та багатьох інших авторів, а також публікації серії «Літопис Української повстанської армії». У цих працях увага зосереджена на відтворенні хронології подій, організаційної структури, бойових дій і масштабів діяльності підпілля. Поєднання документів з елементами свідчень та меморіальної інтерпретації зумовлювало їхню подвійну функцію – як джерела інформації та як засобу формування певного образу визвольного руху.

Окремий напрям становлять дослідження, присвячені військовій організації та функціонуванню УПА, зокрема праці П. Содоля (Содоль, 1994), у яких здійснено спробу системного аналізу структури, принципів управління та адаптаційних механізмів повстанської армії. Такі роботи сприяли утвердженню уявлення про УПА як про впорядковану та раціонально організовану військову силу.

Разом із тим аналіз наявної історіографії засвідчує, що попри значний обсяг напрацьованого матеріалу, важливі аспекти повсякденного життя підпільного середовища тривалий час залишалися поза межами спеціального, системного фундаментального осмислення. Побутові практики, індивідуальний досвід, умови існування та внутрішні механізми функціонування руху зазвичай розгля-

далися фрагментарно або виконували допоміжну, ілюстративну функцію в межах ширших наративів.

Таким чином, попри значний внесок діаспорної історіографії у дослідження визвольного руху, повсякденність як аналітична категорія залишається недостатньо опрацьованою. Саме це зумовлює необхідність звернення до неї як до самостійного об'єкта дослідження, що уможливило усталення нових підходів до осягнення внутрішньої логіки існування підпільного середовища та способів його історичної репрезентації.

Радянська модель репрезентації повсякденності. У радянській історіографії опис повсякденного життя українського визвольного руху не мав нейтрального або допоміжного характеру, а виконував чітко визначену ідеологічну функцію. Повсякденність у цьому контексті виступала інструментом інтерпретації, спрямованої на формування негативного образу ОУН і УПА як соціально девіантного та морально неприйнятного явища.

На відміну від діаспорного підходу, де повсякденні практики використовувалися для пояснення внутрішньої логіки існування підпілля його легалізації і легітимації, у радянському історієписанні вони підпорядковувалися завданню дискредитації. Побутові аспекти, умови існування, внутрішні взаємини та поведінкові моделі учасників руху добиралися таким чином, аби підкреслити насильство, деструктивність і нібито кримінальний характер підпільного середовища.

Особлива увага приділялася педалюванню проблеми внутрішніх конфліктів, зокрема, виступ С. Бандери проти А. Мельника. При цьому автори не добирали слів у негативних оцінках провідних діячів українського національно-визвольного руху: «Мельник неодноразово намагається поставити на коліна Бандеру. Як павуки в банці, обидва націоналістичні гангстери протягом кількох місяців 1940 року змагаються за титул «вождя», за свою перевагу, посиляючись при цьому на свою близькість до Євгена Коновальця» (Беляев, 1954: 31).

В аналогічному ключі інтерпретувалися вияви жорстокості (Давиденко, 1989: 19), дисциплінарні практики та взаємодії з цивільним населенням. Їх послідовно подавали як свідчення моральної деградації руху. Унаслідок цього повсякденність втрачала свій описовий і досвідний вимір, натомість перетворювалася на інструмент ілюстрації наперед заданих ідеологічних висновків.

Водночас важливою рисою радянської моделі була селективність у доборі матеріалу: позитивні або нейтральні аспекти повсякденного існування

підпілля системно ігнорувалися або витіснялися на периферію наративу. У результаті формувався спрощений і одновимірний образ визвольного руху, в якому повсякденність виконувала функцію не пояснення, а засудження.

Таким чином, у радянській історіографії повсякденність виступала не самостійним об'єктом дослідження, а засобом ідеологічної інтерпретації, через який конструювався негативний образ, дегуманізований ОУН і УПА. Саме ця модель зумовила необхідність формування альтернативного підходу в діаспоральних авторів, де повсякденний вимір набув принципово іншого значення.

Завдання діаспорної історіографії визвольного руху. Формування діаспорної історіографії українського визвольного руху зумовлювалося не лише потребою збереження історичної пам'яті, а й глибокою кризою історичного знання в радянській Україні. В умовах ідеологічного контролю, цензури та поступової деградації академічної історичної науки українські інтелектуали в еміграції опинилися перед необхідністю перебрати на себе функцію репрезентації національного минулого. О. Оглоблин висловив обґрунтоване передбачення про те, що історична наука на Батьківщині «буде чимраз більше обмежувана й стиснювана, вихолощувана й фальшована, й нарешті заборонена» (Оглоблин, 1995: 290–291), що вказує на сприйняття радянської історіографії як середовища, неспроможного до незалежного осмислення минулого.

У цьому контексті одним із ключових завдань діаспоральних авторів стало протиставлення радянському історичному наративу через відтворення альтернативної картини минулого. Йшлося не лише про накопичення фактографічного матеріалу, а про свідоме прагнення «розкрити правду про Україну... показати геройську сторінку нашої недавньої і сучасної боротьби...» (Лебедь, 1987: 15), що засвідчує присутність виразного ціннісного та нормативного компоненту в історіографії авторів діаспори.

Важливим елементом цієї репрезентаційної стратегії стало звернення до тривалої історичної перспективи, у межах якої визвольний рух подавався як закономірний етап розвитку української національної ідеї. Через відтворення генези організованого націоналістичного руху у діаспоральних текстах формувався наратив тяглості, що створював передумови для інтерпретації діяльності ОУН і УПА як складової ширшого історичного контексту (Martovych, 1952: 10).

Така перспектива позиціонувала визвольний рух не як ізольоване явище воєнного часу, а як

закономірний етап історичного розвитку, укорінений у довготривалих процесах формування національної ідентичності.

Але проблема полягала не лише у протистоянні з радянською історіографією, а й у відсутності належного знання про визвольну боротьбу на Заході. «На жаль, не тільки український рух опору спотворюється та зневажається по всьому світу, але й історія героїчного українського опору як проти нацистів, так і проти комуністів під час останньої війни...» (Martovych, 1952: 24).

Про реальний стан боротьби УПА в Україні, було дуже мало відомо не тільки місцевому населенню Заходу, але українській спільноті. Їй тривалий час бракувало уявлення про реальний масштаб і характер підпільного руху в Україні в 40–50-х роках ХХ століття. «Коли взяти до уваги, що ще так недавно, два-три роки тому ставлено на еміграції під сумнів існування УПА взагалі, мовляв, в підсовєтських умовах немислимий ніякий спротив і існування незалежного політичного чинника – тоді зовсім не повинна дивувати потреба уточнення в тій матерії» (УПА в національно-визвольних змаганнях, 1950: 3).

У цьому контексті історичний наратив еміграційного середовища виконував не лише інформативну, а й легітимізаційну функцію. Одночасно із демонстрацією масштабів і характеру визвольної боротьби у діаспорних працях простежується прагнення надати їй концептуального пояснення, зокрема через апеляцію до принципів міжнародного права, які визнають право народів на самозахист у разі брутального порушення їхніх прав (Веденєєв, 2012). У межах такої інтерпретаційної моделі визвольний рух репрезентувався як реакція українського суспільства на насильство з боку нацистського і радянського режимів.

Водночас важливим елементом цієї стратегії було спростування негативних наративів, сформованих радянською історіографією. Зокрема, звинувачення повстанців у «бандитизмі» (Сватко, 1994) у текстах українських істориків зарубіжжя піддавалися системній ревізії через пояснення їхніх дій як складової організованого визвольного спротиву.

Окреме місце посідала проблема звинувачень в антисемітизмі, що тривалий час циркулювали в північноамериканському публічному та науково-публіцистичному дискурсі. У відповідь на ці закиди у діаспорній історіографії формувалася специфічна модель аргументації, яка поєднувала апеляцію до історичних фактів із ширшою інтерпретаційною рамкою. Як зазначає Я. Примаченко, спроби урядових структур США і Канади встано-

вити однозначну оцінку цього питання не дали відчутних результатів (Примаченко, 2010: 105–107), що сприяло пролонгації суперечливих уявлень про український національно-визвольний рух у тамтешніх суспільствах.

У таких умовах у діаспорному наративі поступово утверджувалася ідея «нації-жертви» (Німка, 2006: 25), покликана протистояти образу «українця-злочинця» та змінити оптику сприйняття українського визвольного руху.

Водночас формування такого наративу відбувалося в умовах обмеженого дослідницького опрацювання цієї проблематики. Не зважаючи на наявність низки публікацій авторів з діаспори, В. Косик зазначав, що «мало українських істориків займалися цією тематикою (історією ОУН та УПА – автор), а ще менше мали охоту писати про це» (Косик, 1994: 89). Разом із тим праці представників еміграційної історіографії не були позбавлені внутрішніх обмежень, зумовлених умовами їхнього формування.

Значна частина текстів створювалася безпосередніми учасниками або свідками подій, що спричиняло поєднання аналітичного викладу з елементами свідчення, пам'яті та корпоративної апологетики. Унаслідок цього історичне письмо нерідко набувало нормативного характеру, в межах якого інтерпретація подій поєднувалася з їх моральною оцінкою та спрямовувалася на легітимацію визвольного руху і утвердження його місця в національній історії.

Саме в межах такого способу історичного письма повсякденність поступово набуває не лише описового, а й концептуального значення, стаючи одним із ключових способів осмислення визвольного руху.

Повсякденність як спосіб історичної проєкції визвольного руху. У цьому тексті розрізняються повсякдення, як сукупність конкретних побутових практик, і повсякденність, як ширша аналітична категорія. Якщо повсякдення стосується безпосереднього досвіду щоденного життя, то повсякденність охоплює способи організації, функціонування та переживання цього досвіду. У межах цього дослідження повсякденність розглядається саме у другому значенні – як спосіб історичного бачення, через який відтворюється внутрішня логіка існування підпільного середовища.

Еміграційні дослідники визвольного руху відводили повсякденності значно ширше місце, ніж допоміжному описовому елементу історичного наративу. Через побутові деталі, індивідуальні звички, умови підпільного існування, пережи-

вання втоми, втрат формувалася особливий спосіб історичного бачення визвольного руху, у межах якого боротьба поставала не лише політичним чи військовим явищем, а й досвідом постійної витривалості.

Саме тому опис ієрархічної будови УПА, військових операцій, способів комунікації або взаємин усередині підпілля набував самостійного значення і давав можливість показати внутрішню структуру життя в умовах постійної небезпеки.

Крім того, повсякденність в діаспорній історіографії виконувала функцію історичного наближення, оскільки через конкретний досвід відкривала людський вимір визвольного руху. Тамтешні автори намагалися показати, як «народжувалася, росла й могутніла українська самостійницька ідея, які форми вияву вона прибирала, з якими труднощами вона боролася...» (Лебедь, 1987: 15). У такий спосіб вони переносили увагу з абстрактних політичних категорій на досвід проживання учасників боротьби за українську державність.

Таке наближення реалізується через кілька взаємопов'язаних способів репрезентації визвольного руху. Передусім увага зосереджується на внутрішній структурі організації, що уможливорює інтерпретації підпілля як впорядкованої системи з розвиненими механізмами управління, дисципліни та підпорядкування. Важливу роль відіграє і військовий вимір, у межах якого відтворюються масштаби озброєння, організація бойових підрозділів і здатність до тривалого збройного протистояння.

У цій системі репрезентації повсякденний досвід надає рухові внутрішньої людської наповненості, дозволяючи осмислити його не лише через бойові дії, а й крізь щоденні моральні, фізичні та емоційні випробування. У сукупності ці виміри формують цілісний спосіб історичного бачення, в якому організаційний порядок, військова спроможність і людський досвід взаємно підсилюють одне одного.

Організаційний вимір повсякденності: структура руху як аргумент історичної легітимності. У межах діаспорної історіографії увага до організаційної структури була зумовлена поширеними уявленнями про УПА як стихійне та неорганізоване явище.

Не тільки в радянській історіографії, але й в еміграції досить тривалий час побутовала думка, що «УПА це лише своєрідність холодноярщини, звичайна собі дія політично-концепційно і військово-організаційно не оформлених, повсталих порядком сліпої розпучливої реакції, загонів» (УПА в національно-визвольних змаганнях, 1950: 3). Наявність

таких оцінок зумовлювала особливу увагу діаспоральних дослідників до відтворення внутрішньої структури Української повстанської армії. У цьому випадку опис організації виконував не лише інформативну, а й концептуальну функцію, будучи одним із ключових способів спростування уявлень про хаотичний характер підпільного руху.

Через детальний виклад рівнів командування, функціонального розподілу обов'язків, територіального поділу, системи зв'язку, підпорядкування і дисципліни визвольний рух показувався як складна, ієрархічно організована система, здатна до внутрішньої координації, тривалого функціонування та адаптації до змін воєнно-політичної ситуації. Саме тому організаційна структура постає як форма повсякденного порядку підпільного середовища, що регулює щоденну діяльність, взаємодію та розподіл функцій у межах руху.

Характерним прикладом такого підходу є ранні праці про УПА, зокрема книга М. Лебеда (1946), у якій уже було окреслено поділ повстанської армії на УПА-Північ, УПА-Південь та УПА-Захід, а також представлено просторову карту її діяльності (Лебедь, 1987: 192).

Більш розгорнутий опис структури подано у праці П. Мірчука (1953), де увага приділяється не тільки бойовим підрозділам, а й запілля та Самооборонним кущовим відділам (СКВ) (Мірчук, 1953: 237). У цьому вимірі повсякденність виявляється як мережа щоденних практик, через які підпільне середовище забезпечувало власне функціонування на локальному рівні.

Системний характер такої інтерпретації підсилюється й урізноманітнюється у працях П. Содолі, який, маючи військовий досвід, аналізує структуру УПА крізь призму принципів організації регулярних армій. Наголошуючи на необхідності збалансованого розподілу людських і матеріальних ресурсів, він інтерпретує повстанське військо як раціонально побудовану структуру, зорієнтовану на ефективне ведення бойових дій (Содоль, 1983, С. 162).

Наголошуючи на подібності організаційних принципів до регулярних армій, П. Содоль зазначав, що УПА «була революційною армією, яка вже на початку свого існування була скерована на бойові акції регулярного характеру і тому організація бойових відділів проходила в більшості за зразком регулярних армій» (Содоль, 1983, С. 162). У межах такого трактування сама структура набувала значення аргументу історичної раціональності, оскільки демонструвала наявність продуманих механізмів управління, а не стихійного чи випадкового характеру імпульсів до боротьби.

Особливого значення у працях діаспори набувало простеження змін організаційної побудови залежно від етапів боротьби. «Українська повстанська армія (УПА) пройшла різні етапи організаційного розвитку. Щоразу, коли ставало очевидним, що організаційна структура відстає від вимог моменту, негайно вносилися зміни та вдосконалення» (Тys-Krokhmaliuk, 1972, 29).

Перехід від більших військових формувань до компактніших мобільних груп, зміни в системі підпорядкування, перегляд функцій окремих ланок підпілля позиціонувалися не як ознака ослаблення, а як вияв здатності до раціонального пристосування до нових умов протистояння. Наведені в цих працях кількісні характеристики підрозділів УПА («відділ», «підвідділ») у різні періоди виконували не лише довідкову функцію, а й слугували засобом демонстрації внутрішньої динаміки та керованості руху (Мірчук, 1953: 235).

Дослідники еміграційного середовища приділяли окрему увагу висвітленню системи військових рангів і відзнак в УПА (Содоль, 1994: 29–32). Аналіз цих елементів військової організації дав змогу інтерпретувати повстанське середовище як структуровану систему з чітко визначеними принципами субординації та внутрішнього порядку. У такий спосіб військова організація УПА поставала не лише як елемент внутрішнього порядку, а і як один із аргументів на користь легітимності визвольного руху та права його учасників на статус комбатантів.

Крім того, у діаспорних текстах відтворювалися способи ухвалення рішень, дисциплінарні вимоги та процедури відповідальності. Через такі описи підпільне середовище постає не лише як простір боротьби, а як струнка система, в якій навіть за умов постійної небезпеки зберігалася внутрішня регульованість. У цьому сенсі репрезентація організаційної структури виконувала функцію історичного заперечення радянського бачення, що послідовно зводило визвольний рух до образу дезорганізованого та криміналізованого середовища.

Таким чином, у діаспорній історіографії організаційна структура репрезентується не лише як доказ раціональності руху, а як спосіб відтворення його повсякденного існування.

Це, своєю чергою, підводить до ще одного важливого виміру – військового, через який рух утверджував себе як організована і дієздатна сила.

Війна як простір історичної легітимації: противник, бойова сила, масштаби. У діаспорній літературі війна постає одним із ключових просторів історичної легітимації визвольного

руху. У цьому вимірі вона подається не лише як історичний контекст, а як форма повсякденного існування підпільного середовища, що визначала його практики, ритми діяльності та способи взаємодії з навколишнім середовищем.

Уже на ранньому етапі формування цього наративу перед авторами постало завдання продемонструвати масштаб і значення діяльності УПА, що реалізовувалося через кілька взаємопов'язаних способів репрезентації.

Першим із них було окреслення кола противників. У відповідних текстах наголошувалося на необхідності ведення боротьби одночасно проти кількох сил – нацистської Німеччини, радянського режиму, а також польського підпілля (Літопис УПА, 1989: С. 22–23). Така репрезентація багатостороннього протистояння виконувала функцію розширення історичного контексту, в межах якого діяльність УПА інтерпретувалася як складова ширшої війни, а не як локальний або епізодичний конфлікт.

Не менш важливим елементом було показати масштаби військового протистояння, у якому брала участь УПА. У діаспорних публікаціях вони нерідко подаються як безперервні та інтенсивні (Лебець, 1946: 27), що створює уявлення про постійну військову активність підпільного руху. У цьому випадку сам факт тривалості та регулярності бойових зіткнень виступає не лише описовим елементом, а засобом підкреслення військової спроможності УПА.

Третій спосіб репрезентації пов'язаний із просторовим виміром діяльності. Наголос на широкій географії операцій уможлиблював представлення визвольного руху як явища загальнонаціонального масштабу (Martovych, 1952: 17). У межах цієї логіки територія функціонування виступала показником не лише поширення, а й впливу підпільного середовища.

Це дозволяє інтерпретувати війну як постійно відтворювану повсякденну реальність, у якій підпільне середовище змушене було одночасно реагувати на різні загрози та адаптувати власні стратегії існування.

Важливе значення мало конструювання уявлення про загальнонаціональний характер УПА (УПА в національно-визвольних змаганнях, 1950: 5). У діаспорних текстах підкреслювалося, що повстанська армія постає як надпартійна формація, що об'єднує різні соціальні та політичні групи. У цьому контексті утворення Української Головної Визвольної Ради подавалося як завершення процесу інституціоналізації руху та його перетворення на репрезентанта загальнонаціо-

нальних інтересів (УПА в національно-визвольних змаганнях, 1950: 6).

Важливою особливістю цього типу історичного письма є також зміщення акценту з самих бойових дій на їх результати. У працях авторів української еміграції підкреслюється не лише сам факт бойових зіткнень, а їхні наслідки – зокрема контроль над окремими територіями, обмеження діяльності окупаційних адміністрацій і можливість розгортання власної організаційної роботи (Літопис УПА, 1989: 23–24). Така оптика дає змогу пояснювати військову діяльність не лише як процес, а й як доказ ефективності та результативності визвольного руху.

Важливим елементом діаспорних напрацювань стало послідовне відтворення військового виміру визвольного руху, крізь призму якого Українська повстанська армія постає реальною збройною силою, здатною до тривалого ведення бойових дій у складних умовах багатостороннього протистояння. У цьому контексті детальні описи конкретних бойових ситуацій, зіткнень і операцій виконували як ілюстративну, так і доказову функцію, демонструючи наявність організованої військової діяльності. «В липні 1944 р. дві німецькі дивізії почали наступ з двох сторін. На тому відтинку, в околиці села Липа, перебувала тоді старшинська школа УПА «Олені», підстаршинська школа «Беркути», військова лічниця УПА з ок. 40 важко раненими та два курені УПА – курінь к-ра Різуна і курінь к-ра Козака» (Мірчук, 1953: 49).

Водночас у цих текстах простежується прагнення поєднати уявлення про інтенсивність бойових дій із підкресленням їхньої тактичної специфіки. Зокрема, наголошувалося, що відділи УПА уникали великих фронтальних зіткнень, спрямовуючи свої дії передусім проти адміністративних і поліцейських структур (Мірчук, 1953: 51). Така інтерпретація позиціонувала військову активність не як хаотичну, а як раціонально організовану форму збройного спротиву, що враховувала асиметричний характер протистояння.

У такій перспективі військова діяльність постає як повсякденна практика, що передбачала постійне балансування між ризиком, мобільністю та обмеженими ресурсами.

Поряд із цим у діаспоральній історіографії наявні приклади явної гіперболізації масштабів руху, зокрема у твердженнях про чисельність УПА: «В хвилі приходу большевиків на західно-українські землі кількість бійців УПА доходили до 80.000 українців і около 20.000 чужонаціонального елементу» (Мірчук, 1953: 51). Такі оцінки свідчать про намагання підсилити уявлення про

військову потугу руху, що інколи набувало рис міфологізації. Водночас саме ця тенденція вказує на прагнення авторів утвердити УПА як повноцінного учасника воєнного конфлікту.

Значна увага приділялася також озброєнню, організації відділів, бойовим операціям, формам тактичної взаємодії та підготовці кадрів (Содоль, 1994: 42–44).

У відповідних працях підкреслювалася роль ОУН(б) (УПА в національно-визвольних змаганнях, 1950: 13), у забезпеченні підготовки командирського складу, що давало змогу представити військову діяльність як результат цілеспрямованої організаційної роботи, а не спонтанного розвитку подій.

У той самий час деякі автори, зокрема Ю. Тис-Крохмалюк, зазначали і певні негативні моменти політичного керівництва УПА з боку ОУН (б): «Військовий сектор українського підпільного руху опору відтак втратив багато часу на організацію УПА через опір з боку опозиції до політичного сектору, очолюваного тимчасовим керівництвом ОУН» (Tys-Krokhmaluk, 1972: 38).

У цьому контексті детальний опис озброєння, боеприпасів, способів їх здобуття, організації вишколу та тактики набував ширшого значення. Він демонстрував здатність руху не лише до символічного спротиву, а до тривалого військового функціонування, що потребувало внутрішньої дисципліни, матеріального забезпечення та бойового досвіду.

Не лише ґрунтовний аналітичний виклад, а й сама мова цих текстів формувала у читачів уявлення про національно-визвольний рух як про серйозну й організовану силу. «Фронт УПА» (Мірчук, 1953: 40), об'єднана армія (Содоль, 1994: 12), «визвольно-революційний змаг України» (УПА в національно-визвольних змаганнях, 1950: 4), тощо.

Таким чином, у авторів української діаспори війна репрезентується не лише як простір бойового протистояння, а як форма повсякденного існування визвольного руху, через яку відтворюється його здатність до тривалого збройного спротиву.

Водночас така оптика відкриває можливість переходу від опису зовнішніх форм діяльності до аналізу внутрішнього досвіду їхнього проживання.

Людський вимір боротьби: героїзм, побратимство, виснаження, адаптація. Поряд із організаційною структурою та військовим виміром в діаспорних публікаціях послідовно відкривався інший рівень концептуалізації українського націо-

нально-визвольного руху, у якому боротьба постає через досвід її щоденного проживання. У цьому контексті повсякденність виступає як простір індивідуального та колективного переживання, що уможливлює осмислення підпільного середовища не лише і як системи дій, а як форми існування в умовах постійної небезпеки.

Однією з ключових категорій цього виміру стає героїзм, який у діаспорних текстах постає як результат окремих бойових вчинків і характеристика тривалої витривалості.

Багато авторів відзначали героїзм повстанців: «Яструб сам стає біля гранатомета. Його гранати цільно б'ють по ворожих загрозливих танках... Бій не вгавав весь день. Командир Яструб завжди з'являвся у небезпечних і загрозливих місцях...» (Мірчук, 1953: 107).

Іншим фактором, який постійно фігурує в літературі діаспори, пов'язаний з жертвністю учасників самостійницького руху. «28. 4. 46 р. в лісі б. с. Шмітків (Грубешівщина), заскочені польсько-більшовицькими бандами, пострілялися у безвихідній ситуації 11 повстанців з ройовим Дібровою. Два важко поранені, що попали в полон хоч зазнали надлюдських тортур, не зрадили жодних військових таємниць (Мірчук, 1953: 182).

Значна увага приділялася тим сторонам підпільного життя, які в традиційній військовій історії часто залишаються поза основним наративом: харчуванню (Лебедь, 1946: 37–38), умовам перебування в криївках, тривалим переходам, нестачі сну, холоду, фізичному виснаженню, хворобам і постійному пристосуванню до змін середовища. Саме через ці деталі формувалася людський вимір боротьби, у межах якого учасник підпілля поставав не лише носієм політичної ідеї чи бойової функції, а людиною, яка щоденно долала тілесні обмеження і загрозу виснаження.

Важливим елементом цієї репрезентації є також побратимство, що постає як форма соціальної організації повсякденного життя. У діаспорних працях воно описується як система взаємної підтримки, довіри та солідарності, що забезпечувала функціонування підпільного середовища в умовах ізоляції та ризику. Побратимство в цьому сенсі виконує не лише моральну, а й практичну функцію, трансформуючись у необхідну умову виживання: «І всі повстанці в рою, за прикладом Вітра-Степа завели вже побратимство між собою. І так створився "Рій побратимів"» (У боротьбі за волю, 1949).

Незважаючи на тривалість і виснажливий характер боротьби УПА з радянською владою на західноукраїнських землях, діаспорні автори

послідовно наголошували не на занепаді руху, а на витривалості й внутрішній стійкості його учасників. Повсякденний досвід у їхніх текстах подавався як простір збереження солідарності, моральної прив'язаності та відчуття спільноти навіть в умовах поступової демобілізації та втрат. Показовим у цьому контексті є свідчення одного з повстанців, який узимку 1949 року писав: «Демобілізація відділів була для мене великим смутком. Здавалося, що вже світ валиться [...] Туга за військом, за дружнім життям в рою, хоті й сотні мучить мене безупину. Коби я вже діждав тієї хвилини, коли, ми будемо збиратися у наші славні сотні...» (Содоль, 1983: 167).

Такі наративи репрезентують повсякденність не як ознаку виснаження чи розпаду, а як доказ глибокої емоційної залученості, тривалості зв'язків і здатності руху до збереження внутрішньої єдності навіть у кризових обставинах.

Таким чином, людський вимір у діаспорній історіографії виконує функцію репрезентації повсякденного досвіду визвольного руху. Через категорії героїзму, побратимства, виснаження та адаптації формується образ підпільного середовища як простору, де боротьба постає сукупністю дій і тривалим процесом проживання в умовах ризику, напруження та необхідності постійного пристосування.

Висновки. Аналіз діаспорної літератури, пов'язаної з історією українського національно-визвольного руху 40-х років ХХ ст., засвідчує, що повсякденність у її межах виконувала значно ширшу функцію, ніж допоміжний описовий елемент історичного наративу. Вона виступала одним із ключових інструментів формування альтернативного бачення визвольного руху, через який здійснювалося його історичне утвердження як суб'єктного, організованого та легітимного явища.

На відміну від радянського історієписання, де повсякденні практики використовувалися переважно як засіб дискредитації через акцент на насильстві, девіації та внутрішніх конфліктах, у діаспорному вони набували інтерпретаційного значення. Через побутові деталі, індивідуальний

досвід, умови існування підпілля та психологічні виміри боротьби відтворювалася внутрішня логіка функціонування визвольного руху.

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що повсякденність у діаспорній історіографії функціонує як комплексна аналітична категорія, що охоплює кілька взаємопов'язаних вимірів. Це – по-перше, організаційний вимір, у межах якого структура руху постає як форма повсякденного порядку, що забезпечує його внутрішню регульованість і тривалість. По-друге, військовий вимір, у якому війна інтерпретується як повсякденна практика існування підпільного середовища в умовах постійного ризику та багатостороннього протистояння. По-третє, людський вимір, завдяки якому розкривається досвід щоденного проживання боротьби, включно з переживанням виснаження, страху, побратимства та адаптації.

Саме поєднання цих вимірів створює можливість для трактування повсякденності не як допоміжного аспекту, а одного із ключових механізмів історичної репрезентації, завдяки якому визвольний рух отримує політичну, військову та людську цілісність. У цьому полягає наукова новизна дослідження, що пропонує інтерпретувати повсякденність як спосіб історичного мислення, а не лише як описовий рівень історичного наративу.

Водночас проведений аналіз засвідчує, що автори української еміграції, попри відмінності здебільшого корпоративного характеру, формувала відносно цілісне інтелектуальне поле зі спільними інтерпретаційними практиками. Разом із тим її обмеження полягали у поєднанні аналітичного викладу з елементами пам'яті, свідчення та апології, що зумовлювало нормативний характер окремих інтерпретацій.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом повсякденності підпільного середовища на основі ширшого кола джерел, а також із порівнянням діаспорних інтерпретацій із сучасними підходами до історії повсякденності, що дасть змогу з'ясувати особливості функціонування механізмів формування історичної пам'яті та репрезентації визвольного руху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беляев В., Рудницький М. Под чужими знаменами. Москва: Молодая Гвардия, 1954. 208 с.
2. Веденєєв Д. УПА і норми міжнародного гуманітарного права. *Історична правда*. 13.10.2012. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2012/10/13/96716/> (дата звернення: 20.03.2026).
3. Давиденко В. «Українська повстанська армія»: шлях ганьби і злочинів. Київ: Товариство «Знання», 1989. 48 с.
4. Косик В. Український історик про ОУН і УПА. *Український історик*. № 1-4. 1994. С. 82–89.
5. Лебедь М. УПА, Українська Повстанська Армія. Її генеза, ріст і дії у визвольній боротьбі українського народу за Українську Самостійну Соборну Державу. Ч. 1. Німецька окупація України. [Б. м.]: Видання Пресового Бюро УГВР, 1946. 128 с.

6. Лебедь М. УПА. Українська Повстанська Армія. Нью-Йорк: Сучасність, 1987. 206 с. (Бібліотека «Прологу» і «Сучасності»; ч. 172).
7. Літопис УПА. Т. 1: Волинь і Полісся. Німецька Окупація. Кн. 1: Початки УПА; документи й матеріали. 3-є, випр. вид. / Відп. ред. Є. Штендера; Співред. П. Потічний. Торонто: Вид-во "Літопис УПА", 1989. С. 22–24.
8. Мірчук П. Українська повстанська армія (1942–1952). Мюнхен: [б. в.], 1953. 319 с.
9. Надурак Н. Ідейне протистояння українських зарубіжних і радянських дослідників в оцінці діяльності ОУН. *Новітня доба*. 2019. Вип. 7. С. 124–149. URL: <https://www.inst-ukr.lviv.ua/download.php?portfolioitemid=321> (дата звернення: 15.03.2026).
10. Оглоблин О. Завдання української історіографії на еміграції: з перспективи 15 років. *Студії з історії України: Статті і джерельні матеріали* / Ред. Л. Винар. Нью-Йорк; Київ; Торонто, 1995. С. 290–291.
11. Примаченко Я. Північноамериканська історіографія діяльності ОУН і УПА. Київ: Інститут історії України НАН України, 2010. 182 с.
12. Сватко Я. Животворна легенда Української Нації / Хміль С. Ф. *Українська партизанка*. Львів: Шлях перемоги, 1994. URL: <https://web.archive.org/web/20071014124107/http://lib.oun-upa.org.ua/khmel/> (дата звернення: 25.03.2026).
13. Содоль П. Організаційна структура УПА. *Сучасність*. 1983. № 1–2. С. 162–167.
14. Содоль П. Українська Повстанча Армія, 1943–1949. Довідник. Нью-Йорк: Пролог, 1994. 199 с.
15. У боротьбі за волю – під бойовими прапорами УПА: передрук крайового видання. Авгсбург: [б. в.], 1949. URL: <https://web.archive.org/web/20100529060734/http://lib.oun-upa.org.ua/upa/> (дата звернення: 25.03.2026).
16. УПА в національно-визвольних змаганнях України. Торонто – Канада: Центр. Бюро Ліги визволення України, 1950. 16 с.
17. Шолох Я. До проблеми концептуальних засад північноамериканської історіографії ОУН і УПА. Історіографічні дослідження в Україні. 2002. Вип. 11. С. 137–152. URL: http://history.org.ua/JournALL/graf/graf_2002_11/13.pdf (дата звернення: 15.03.2026).
18. Himka J.-P. A Central European Diaspora under the Shadow of WW II: The Galician Ukrainians in North America. *Austrian History Yearbook*. 2006. Vol. 37. P. 25.
19. Martovych O. The Struggle of Ukraine For Freedom Its Importance For A Free World / introd. by J. F. Stewart. Edinburgh: Scottish League For European Freedom, 1952. 40 p.
20. Tys-Krokhmaluk Y. UPA Warfare in Ukraine: Strategical, Tactical, and Organizational Problems of Ukrainian Resistance in World War II. New York: Society of Veterans of Ukrainian Insurgent Army of USA and Canada, 1972. 449 p.

REFERENCES

1. Belyaev V., Rudnitsky M. (1954). Pod chuzhimi znamenami. [Under foreign banners]. Moskva: Molodaya Gvardiya. 208 s. [in Russian].
2. Viedenieiev D. (2012). UPA i normy mizhnarodnoho humanitarnoho prava. [UPA and norms of international humanitarian law]. *Istorychna pravda*, 13.10. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2012/10/13/96716/> (data zvernennia: 20.03.2026). [in Ukrainian].
3. Davydenko V. (1989). «Ukrainska povstanska armii»: shliakh hanby i zlochyniv. [«Ukrainian Insurgent Army»: the path of shame and crimes]. Kyiv: Tovarystvo «Znannia». 48 s. [in Ukrainian].
4. Kosyk V. (1994). Ukrainnyi istoryk pro OUN i UPA. [Ukrainian historian about OUN and UPA]. *Ukrainskyi istoryk*, 1-4. 82–89. [in Ukrainian].
5. Lebed M. (1946). UPA, Ukrainska Povstanska Armii. Yii heneza, rist i dii u vyzvolnii borotbi ukrainskoho narodu za Ukrainku Samostiinu Sobornu Derzhavu. Ch. 1. Nimetska okupatsiia Ukrainy. [UPA, Ukrainian Insurgent Army. Its genesis, growth and actions in the liberation struggle of the Ukrainian people for the Ukrainian Independent United State. Part 1. German occupation of Ukraine]. [B. m.]: Vydannia Presovoho Biura UHVR. 126 s. [in Ukrainian].
6. Lebed M. (1987). UPA. Ukrainska Povstanska Armii. [UPA. Ukrainian Insurgent Army]. Niu-York: Suchasnist. 206 s. (Biblioteka «Prolohu» i «Suchasnosti»; ch. 172). [in Ukrainian].
7. Litopys UPA. (1989). T. 1: Volyn i Polissia. Nimetska Okupatsiia. Kn. 1: Pochatky UPA; dokumenty y materiialy. [Litopys UPA. Vol. 1: Volhynia and Polissia. German Occupation. Book 1: The Beginnings of the UPA; documents and materials] / Vidp. red. Ye. Shtendera; Spivred. P. Potichnyi. Toronto: Vyd-vo «Litopys UPA». 22–24. [in Ukrainian].
8. Mirchuk P. (1953). Ukrainska povstanska armii (1942–1952). [Ukrainian Insurgent Army (1942–1952)]. Miunkhen: [s. n.], 319 s. [in Ukrainian].
9. Nadurak N. (2019). Ideine protystoiannia ukrainskykh zarubizhnykh i radianskykh doslidnykiv v otsintsi diialnosti OUN. [Ideological confrontation of Ukrainian foreign and Soviet researchers in evaluating the activities of the OUN]. *Novitnia doba*, 7. 124–149. URL: <https://www.inst-ukr.lviv.ua/download.php?portfolioitemid=321> (data zvernennia: 15.03.2026). [in Ukrainian].
10. Ohloblyn O. (1995). Zavdannia ukrainskoi istoriohrafii na emihratsii: z perspektyvy 15 rokiv. [Tasks of Ukrainian historiography in emigration: from a 15-year perspective]. *Studii z istorii Ukrainy: Statii i dzherelni materialy* / Red. L. Vynar. Niu-York; Kyiv; Toronto. 290–291. [in Ukrainian].
11. Prymachenko Ya. (2010). Pivnichnoamerykanska istoriohrafii diialnosti OUN i UPA. [North American historiography of OUN and UPA activities]. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. 182 s. [in Ukrainian].
12. Svatko Ya. (1994). Zhyvotvorna lehenda Ukrainkoi Natsii. [Life-giving legend of the Ukrainian Nation] / Khmil S. F. *Ukrainska partyzanka*. Lviv: Shliakh peremohy. URL: <https://web.archive.org/web/20071014124107/http://lib.oun-upa.org.ua/khmel/> (data zvernennia: 25.03.2026). [in Ukrainian].

13. Sodol P. (1983). Orhanizatsiina struktura UPA. [Organizational structure of the UPA]. *Suchasnist*, 1-2. 162–167. [in Ukrainian].
14. Sodol P. (1994). Ukrainska Povstancha Armia, 1943–1949. [Ukrainian Insurgent Army, 1943–1949]. Dovidnyk. Niu-York: Proloh. 199 s. [in Ukrainian].
15. U borotbi za voliu – pid boiovymy praporamy UPA: peredruk kraiovoho vydannia (1949). [In the struggle for freedom – under the battle flags of the UPA: reprint of the regional publication]. Avgsburg: [s. n.]. URL: <https://web.archive.org/web/20100529060734/http://lib.oun-upa.org.ua/upa/> (data zvernennia: 25.03.2026). [in Ukrainian].
16. UPA v natsionalno-vyzvolnykh zmahanniakh Ukrainy (1950). [UPA in the national liberation struggles of Ukraine]. Toronto – Kanada: Tsentr. Biuro Lihy vyzzvolennia Ukrainy. 16 s. [in Ukrainian].
17. Sholokh Ya. (2002). Do problemy kontseptualnykh zasad pivnichnoamerykanskoï istoriohrafii OUN i UPA. [To the problem of conceptual foundations of North American historiography of OUN and UPA]. *Istoriografichni doslidzhennia v Ukraini*, 11. 137–152. URL: http://history.org.ua/JournALL/graf/graf_2002_11/13.pdf (data zvernennia: 15.03.2026). [in Ukrainian].
18. Himka J.-P. (2006). A Central European Diaspora under the Shadow of WW II: The Galician Ukrainians in North America. *Austrian History Yearbook*, 37. 25.
19. Martovych O. (1952). The Struggle of Ukraine For Freedom: Its Importance For A Free World / introd. by J. F. Stewart. Edinburgh: Scottish League For European Freedom. 40 p.
20. Tys-Krokhmaluk Y. (1972). UPA Warfare in Ukraine: Strategical, Tactical, and Organizational Problems of Ukrainian Resistance in World War II. New York: Society of Veterans of Ukrainian Insurgent Army of USA and Canada. 449 p

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 94(477.83-21Яворів)"1946":329.17(477)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-3>

Олег ЗОЛОТУХІН,

orcid.org/0009-0005-9581-9784

аспірант кафедри історії України та правознавства
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) zolotopukin6@gmail.com

Надія КУШНАР,

orcid.org/0009-0001-5159-6241

студентка V курсу факультету історії, педагогіки та психології
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) kushnar.nadiia.ig@dspu.edu.ua

СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ЖИТТЯ ЯВОРІВСЬКОГО НАДРАЙОНУ ОУН У ЗВІТНЬОМУ ДОКУМЕНТІ (ВЕРЕСЕНЬ-ЖОВТЕНЬ 1946 Р.)

У статті опубліковано та проаналізовано три документи про суспільно-політичне життя українців у повоєнний період під радянською окупацією. Події, описані у документі, відбуваються на території Яворівського надрайону ОУН Львівщини, а саме охоплюють Яворівський, Краковецький, Судово-Вишнянський, Мостиський, Крукеницький, Медичський та Немирівський райони. Хронологічно історичне джерело відноситься до вересня-жовтня 1946 року. **Методологія дослідження** базується на принципах науковості, історизму та об'єктивності. Під час проведення дослідження було застосовано джерелознавчі методи, зокрема аналітичний та синтетичний, а також використано системний підхід. **Наукова новизна** зумовлюється тим, що наведений документ вперше виступає об'єктом дослідження та джерелом історичних знань. **Висновки.** Узагальнюючи, можна констатувати, що проаналізовані документи є важливими археографічними пам'ятками, які відображають складну й багатовимірну реальність Західної України 1946 р. Вони демонструють високий рівень організаційної культури підпілля, здатність до систематичного збору інформації та аналітичного її осмислення. Попри певну ідеологічну заангажованість, ці джерела мають значний науковий потенціал і дозволяють реконструювати як діяльність радянського адміністративно-репресивного апарату, так і реакцію на нього місцевого населення. Із цих документів отримуємо детальну інформацію щодо повсякденних проблем, які виникали в українців під радянською окупацією, механізмів їх вирішення та відношення населення до українського визвольного руху і радянських окупантів. Їх використання у поєднанні з іншими матеріалами відкриває широкі можливості для подальших досліджень історії повоєнного періоду, зокрема в напрямках соціальної історії, історії повсякденності та історії визвольного руху.

Ключові слова: суспільно-політичне життя, ОУН, Яворівський надрайон ОУН, історичне джерело, 1946 рік.

Oleh ZOLOTUKHIN,

orcid.org/0009-0005-9581-9784

Postgraduate student at the Department of Ukraine's History and Law
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) zolotopukin6@gmail.com

Nadiya KUSHNAR,

orcid.org/0009-0001-5159-6241

5th year student of the Faculty of History, Pedagogy and Psychology
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) kushnar.nadiia.ig@dspu.edu.ua

SOCIAL AND POLITICAL LIFE OF THE YAVORIVSKIY NADRAION IN THE OUN REPORT DOCUMENT (SEPTEMBER-OCTOBER 1946)

The article publishes and analyzes three documents about the socio-political life of Ukrainians in the post-war period under Soviet occupation. The events described in the document take place on the territory of the Yavorivskiy nadraion of the Lviv region, namely, they cover the Yavorivskiy, Krakovetskiy, Sudovo-Vyshnyanskiy, Mostyskiy, Krakovetskiy, Medytyskiy and Nemyrivskiy districts. Chronologically, the historical source refers to September-October 1946. **The research methodology** is based on the principles of scientificity, historicism and objectivity. During the research, source research methods were

applied, in particular analytical and synthetic, and a systematic approach was also used. *The scientific novelty* is due to the fact that the given document acts as an object of research and a source of historical knowledge for the first time. **Conclusions.** In general, it can be stated that the analyzed documents are important archeographic monuments that reflect the complex and multidimensional reality of Western Ukraine in 1946. They demonstrate a high level of organizational culture of the underground, the ability to systematically collect information and analyze it. Despite a certain ideological bias, these sources have significant scientific potential and allow us to reconstruct both the activities of the Soviet administrative and repressive apparatus and the reaction of the local population to it. From these documents we obtain detailed information about the everyday problems that arose among Ukrainians under Soviet occupation, the mechanisms for their solution, and the attitude of the population to the Ukrainian liberation movement and the Soviet occupiers. Their use in combination with other materials opens up wide opportunities for further research into the history of the post-war period, in particular in the aspects of social history, the history of everyday life, and the history of the liberation movement.

Key words: socio-political life, OUN, Yavoriv district, historical source, 1946.

Постановка проблеми. Після Другої світової війни західноукраїнські землі опинилися у складі СРСР. Нова окупаційна влада не рахувалася із традиційним устроєм життя, який існував на цих територіях протягом століть. Завданням більшовиків було якомога швидше привести місцеве населення у відповідність до «всесоюзного зразка». Проте вони зіштовхнулися із суспільним опором, на чолі якого стояли українські націоналісти. Детальне вивчення цього питання має важливе значення. У цьому контексті особливого значення набуває вивчення документації українського підпілля, особливо ОУН, яка має значну наукову цінність, адже містить інформацію про численні заходи асиміляційної політики СРСР щодо західноукраїнського населення. Доречно і важливо розширювати коло джерел, які торкаються окресленої тематики. Тому доповнюємо його трьома звітами ОУН по Яворівському надрайону ОУН за вересень-жовтень 1946 року.

Аналіз останніх досліджень. Окремі аспекти повсякденного життя населення Заходу України в умовах радянської окупації розглядають дослідники В. Баран та С. Фіщук (Баран, Фіщук, 2023). Антирадянську діяльність української молоді вивчали В. Старжець (Старжець, 2023), а В. Сергійчук (Сергійчук, 2023) та Л. Стрільчук (Стрільчук, 2023) розглядали життя переселених осіб у віддалені райони СРСР. Значну археографічну роботу провели М. Галів, О. Свійонтик, Н. Ільницька (Галів, Свійонтик, Ільницька, 2023), Р. Попп (Попп, 2023) та О. Медвідь (Медвідь, 2023). Активно досліджують становище українців на Львівщині та Івано-Франківщині у післявоєнний період дрогобицькі вчені Т. Батюк, М. Галів, М. Гранд, Н. Кантор, В. Ільницький, Н. Ільницька, О. Свійонтик, М. Ярушак (Ільницький, Галів, 2015; Ільницький, 2017; Ільницький, 2019; Ільницький В., Ярушак, 2020; Ільницький, 2023; Ільницький, Кантор, Батюк, 2023; Ільницький, Кантор, Батюк, 2021; Ільницький, Кантор, 2021; Ільницький, Ільницька, Вовк, 2021; Ільницький, Кантор, 2021;

Свійонтик, & Галів, 2021; Галів, Ільницька, Гранд, 2022). У роботі І. Патриляка крізь призму звітів підпілля ОУН(б) розглянуто українсько-польський конфлікт (Патриляк, 2019). Надзвичайне значення має і його дослідження про діяльність українського націоналістичного підпілля та повстанського руху протягом 1939 – 1960 рр. (Патриляк, 2012). Велику кількість документів ОУН та УПА, вивчаючи українсько-польські відносини 1942 – 1947 рр., було проаналізовано В. В'ятровичем (В'ятрович, 2011).

Мета статті – опублікувати та проаналізувати документи про стан суспільно-політичного життя Яворівського надрайону ОУН восени 1946 року. Водночас і розширити коло історичних джерел про повсякденне життя населення західноукраїнських земель під радянською окупацією у післявоєнний період.

Виклад основного матеріалу. У нашому дослідженні публікуємо три документи: перший – «Яворівський надрайон. Звіт за місяць листопад 1946 р.» (арк. 33–41), другий – «Судово-Вишенський район. Звіт за місяць листопад 1946 р.» (арк. 42–45), третій – «Мостиський район. Звіт за місяць листопад 1946 р.» (арк. 46–47).

Перший аналізований документ «Яворівський надрайон. Звіт за місяць листопад 1946 р.» є суспільно-політичним звітом ОУН про становище у Яворівському надрайоні ОУН восени 1946 р. В документі йдеться про події вересня-жовтня 1946 р. Він зберігається у Галузевому державному архіві Служби безпеки України (м. Київ): фонд 13, справа 376, том 79, аркуші 33–47. Зазначений документ написаний машинописом українською мовою, із галицькими діалектизмами. Автором документу був учасник українського національно-визвольного руху, член ОУН під псевдонімом «Очерет». На жаль на сьогоднішній день не вдалося ідентифікувати підпільника на псевдо «Очерет». Однак констатуємо, що в архівах збереглося ще декілька звітних документів за його підписом. Характеризуючи суспільне життя

Яворівського надрайону ОУН, автор подає інформацію про кожен район окремо. При цьому дані структуровані та відповідно класифікуються, що свідчить про підготовку цього звіту за усталеною формою, прийнятою в ОУН.

Наголосимо, що адміністративно-територіальний поділ ОУН відрізнявся від офіційного радянського поділу. Так, Яворівський, Краковецький та Немирівський райони входили до складу Львівської області УРСР, а Судово-Вишнянський, Мостиський, Круkenицький та Медицький у склад Дрогобицької області УРСР (1939 – 1959 рр.).

Аналіз звітних документів підпілля ОУН за листопад 1946 р. (за матеріалами Галузевого державного архіву СБУ, ф. 13, спр. 376, т. 76, арк. 33–47) становить важливий напрям сучасних досліджень історії повоєнної Західної України, оскільки дозволяє поєднати джерелознавчий підхід із реконструкцією соціально-політичних процесів у регіоні. Аналізу підлягають три документи – звіти по Яворівському, Судово-Вишнянському та Мостиському районах, які відображають діяльність радянського адміністративно та репресивного апарату, стан місцевого населення та функціонування підпільної мережі ОУН. Їх аналіз вимагає врахування як археографічних характеристик (походження, структура, мова, формуляр), так і ширшого історіографічного контексту.

Проаналізовані документи належать до категорії внутрішньої звітної документації підпілля і характеризуються чіткою структурною організацією. Кожен із них має усталений формуляр: заголовок із зазначенням району і часу («Звіт за місяць листопад 1946 р.»), перелік адміністративних одиниць, після чого подається систематизований виклад інформації за тематичними рубриками. Зокрема, постійно повторювані блоки «Облави», «Засідки», «Ревізії і арештування», «Агентурна розробітка», «Адміністрація і господарка», «Пропаганда», «Шкільництво», «Церква», «НКВД, НКГБ, істребители, пограничники», «Наші протиакції». Така стандартизація свідчить про наявність у підпіллі чітко регламентованої системи збору й обробки інформації, що відповідала потребам керівних органів ОУН. Водночас у Документі 2 спостерігається розширення структури за рахунок розділу «Наше середовище» (арк. 45), у якому подається аналітична оцінка настроїв населення, що засвідчує еволюцію звітності у бік дещо глибшого соціального аналізу.

За мовно-стилістичною особливістю документи написані українською мовою з характерними рисами підпільного діловодства середини ХХ ст. Орфографія є нестандартизованою, з поміт-

ним впливом галицької традиції («большевики», «контингент», «знимки»), а також наявністю діалектних форм і специфічної термінології («всип», «квартирувати», «стрибки»). Стиль викладу переважно лаконічний, фактографічний, із використанням коротких повідомлень, що фіксують події у формі хроніки. Водночас у текстах наявні оціночні судження, які відображають ідеологічну позицію авторів (наприклад, твердження про «безоглядне» стягнення контингенту або «послаблення» пропаганди – арк. 44), що необхідно враховувати при джерелознавчій критиці.

Змістовний аналіз документів дозволяє виокремити кілька ключових інформаційних блоків. Передусім це інформація про репресивну діяльність радянської адміністрації. У звітах систематично фіксуються облави, засідки, перевірки, що здійснювалися підрозділами НКВС, НКДБ, прикордонних військ і так званих «істребительних батальйонів». Особливо показовим є масштаб операцій: наприклад, у Краковецькому районі згадується облава за участю близько 1000 осіб (арк. 35), а в інших випадках – регулярні акції чисельністю від кількох десятків до кількох сотень військових. Водночас у більшості випадків підкреслюється їхня низька ефективність («не знайшли нічого», «без успіху», «не принесли большевикам позитивних успіхів» – арк. 34, 46), що дозволяє говорити про обмеженість результатів радянських каральних заходів у цей період.

Другим важливим аспектом вважаємо опис репресивних практик щодо населення. Документи містять численні відомості про арешти, які часто здійснювалися без чітко визначених причин і мали короткочасний характер (арк. 34–35, 39, 45). Саме це також свідчить про використання арештів як інструменту тиску і залякування. Значна увага приділяється також економічному примусу – насамперед системі контингентів. У звітах детально описано механізми їх стягнення, які супроводжувалися насильством, конфіскацією майна і колективною відповідальністю (арк. 36–37, 44). Наводяться конкретні приклади грабунків, зокрема вилучення продуктів харчування або руйнування господарств, що дозволяє реконструювати реальні практики радянської економічної політики на місцях.

Особливо цінною є інформація про агентурну діяльність і провокації. У документах зафіксовано використання радянськими спецслужбами різноманітних методів, включно з вербуванням агентури через арешти (арк. 34), створенням провокативних груп, що діяли під виглядом підрозділів УПА (арк. 35–36), та інсценуванням різних ситу-

ацій з метою виявлення підпільних зв'язків. Такі відомості мають виняткове значення для дослідження антинаціоналістичної діяльності НКВС і НКДБ, оскільки вони рідко відображені у радянських офіційних документах.

Значний інтерес становлять також дані про соціально-економічний стан регіону. Документи містять детальні описи функціонування радгоспів і артіль, рівня оплати праці, забезпечення населення товарами та продуктами. Наприклад, у звіті про Судово-Вишенський район подано інформацію про торфовий артіль, де робітники змушені виконувати високі норми за мінімальну оплату (арк. 37). Описано також критичний стан сільського господарства, дефіцит ресурсів і низьку ефективність колективних форм господарювання. Ці дані дозволяють глибше зрозуміти економічні умови життя населення в умовах післявоєнної відбудови і радянізації.

Окремий блок інформації стосується освіти та пропаганди. У звітах відзначається незадовільний стан шкільної інфраструктури – відсутність опалення, підручників, належних умов навчання (арк. 34, 37). Водночас підкреслюється спроба радянської влади ідеологізувати освітній процес через організацію піонерських і комсомольських структур та впровадження політичного виховання. Однак ці заходи, за свідченням документів, не мали значного успіху через спротив учнів і пасивність учителів. Подібна ситуація простежується і в сфері пропаганди: мітинги часто зривалися через відсутність слухачів, а населення демонструвало байдужість або відверте небажання брати участь у таких заходах (арк. 45, 47).

Найбільш аналітичним є розділ «Наше середовище» у Документі 2, який містить узагальнену характеристику суспільних настроїв. У ньому зазначається, що населення здебільшого саботує радянські розпорядження, уникає контактів із представниками влади та підтримує підпільний рух (арк. 45). Водночас фіксується віра значної

частини селян у можливість швидкої війни між СРСР і західними державами, що розглядалася як шанс на зміну політичної ситуації. Такі свідчення є надзвичайно важливими для дослідження масової свідомості та політичних очікувань населення в повоєнний період.

З погляду джерелознавчої критики, документи мають як сильні, так і слабкі сторони. Їхня достовірність підвищується завдяки деталізації, конкретності та систематичності подачі інформації. Наявність численних дат, імен, прізвищ і кількісних показників свідчить про прагнення авторів до максимально точного відображення подій. Водночас слід враховувати їхню тенденційність, зумовлену належністю до підпільного середовища. Це проявляється, зокрема, у мінімізації власних втрат. Тому оптимальним є використання цих джерел у поєднанні з іншими типами документів, зокрема матеріалами радянських архівів.

Висновки. Узагальнюючи, можна констатувати, що проаналізовані документи є важливими археографічними пам'ятками, які відображають складну й багатовимірну реальність Західної України 1946 р. Вони демонструють високий рівень організаційної культури підпілля, здатність до систематичного збору інформації та аналітичного її осмислення. Попри певну ідеологічну заангажованість, ці джерела мають значний науковий потенціал і дозволяють реконструювати як діяльність радянського адміністративно-репресивного апарату, так і реакцію на нього місцевого населення. Із цих документів отримуємо детальну інформацію щодо повсякденних проблем, які виникали в українців під радянською окупацією, механізмів їх вирішення та відношення населення до українського визвольного руху і радянських окупантів. Їх використання у поєднанні з іншими матеріалами відкриває широкі можливості для подальших досліджень історії повоєнного періоду, зокрема в напрямках соціальної історії, історії повсякденності та історії визвольного руху.

Документ 1

Яворівський район.

ЗВІТ
за місяць листопад
1946 р.

Райони: – Яворівський
Краковецький
Судово-Вишенський
Мостиський
Крукеницький
Медицький
Немирівський

Яворівський район.

Облави:

21.9 – 50 большевиків перевело облаву на хуторі Щиглі /с. Новосілки/ без успіху.

22.9 – 150 большевиків перевело облаву в с. Бортятин /р. С.В.¹ / Нічого не знайшли.

16 і 17.10 спецгрупа в числі 260 чоловік перевели в с. Молошковичі стислу облаву. Не знайшли нічого. Село окружили ніччю. Обшуки при допомозі псів тривали через цілий день.

18, 19 і 20.10 ця сама спецгрупа перевела стислу облаву в селі Новосілки. Не знайшли нічого.

Засідки:

Засідки в терені є постійно і майже всюди можна їх сподіватися. Найбільше засідок роблять пограничники, що стаціонують по селах.

Від 18.9 до 5.10 заковтувала в лісі під Дершаками /с. Селиська/ спецгрупа в числі 50 чоловік і постійно робили попід ліс і по хуторах засідки.

Ревізії і арештування.

8.10 – 20 пограничників перевели стислі обшуки на хуторі Ліщешне с. Селиська. Розвалювали печі та зривали підлоги. Не знайшли нічого.

22.9. по облаві в Бортятині /р. С-В./ арештовано Плекан Марію та Філяс Степана з Новосілок.

25.9. з невідомих причин арештували на хуторі Дершаки /с. Селиська/ Тризуб Марту з 1928 р.

26.9. арештовано в Рогізні Гринська Марію. Причина невідома.

5.10. арештували в Рогізні з невідомих причин Гриник Марію з 1929 р.

Агентурна розробітка – проводиться старими методами. Нічого нового не запримічено.

Адміністрація і господарка.

В жовтні 1946 переведено в цілому терені паспортизацію цивільного населення.

Голвну увагу скерували большевики на 100%-ве виконання контінгенту, зерна, молока і мяса.

Пропаганда.

Цілковито послабла. Мітінгів не роблять, бо й так ніхто на них не пішов.

Шкільництво:

Мимо гострих наказів підчас ферій відремонтувати школи, цього не зроблено. Школи на зиму не забезпечені опалом а до цього в багатьох школ у вікнах нема шиб². Учителі рівнож не забезпечені. Натискають на організацію піонерів, але спротив дітей та пасивність учителів засудили цю справу на повний провал.

Церква: нічого замітного не зайшло.

Червона Армія: більших постойв ЧА в районі нема, крім тих, що на полігоні.

НКВД, НКГБ, істребітелі, пограничники.

В с. Рогізно квартирує 40 пограничників, у Віжомлі 40, в Прилбичах 40, в Бердихів 20 і 20 червоно-армійців на підсобнім господарстві. НКВД, НКГБ та істребітелі без змін.

Наші протиакції.

Переведано певну пропагандивну акцію серед учителів. В тій цілі відвідано 7 учителів, в тому 2-ох східняків. Заборонено організовувати піонерів, та обговорено актуальні шкільні питання. Роздано частину нашої літератури.

Краковецький район:

Облави: 23.9 – около 100 пограничників перевело на Наконечнім І. /рай.Я.³/ стислу облаву, підчас якої знайшли дві порожні криївки. При облави всипа, що там криються підпільники. Нач. ББ Дідусь з Яворова вимінував підчас облави хрест на могили Героїв.

13. і 14.10 – 46 обласна спецгрупа в числі около 1000 чоловік окружили ніччю сс. Наконечне І і ІІ. та перевели дуже основну облаву підчас якої знайшли на Н. ІІ. 18 криївок а Н.І. 6 криївок. Такої докладної облави в терені ще нігде не було.

¹ Судово-Вишнянський район.

² Скла.

³ Яворівський район.

Засідки: Засідки переводять головно пограничники. Найбільше в прикордонній полосі.

24.9. на засідку в Наконечнім І. зайшло 4-ох повстанців. У висліді перестрілки впав один большевик. Наші відступили без втрат.

Позатим всі засідки не дали большевикам жадних результатів.

Ревізії і арештовання:

28.9 35 большевиків на всипу Дулепи Михайла і Ванька Михайла перевели стислу ревізію в Кунавця Степана і Дулепи Івана на Наконечнім І. і знайшли одну криївку.

29.9 НКВД з Яворова арештувало на Н.І. Бий Василя, Куванця Григорія, Мацулу Теодора та Дулепу Василя. На другий день всіх звільнили.

9.10. на Н.І. на всипу Дулепи і Ванька НКВД зі Львова арештувало Параню Кожовал, яку відставили до Немирова і Козак Ровалію, і Духнич Олену, яких відставили до Львова.

27.9. на Вільці Росківській арештували Гулу Миколу і Петра. По тижневі звільнили. Причина арештовання невідома.

7.10. 20 пограничників арештували над раном в с. Н. П. Бик Павла, Бик Анну і Бик Нацю. По двох днях двох звільнили.

13.10 – арештували в с. Серни 7 осіб а саме: Чура Микола, Жук Катерина, Жук Ева, Жук Петра, Оркуш Дмитра, Броду Марію і Чура Марія. Причина невідома. По двох днях звільнили.

14.10 арештовано в Бунові Тизьо Анастасія, Гринишин Галька і Юр Ірена. Причина – пошукування за жінкою Галайди.

21.9 арештували в селі Любині Журака Степана і по двох тижнях випустили.

25.9 арештували в Любинях 13 осіб а саме: Гулу Михайла, Гулу Василя, Гаврилечко Івана, Мегас Василя, Грицуня Івана, Федунь Миколу, Коркак Марію, Кадило Еву, Федунь Марію, Федунь Анну, Кучмак Марію, Савчук Василя, Паньчишин Гринька. Протягом 6 днів. Всіх випустили. Причиною ліквідація сексотів.

Скоки, всипи. 6.10. 6 большевиків з району насподівано заскочило трох повстанців і 4-ох цивілів між якими були і жінки. В часі обстрілу на близьку віддаль впав повс. Галайда і Гонта та одна жінка ранена. В звязку з цим випадком арештували Василька Степана, Білика Михайла і одну дівчину. Всі решта повтікали. Тому що арештованому Василькові вдалося втечи з тюрми з Краківця, цілковито розграбили його господарку. Ще цього самого дня відбулася в Любинським лісі облава.

Агентурна розробітка. Вербування сексотів відбувається головно через арештовання. Сексотів стараються якнайбільш законспірувати. На терені району діяли рівнож провокативна група, що під маскою УПА шукала за звязками та збирали контінгент.

5.10 зайшли до священника в Сернах і питали за звязком та хотіли дещо говорити. Зоретований священник не дав себе натягнути і тоді після ревізії хотіли вкрати ручний годинник, та священник випросив.

Адміністрація і господарка:

В жовтні на теренах району переведено паспортизацію цивільного населення. Всі зарядження мали головно господарський характер. Всю увагу звернено на здачу контінгенту, який стягають безоглядно. Позатим особливих заряджень не було.

Шкільництво і Церква: нема особливих відомостей.

Наші протиакції. Зліквідовано провокатора Дулепу з Н.І. Поза тим нічого на зовні особливого не зроблено.

Судово-Вишенський район.

Облави: не було.

Засідки:

Посилення засідок завважено в слідуючих селах: Передмістя, Загороди, Тулиголови, Королин, Стоянці, Мистичі, Волчищовичі, Дидятичі, Макунів, Мокряни Малі, Мокряни Великі і Никловичі. По інших селах району засідок було менше. Засідки переводили групами від 10-15 чоловік і поводитися якнайбільш конспіративно.

30.10. шістьох повстанців зайшло на большевицьку засідку в с. Дидятичі у висліді перестрілки тяжко ранений повстанець Будаков добив себе з пістолі. Крім цього один повстанець був легко ранений. Всі решта разом з раненим відступили. Втрати по большевицькій стороні невідомі. Тіло сл.п. Будакова забрали большевики до району.

Ревізії, арештування, грабежі:

9.10 в с. Передмістя відбулася 3 годинна ревізія в гром. Рак Михайла. Під час ревізії знайшли пістолі 7,65 його брата Володимира, який був при істребітелях а зараз є арештований.

13.10. в с. Волосткові відбулася ревізія в Огоновського Михайла. Шукали за повстанцями і зброєю. Нічого не знайшли.

11.10 в с. Макуневі 30 большевиків перевело ревізію в госп. Вербинського Теодора, Троїчинського Івана і Марущак Розалії. Шукали за бандерівськими магазинами.

27.9 на дорозі між Судовою Вишнею і Никловичами двох озброєних бійців ограбило селянина Ковалю Івана зі с. Дидятичі. Забрали йому ровер, годинник та золоту обручку, загрозили, щоби про цей грабунок нікому не сказав і пішли в напрямі ліса.

18.10 арештовано в с. Мистичі: Пилицяк Василя, Кадикало Варвару. По трох днях випустили.

29.9 на большевицьку засідку зайшов Кушик з 1925 р. При особистій ревізії зайшли в нього пістолі і довгий ніжик. Закидаючи звязки з бандеровцями забрали його до району.

30.9. НКВД арештувало в Тулиголовах Росмана Михайла з 1907 р. Закидають йому звязки з повстанцями.

Вивози: не було.

А-гентурна розробітка і провокації.

Почавши від 1.10 почала оперувати в терені провокативна група в числі 16 чоловік. Найбільше оперують по селах: Тулиголови, Передмістя, Королин. Під маркою УПА ходять ніччю, шукають за звязками і т.п. Люди однак зорєнтовані і не даються набрати.

5.10 на хутір Пісок /с. Тулиголови/ до гром. Дмитрович Ангелини при чотирьох большевиків перебраних в німецькі уніформи. Господиня замкнула в хаті і не хотіла їх випустити. Тоді один з них вирвав вікно, вліз до хати, відчинив двері і тоді ввійшли всі. Господиня почала кричати – тоді один вдарив її сокирою по голові. Коли приголомшена лежала на землі почали рабувати. Очунявши трохи господиня втікла з хати і почала кричати до людей поміч. Тоді знову цей самий бандит впустився за нею зі сокирою, але перешкодив йому пес. Господиня відбігши трохи впала обімліла на землю. Прийшли люди і її відратували. Грабіжники втекли. Жінку відставлено до шпиталю.

28.9. привели большевики звязаного енкаведиста і пустили поголоску, що мають зловленого бандерівця. Коли відїздили в район “звязаний” випитував фірмана, чи той не знає де є хлопці, якіби його відбили.

29.9. большевики під маркою УПА ходили по с. Дидятичі та шукали звязків до місцевих підпільників. Казали людям приготувати собі бензину, бо вони хочуть йти спалити колгосп в Дидятичах. Провокація їм не вдалася.

13.10 в ночі згадана група придержала і забрала зі собою в с. Макунів Левковича Степана, який пропав без вісті. Правдоподібно його знищили, бо опісля большевики говорили, що “бандити вбили бандита”.

Адміністрація і господарка:

В м. жовтні відбулася в районі паспортизація місцевого населення. За знимки люди платили по 30 крб а за паспорт по 40 крб. Паспортизація відбулася під пресією НКВД, бо люди не хотіли йти до знімок і вибирати паспортів.

Від 1-15 жовтня відбулася в районі переєстрація річників від 18-45. Майже всім нестроєвим повідбирали воєнні білети і дали “строєві”.

13.10 відбулося в цілому районі щеплення коней. Всі, які не привели коні до щеплення одержали по 200 крб кари.

Найбільшу увагу поклали на стягання контінгенту, який стягають безоглядно. За не точне виконання контінгенту стосують різні репресії до конфіскації всего збіжжя і арештувань включно. Дуже часто стосують збірну відповідальність і тоді поголовно граблять ціле село, чи здав хто контінгент, чи ні. Так напр. ограбили село Мистичі дня 21.9.46. В с. Макунів в господині Кравець Марії, якої муж загинув в ЧА, забрали все збіжжя. Кравець М. з 4-ма малими дітьми остала без засобів до життя.

Зараз почали большевики стягати новий контінгент так зв. “держзакупка”. Виглядає це в той спосіб, що одного дня скликають десятників, накладають контінгент а другого дня ходять по коморах і збирають все збіжжя, яке тільки знайдуть.

Цьогорічний збір в радгоспі в с. Дидятичі виглядав так: а 50 га посівної площі, першорядної землі, зібрано 125 соти. Вівса, з 30 га – 132 соти. ячменю, з 20 га – 45 соти. жита, з 20 га – 36 соти. пшениці. На

1947 рік засіяно 39 га житом і 15 га пшеницею а около 300 га лежить облогом. В радгоспі знаходиться 2 коні, 5 корів, 2 ялівки і 1 свинюматка з 4-ма поросятами. Все ледви держиться на ногах. Голова радгоспу місцевий комуніст перебуває стало в районі. В радгоспі працює понад 20 робітників, змушених майже силою, з місцевих бідняків. Всі вони за цілий пропрацювали 2700 трудоднів, що на одного робітника виносить 127 трудоднів. За трудовень одержали по 1 кг ячменю і по 1 кг вівса.

В с. Макунів існує торфовий артіль. Працює там 23 робітники, дівчата і хлопці, що були втягнені до роботи примусово під загрозою вивозу за Донбас або на Сибір. Праця побудована на нормах. Денна норма для одного робітника є – виробити 2000 цеголок. За виконання такої норми платять 11 крб. а що робітник може виконати тільки 50% норми то заробляє пересічно 5 крб на день. Дівчата, що розвозять і складають торф одержуть по 3 крб денно. Через літо 1946 р. артіль одержав такий приділ: 1000 шт. папіросів, зчого робітники одержали тільки 200 шт. і 6 пар діточих черевичок, яких робітники не купували.

До кооператив цього місяця не прийшло нічо. На ті товари, які є ціни слідуючі: кол.вода 1/10 л. 22 крб. крем 4,50 крб, пудер 4 крб, сіль 1,50 крб. / сіль можна купити тільки 1 кг на родину/, кава 1 кг – 13 крб, 1 кг цукру коштує 13 крб, а тим що можна його набути тільки за яйця, тобто 50 шт по 24 копійки. Нафти по Кооперативах нема цілком.

В селах переселенців прийшло в жовтні на кооперативу 16 цуделок сірників, 3 кг мила, по 1 м. мануфактури на господарство і трохи шкла на вікна.

Пропаганда:

В часі перевишколу воєннзобовязаних в днях між 1-15 жовтня майор з воєнкомату говорив на викладах: СССР мусять бути готовий до війни, що СССР війни не боїться, бо вразі війни робітники в Америці зроблять революцію, що вони мають протизасіб на атомну бомбу і т.д., щоби вразі мобілізації не втікати до ліса, бо тоді потерплять їх родини. За кілька днів говорив, цілком противно що війни не буде, що війни хоче тільки Черчіль і т.д.

Шкільництво:

Всі шкільні будинки в поганому стані. Не відремонтовані ні навіть не побілені. Школи не забезпечені в опал на зиму. В школах бракує лавок. В лавці, де має сидіти 4-ро дітей, сидять по 8 дітей. Цілковитий брак підручників і зшитків. Навіть учителі мусять зшитки і канцприбори купувати на паску, очевидно за свої гроші по ціні 10 крб за олівець, і 5 крб за 12 карт. Зшиток.

Учителі цілком не забезпечені в харчі ні в опал. Харчеві картки всім учителям стягнули. Директори дістали на зиму по 25 кг бараболі і більш нічого. Учителям східнякам поручено харчуватися між населенням.

Порядки в школі зобовязані робити самі учні як замітання і миття. В неділі кажуть учням приходити працювати в городі. У всі свята, крім державних, кажуть приходити до школи. Очевидно тих розпорядків ніхто не слухає. До роботи ніхто не ходить а неділі і свята учні святкують в дома.

Червона Армія.

В райцентрі стаціонує 500 ЧА. Головне їх завдання охорона контінгентів НКВД, НКГБ, істребітелі, пограничники.

В райцентрі стаціонує 125 пограничників. Охорона бронепоезду виносить 200 чоловік.

НКВД є 7 чоловік, НКГБ чоловік, міліція – 20 чоловік.

В Орховичах є 7 стрибків, в Никловичах 2, в Довгомостиськах 4.

Мостиський район.

Облави:

30.9. 50 пограничників з Бунова і Рогізна перевели облаву на хуторі Ставок / с. Арламівська Воля/. Пошукували за повстанцями. Облава не дала жодного успіху.

20.10 – 50 пограничників з с. Малнів і Соколя перевели облаву в с. Малнівська Воля і на хуторах: Рожакі, Петики, Мартини. Причиною облави забрання з цього терену сексотів. Облава без успіху.

Всипи, скоки, перевірки.

20.9. 7 пограничників з с. Малнів перевело перевірку в с. Годині. Шукали за повстанцями – без успіху.

27.9 – 4 пограничників в с. Малнів обскочило на хуторі Мартин /с. Малнівська Воля/ господарів Матвія Михайла та Купяка Андрія і перевели стислий обшук без висліду. Опісля Матвія Михайла забрали до Малнова і по двох днях випустили.

Засідки:

Всі засідки у звітному часі не дали большевикам жадного успіху.

Ревізії і арештування:

14 і 15.10 пограничники зі с. Соколя перевели стислі ревізії на хуторах с. Соколя-Романовичі і Качмарі. Найбільш стислу ревізію переводили в Базилевича Степана / Романовичі / і в Мартина Данька та Ізя Миколи /Качмарі./ без висліду. Після ревізії арештували Мартин Марію та Ізю Анну. По двох дня випустили. Причина ревізії – забрання сексотів.

9.10 пограничники арештували в с. Соколя на хуторі Качмарі: Вахулович Дмитра з 1907 р., Ізя Миколу з 1915 р., Качмар Михайла з 1924 р. По двох днях всіх звільнено.

21.9 арештовано в с. Годині Босий Івана і Заяць Марію.

Вивози: не було.

Агентурна розробітка:

Монтування агентурної сітки йде старими методами. Найбільше сексотів вербують з поміж арештованих і переслухуваних.

Адміністрація і господарка:

27.9 Воєнкомат в Мостиськах покликав на “учот” річники 26, 27 і 28⁴. Крім лекції на військові теми говорили їм про міжнародне положення, про те, що скоро буде війні і наприкінці про “бандьорів”, що їх скоро всіх виловлять. Візвали доносити, якщо хтось побачить їх.

7.10 покликали на “учот” зі с. Годинь річники від 35-40⁵. Ніхто не приходив.

В цілому районі большевики робили сильний натиск на здачу контінгенту, щоби до дня жовтневої революції виконати все в 100%.

В с. Ляшки Гостинцеві господареві Лоцуню згинула в літі корова. Господар стягнувся з останнього і осінню купив собі другу корову. Зараз большевики йому цю корову забрали за невдачу контінгенту молока. Госпо з малими дітьми остав без засобів до життя.

Найбільше безоглядно стягають большевики контінгент зі с. Арламівська Воля, яке є дуже бідне /пісок/ і не всилі зложити маложеного контінгенту. Розбивають комори, чи кінці з бараболею і забирають до послідного. Жорна звичайно розбивають.

В м. жовтні крім прози, сірників і одеколону не прийшло до кооператив інших товарів.

Пропаганда: нічого замітного.

Шкільництво: без змін.

Церква: нічого нового.

НКВД, НКГБ, істрібітелі, пограничники.

20.10. в с. Годині заквартирувало 20 пограничників. Все інше без змін.

Наші протиакції. Особливих протиакцій на зовні не було.

Крукеницький Район

Облави, скоки, всипи:

14.10 – 46. 43 большевики перевели в с. Ляшки. Завязані стислу облаву без успіху. Шукали за криївками і підпільниками. Причиною – всип, що до села заходять повстанці.

19.10 В наслідок переходу кордону групою УПА – майже два полки большевиків з Крукенич, Між-инця, Самбора, Медики окружили і заблокували всі ліси Крукенеччини /Болянівський, Радехінський, Пнікутський/ та самбірські ліси і через три дні робили стислі облави – успіху не мали. Підчас відступу двох підпільників з окруження, один з них був ранений в ногу. В часі облави в наслідок непорозуміння большевики мали між собою кількох вбитих і ранених.

22.9. 8 большевиків перевело в с. Костільники і на Топільниці нічну перевірку хат.

26.9. відбулася нічна перевірка хат в с. Острожець до її переводило 20 большевиків.

27.9. 15 большевиків перевело нічну перевірку хат в с. Пакість.

9.10. 7 большевиків перевело нічну перевірку хат в с. Тамановичі.

10.10. 12 большевиків перевело провірку документів в с. Ятвяги.

30.9. 46. 14 большевиків обскочило в Боевичах хату, де правдоподібно мав укриватися підпільник Карась, і перевело стислу, безуспішну ревізію.

1.10. дезертир ЧА “Верба”, завербований потайки через НКВД, заквартирував з підпільником Карасем в с. Золотковичах. Очевидно була провокація. Большевики окружили стодолу та почали обшук, під-

⁴ Йдеться про роки народження 1926, 1927, 1928.

⁵ Тут вказаний конкретний вік.

час якого Карась застрілив одного большевика а одного ранив. Верба стріляє Карася, продирає стріху і “втікає” – і на другий день з пістолем Карася голоситься до большевиків і зараз ходить з ними озброєний.

Засідки:

23.9. на засідку в с. Підліски зайшов бувший куш. Гордий. Ранений в ногу відступив, однак застуканий в погоні між хатами – застрелився.

Загально засідки в звіттовому часі не послабилися – однак не дали большевикам бажаного успіху.

Ревізії і арештування:

25.9 в с. Ганьковичі 5 большевиків перевело ревізію в Павла Підграбельного шукаючи за місцевим підпільником Степаном /Олегом/. Ревізія не дала успіху.

7.10. 12 большевиків перевели стислу ревізію в заступника голови в с. Радохінці – польська частина. Не знайшли нічого.

16.9. в Крукеничах арештували Мелян Івана за це, що мав говорити, що буде Самостійна Україна.

17.9. звільнили.

19.9. в Підлісках арештовано Костецьку Анну. Причина невідома. 29.9. звільнили.

8.10. в с. Ніговичах арештовано Нагай Матвія і Греська Григорія. 9.10. звільнили.

Вивози: не було.

Агентурна розробітка:

Під впливом вдалої очистки підпілля від провокаторів, НКВД наказало провокаторам, яких ще мали, дати роботу і перейти явно до них, або скриватись. Яскравим прикладом цього випадок з підп. Карасем, якого застрілив провокатор Верба.

В терені діє дві провокативні групи в числі по 6-10 чоловік. З одною ходить провокатор Богук а з другою провокатор Верба. Групи підшиваються під марку УПА, продають по селах бефони⁶, переводять збірку мундурів, шукають зв'язків і т.п.

21.9. Богун з групою большевиків хотів продати бефон гром. Драгун Еві в с. Судковичі. Штука однак не вдалась.

22.9. в с. Воевичі Богун зі стрибками ввійшов до весільної хати, де забавлялися гості, здержав музику і зачав кричати: “Ми боремося, проливаєм кров а Ви тут танцюєте.” Відтак хотів перевести збірку на УПА. Люди зорєнтувались і не далися натягнути.

9.10. ця сама група в с. Радохінцях забрала в поляка Андруха Андрія під маркою УПА чоботи, штани і шаль. Відтак Богун зайшов до переселенця Карабина, та різними способами старався його спровокувати, казав заслонити вікна, розпитував як жилося в Польщі, жалувал їх, відтак хотів продати бефон опісля говорив декалог, вкінці розпитував за зв'язками але все надаремне.

11.10 Богун вислав малого хлопця в с. Радохінці закликати когось з хлопців, який помігби йому зорганізувати харчів для “хлопців з ліса”. Хлопчина повірив і такого прикликав. Цей однак зорєнтувався в ситуації, сказав що він піде ще закликати “Янка” – і відійшовши втік. Богун пошився в дурні.

13.10 провокативна група з Богуном пошукувала в с. Ганьковичах за зв'язком до підпільника Олега без успіху.

Адміністрація і господарка:

В звіттовому часі большевики звернули всю увагу на здачу контінгенту збіжжа. До цієї роботи кинули вони всіх працівників району, НКВД, істребітелів та других. Стягають безоглядно. Навіть ніччю змушують молотити, як напр. в Мислятичах. Контінгент так великий, що один селянин на це сказав таке: “колиб я здав разом з половою, соломою і все збіжжа – то й так не виконавби ще всього контінгенту.”

Пропаганда:

В загальному пропаганда ослабла. Мітінгів майже не переводять.

26.9. на партійних зборах в Крукеничах, на яких були робітники установ представник з Дрогобича говорив між іншим, що Бандера і Мельник є тепер на службі в Англії, так як перед тим були на службі в Німеччині.

Шкільництво:

В самому районі є середня школа, де вчить 10 східняків і 3 галичан.

В районі є 9 неп. середніх шкіл та 15 початкових. Всіх учителів є 95, в тім 41 східняків. На Халупках прис. Раденич вчить полька зі східних обл.

⁶ Грошові документи ОУН.

В третіх класах поч. шкіл залишено навчання географії – невідомо чому.

Директорам, завідуючим шкіл, доручають обов'язково організовувати піонерів і комсомол.

Зараз всі учителі вивчають по наказу історію партії НКПБ/у. Викладає Софронів – ІІ секретар партії.

Від жовтня 1946 р. всі учителі одержали підвишку в зарплаті на 100 крб.

Церква: без змін.

Червона Армія. Постоїв ЧА на терені району нема.

НКВД, НКГБ, істребители, пограничники.

В райцентрі стаціонує група військ НКВД /червона мітла/ в числі 30 чоловік. Командиром є майор Бариньов.

Большевики, які стаціонували в с. Гориславичах в дні 15.10.46 виїхали в напрямі Самбора.

Загально РО НКВД числить 15 чоловік та 15 істребителей. НКГБ числить 7 чоловік. Начальником НКВД є Горобець, НКГБ – Середа, істребителей – Лебедав.

Наші протиакції:

Переведено пропагандивну акцію проти стрибків і вислано їм летючку “До істребителей”. Акція ця вплинула деморалізуючо на стрибків. Деякі хотіли віднести зброю і звільнитися та НКВД до цього не допустило.

Ведено загальну пропагандивну роботу серед населення у формі принагідних балачок на актуальні теми дня.

Остережено населення перед акціями провокативних груп.

Поведено посилену боротьбу з агентурою та зліквідовано кількох головних сексотів та розвідників.

Медицький район:

Облави:

18.9.46 – 20 пограничників перевело облаву в с. Поповичі – без успіху. Причиною облави перехід одного чоловіка через кордон.

29.9. 70 погранчників перевели в с. Циків облаву – без успіху. Говорили, що шукають за «бандерами», які перейшли кордон.

25.9. 60 пограничників перевело облаву в с. Циків. Облаву спричинив голова сільради Шпек, який телефонічно повідомив нач. НКВД Геренка в Медиці, ще ніччю в нього були бандерівці і він мусив втікати. Облава не дала вислідів.

2.10. 40 пограчників перевело в с. Циків безуспішну облаву на полях і поміж хатами.

5.10 з причини переходу кордону групою повстанців 45 пограничників безуспішну облаву в селі Циків. 5.10 – 15 пограчників перевело обшуки в с. Поповичі, опісля за вказівкою голови сільради перевели подібні обшуки в с. Дрездевичі. Обшуки не дали бажаного вислідів.

14.10 25 большевиків перевело стислу облаву в с. Циків – без успіху.

Засідки: Засідки, які мали місце в терені не дали большевикам ніякого успіху. Засідки переводили групами від 5-10 чоловік. Місце засідок старалися якнайбільше конспірувати.

Ревізії, арештування, вивези: не було.

Агентурна розробітка.

Агентурну сітку розбудовується старими методами. Контактуються найрадше в цей спосіб, ще приїждять до села і кличуть кільканадцять людей на переслухання в різних справах і між покликаними маскують сексотів.

Адміністрація і господарка:

Спеціальних адміністративних заряджень не було. Люди відмовляються працювати на колгоспі і оправдуються тим, що їм нічого не платять ані не дають.

Пропаганда:

Большевицька пропаганда значно послабла. Мітингів по селах майже не роблять.

6.10 секретар партії Беременський перевів в с. Циків мітинг. Було присутніх 15 осіб. Розпочав мітинг на тему інтерв'ю Сталіна. Говорив, що Сталін до війни не допустить, що атомна бомба буде знищена враз з тими, які підбурюють Англію і Америку до війни проти СРСР. Далше говорив, що англійці не = ніче іншого від німців і якщо вони охотіли колись вдарити на Р.С. то всі робітники СРСР дадуть їм таку відповідь, як дали Німеччині.

Шкільництво: без змін.

Церква: без особливих відомостей.

НКВД, НКГБ, істребітелі, пограничники.

10.10. до Новосілок прибуло 80 пограничників, які беруть участь у всяких акціях.

РО НКВД в Медиці числить 16 чоловік. Бувший зам. нач. НКВД лейт. Закревський 1.10-46 зістав звільнений з праці за це, ще втік йому вязень і тепер – без праці.

РО НКГБ числить 4 особи, міліціонерів 6 чоловік, участкових – 5, істребітелів 10 чоловік.

Наші протиакції

Крім усної пропаганди наших ідей та інформування людей про політичну ситуацію – нічого не зроблено.

Джерело: ГДА СБУ. Ф.13. Спр. 376. Т. 76. Арк. 33–41.

Документ 2

Судово-Вишенський район.

З В І Т.

за місяць листопад 1946 р.

Сільради Судово-Вишенського району:

1. Судова Вишня	хут.: Передмістя
2. Тулиголови	Соломійко
3. Загороди	
4. Твіржа	
5. Хоросниця	
6. Заріча	
7. Борятин	
8. Арламівська Воля	Помийники
Дебні	
Деревівка	
Болото	
Щітки	
Висівка	
Ставок	
Збирки	
9. Довгомостиська	Княжий міст
10. Дмитровичі	Конюшки
Заріча	
Загороди	
Кути	
Корчунок	
11. Кульматичі	
12. Королин	Ма-зури
13. Вуйковичі	Слабаш
	Завадів
14. Стоянці	
15. Санники	
16. Мистичі	
17. Волчищовичі	Мала Діброва
	В. Дуб
18. Волостків	Фільварок
19. Дидятичі	Кути
20. Шешеровичі	
21. Мокряни Малі	
22. Мокряни Великі	Берег
	Барцеляція
23. Макунів	Берці

Парцеляція

24. Голодівка /Загіря/

25. Орховичі

26. Никловичі

Парцеляція

Закостіля

Характеристика терену.

Вороже середовище:

І. Адміністрація:

Нарсуд: Працює 6 осіб. Нач. Трагрипенко Александер, руский. Всі інші місцеві українці і одна місцева полька. Про інші установи покищо брак докладних даних.

2. Стан охорони райцентрів:

В райцентрі Судова-Вишня при вул. Колійовій в будинку бувшого суду міститься: НКГБ в числі 7 чоловік, нач. Безуглий, заст. Аркатов.

НКВД в числі 37 осіб, нач. Зуєв.

стрибки 18 чоловік

На станції квартирує 60 пограничників, ком. склад: І ст. лейт. і І мол. лейт. Біля станції в кошарах квартирує 200 бійців військ НКВД /залізнодорожне/ Команд. склад: майор, 2 капітана і 4 ст. лейт. В центрі міста квартирує 28 пограничників з ст. лейт. на чолі. Рівнож в центрі знаходиться група ОББ в числі 16 чоловік.

Всі ці війська постійно беруть активну участь у всіх акціях.

Між військовими панує незгода, сварки, бійки і крадіжки. Часто відбувається між ними арештування. В день Жовтневої Революції мав місце такий випадок. Кількох п'ятих пограничників почали грабити людей на передмісті. На це прибігли НКВД-исти і хотіли їх арештувати. Почалася метушня, збіглося більш одних і других і серед бійки ввійшли на салю забав до Народного Дому. Підчас бійки один з пограничників кинув між НКВД-истів гранату, яка на жаль не експлуодувала. Скінчилося тим, що на другий день НКГБ арештувало кільканадцять пограничників і нквд-кстів. В одного пограчника мали знайти власівську літературу.

3. Господарка:

Радгоспи: немає.

Колгоспи: Існує в с. Дидятичі. Він ледви животіє. Головою є місцевий Худик, який стало перебуває в районі. Колгоспи заложені на фільварковій землі. Літньою порою поліційні органи примушували обробляти землю майже задурно. Весь збір збіжжя і городовних забрав район. Ближчих тим разом не має.

Контингент. Збіжений контингент на район Судова-Вишня /властивий + 50% добавки/ виноски 23.935 сотн. Досі район здав 20.792 сот. Зараз прийшов третій з черги контингент "держзакупка". Ціни при держзакупці дещо підвищені: за І сот. Пшениці – 20.10 крб., жито – 12.80 крб.. Загальної висоти наложеного контингенту – брак даних. В поодиноких селах контингент виносив: Волостків на 300 господарств – 391 сот. Стоянци на 300 госп. 400 сот. і т.д. В попередньому контингенті вимір контингенту виносив від І га до 2 га – 160 кг зерна, від 2-5 га – 160 кг, від 5 в гору 220 кг зерна. Хто не здав контингенту хлібним зерном, тому від кожного сот. стягають 25% на пшеницю.

Контингент стягають при допомозі поліційних чинників – під терором.

Зараз стягають рівнож контингент бараболі. До села приїзджають автами і забирають бараболю змісця, при чому роблять великі надужиття. В с.Макунів дня 5.11.46 р: господар Кривий Іван мав призначено здати 100 кг бараболі, яку привів до авта. Але большевикам щось не подобалося, заїхали до нього на подвіря, розбили кіпець і забрали 12 сот. бараболі. Коли жінка господаря почала з ними сваритися побили її прикладом кріса і з бараболею відіхали.

Ставка на мясопоставку слідуюча: від 2 га – 20 кг, від 2-5 га – 30 кг, від 5-10 га – 50 кг.

Ставка молока: від І корови – 200 л. 3,8 – 4% молока.

Податки: від одного коня 100 крб. від І корови 120 крб. між 6 ще податок ґрунтовий, асекурація і інші. Всі вони високі і не мають не найменшого відношення до цін, які держава платить селянам за їх продукти. Це безприкладна грабіж.

4. Промисл. На терені району є чинні: паровий млин, торф-завод, тартак і цегольня.

В торф-заводі є 47 працівників. Директор східняк, укр. Костюк Василь, книговод також східняк, укр. Забрицький Гнат. Решта працівників-місцеві українці з дооколичних сіл.

5. Торгівля: Нічого не подано.

6 і 7. Почта і адміністраційні зарядження: не подано жодних /відомостей/.

8. Шкільництво:

Просвіта: Лозовий Микола, Українець, східняк, Канд.парт. [...].

Тритяк Микола “ “ “ непарт. інспект.шкіл

Корень Григорій “ “ “ “ “

Шевчук Василь “ “ “ “ “

Шкурят Софія “ “ “ “ книговод

Келець Степанія “ галич. — секретарка

Оліярник Степанія “ “ - бібліотекар

Гузьо Марія “ “ - статистик

Загально в районі є 18 шкіл, де учителює 109 учителів, в тому 62 українців галичан, 37 українців східняків, 5 русских, 4 поляки і 1 молдавин.

Нище напрямні шкільної роботи учителів:

I. Здійснення закону про загальне обов'язкове навчання.

а/ відвідати батьків, з'ясувати їм значіння школи.

б/ з'ясувати дітям значіння закону про загальне обов'язкове навчання.

в/ відвідати учнів і ознакомитись з його побутом і умовами праці.

II. Організація діт-колективу.

а/ розумно розсадити учнів свого класу, узгляднити їхні хиби.

б/ привчити дітей своєчасно ходити до школи.

в/ подбати про своєчасне виконання домашніх завдань учнів.

г/ організувати чергування учнів.

д/ провести набори класного організатора і допомогти йому в роботі.

III. Забезпечення повної і високоякісної успішності.

а/ вивчити рівень знань учнів і встановити їх здібності.

б/ організувати допомогу слабшим учням /по науці/.

в/ навчати учнів готуватись до уроків.

г/ готуватись самому до уроків-старанно.

д/ стежити за рівнем знань учнів

е/ збудити в учнів любов до праці і до науки.

є/ перестерігати в житті правила поведінки учнів.

IV. Політ-виховна робота.

а/ виховувати учнів в комуністичному дусі.

б/ вціплювати в учнів любов до т.Сталіна

в/ підготувати учнів до відзначення найважливіших днів і подій.

г/ вивчити гімн Радянського Союзу і з'ясувати його суть

д/ виховувати в учнів любов і пошану до непереможної героїчної ЧА

е/ зладити фотовітрину /життя ЧА/

У. Робота з батьками./провести класні батьківські збори, через проведення індивідуальних бесід з батьками допомогти в боротьбі за успішність учнів.

VI. Поза-класна і поза-шкільна робота. /Зацікавитись роботою клубу. У вихідні дні організувати читання газет і уривків з творів радянських письменників.

Учителі до цих напрямних пристосовуються крім політвиховної роботи. Тут не тільки пасивність учителів але і спротив дітей.

9. Культурне життя: Кінофільм засвітлював в листопаді “Вона захищає Європу”. Крім цього висвітлюють фільми про перемогу над Германією та життя колгоспника. До кіна учають майже самі східняки. З цим фільмом їздили по селах. Крім дітей ніхто не хотів йти на них дивитися.

10. Санітарна ділянка. В райцентрі є одна поліклініка, одна аптека і два санпункти. На селах в 5 санпунктів а саме: в Дидятичах, Мокрянах Великих, Волчищовичах, Стоянцях і Твіржі. Санітарні сили на пунктах самі східняки. Санпункти мають обслуговувати 2-3 села. Діяльність їх слаба в браку фахових сил і самі селяни не дуже радо ними послуговуються

II. Пропаганда:

З нагоди Жовтневої Революції відбувся в райцентрі мітинг, на якому бесідники накликали до виконання нової п'ятилетки, натякали на розбіжності між західними капіталістами а СССР., що зближається війна якої Радянський Союз не боїться.

Мітинги по селах не вдаються. Люди не йдуть а противно втікають.

21.11 хотіли большевики зробити мітинг в Дмитровичах. Задержали людей з церкви, але люди повтікали і мітингу не було.

23.11 на мітингу на Передмісті, на якому було 15 осіб переважно дітей, говорив про великий голод на Україні та закликав вдавати “держзакупку”.

12. Ворожі акції:

Облави, наскоки: Дня 28.10.46 в наслідок всипи 250 большевиків з району оточили частину села Загороди, де кватирувало 6 повстанців. 0 год.19,30 почали обстрілювати ту частину села. Вивязалася 20 хвилинна перестрілка підчас якої впало 3-ох повстанців а 3 відісталися в оточення ціло. По большевицькій стороні був один вбитий і двох ранених.

Засідки: Мимо масових засідок не мали большевики успіху.

Арешти: 29.10 арештовано в с. Загороди: Дигдала Іван, Дигдала Софія, Сікора Петро, Сікора Марія, Чоба Микола і Чоба Марія. Причиною наскок на повстанців, які в їхніх хатах кватирували.

19.11 арештували на Передмісті Кадила Петра, за це, що не хотів бути десятником. По двох днях випустили.

12.11 арештували на Передмісті Тірожак Антона за це, що в нього знайшли пістолу. На другий день випустили.

25.11 НКВД арештувало в Дмитровичах Будзина Антона за це, що він самовільно опустив працю на залізниці у Львові.

26.10 арештували в Мокрянах Великих Лучка Івана, Пилипак Михайла і Плата Максима, за це що мали здати повстанцям контінгент мяса і сала.

24.10 арештовано в Столицях Шумаля Катерина, Шумаля Стефа і Фіта Микола, за це що в них мали б кватирувати повстанці. Слідуючого дня випустили.

27.10 арештували в Мистичах з невідомих причин Замрій Теодора, Пилипак Івана і Мочерад Івана. На другий день випустили.

Грабежі: 29.10 в с. Довгомостиськах ограбили большевики Романчука Михайла за це, що не здав вповні контінгенту.

НАШЕ СЕРЕДОВИЩЕ:

I. Постава мас до ворога: Селяни стало саботують всякі большевицькі зарядження. В деяких селях, як Мистичі, Мокряни, Дмитровичі вже по кілька місяців не має голови сільради і мимо численних спроб вибрати нового голову ніхто цієї функції не хоче прийняти. На більшовицькі мітинги ніхто не ходить. Щоби не стрічатися з большевиками люди втікають в поле. На кінофільми, які деколи висвітлюють по селах, рівнох ніхто не йде крім шкільних дітей.

II. Постава мас до нашого руху: Населення до нашого руху ставиться прихильно, виконує точно всі накази та допомагає матеріально. Збірка грошей, товщу і збіжжя випала в цьому районі найкраще, тому що люди до цієї справи поставилися з повним зрозумінням. Населення співчуває і боліє над нашими втратами та старається розвідкою охоронити повстанців перед небезпекою. Були випадки, що 18 літні хлопці з одного села перебігали большевиків і давали знати на друге село, що до села підходять большевики. Коли в селі є большевики то селяни стараються всякими способами упередити про це повстанців, виходять навіть за село та пильнують до пізньої ночі і т.д. Повстанчий рух тішиться авторитетом та довірям. Повстанці полагоджують багато справ з якими населення до них звертається. В селі Макунів торфзабуд забрав селянам сіножата під свій заряд. Для селян була це пекуча справа. Кілька днів селяни шукали в дооколичних селах за повстанцями, щоби полагодили їм цю справу. Коли інтервенція повстанців увінчалася успіхом і селяни дістали сіножати назад, авторитет повстанців ще більше зріс. В цьому селі зліквідовано небезпечну шайку злодіїв, що обкрадали вже кілька літ всі дооколичні села та повернуто селянам зграбоване майно. Цей факт позитивно вплинув на настрої мас, яке побачило, що ми держимо тверду руку і вдержуємо порядок.

3. Оцінка світової і нашої ситуації:

Загально селяни вірять в скорий провал большевизму, та в скору війну Аліянтами. Більшість селян правильно розуміє суть нашої боротьби, меншість розуміє так, що ми чекаємо на війну, хочемо збудувати Україну і тому криємося, та зі зброєю охороняють своє життя.

4. Віросповідання: не подано жадних відомостей.

5. Санітарний стан: “ “

6. Господарський стан: Загально в С.-Вишенським районі урожай цього року був добрий, але з причин надмірного стягнення контингенту 30% населення не має вже тепер хліба. Найбідніше село це Арлемівська Воля, де вже 50% населення голодує.

7. Суспільна опіка. Припилюється на місцях висилку харчів і грошей родинам підпільників, вивезених на Сибір. Переселенцям в с.Вуйковичі, Слабаш, Волостків і Соломінка надано на допомогу 18 сот. жита.

Переселенці сильно вдячні за допомогу.

Інформацій відносно інших точок звіту не одержано.

Джерело: ГДА СБУ. Ф.13. Спр. 376. Т. 76. Арк. 42–45.

Документ 3

Мостиський район.

ЗВІТ за місяць листопад 1946 р.

Сільради Мостиського району:

1. Мостиська	хут.:Закостіле
2. Ляшки Гостинцеві	/Гостинцеве/
3. Підгать	
4. Годині	
5. Чернява	
6. Старява.	Заверхи
7. Мальнів	Мелешка
	Загорб
	Дубіна
	Горбки
	Дубіна
8. Малнівська Воля	Байдали
	Рожака
	Петики
9. Соколя	Саракули
	Кривяки
	Фелі
	Фаріони
	Пенюхи
	Качмарі
	Колодки
	Корчунок
	Романовичі
	Максимці
	Федзюри
	Гальчаки
10. Рудники	
11. Соковщизна	
12. Ляцка Воля	
13. Стринець	
14. Стрільчиська	
15. Липники	Довбушівка
16. Крисовичі	
17. Пакість	
18. Чижки	
19. Баличі	
20. Конюшки	

Характеристика терену.

Вороже середовище.

I. Адміністрація:

Райвиконком начислює 16 працівників. Головою українець, галичанин Тарапацький, партійний-секретар Сідоренко, руский, партійний. Крім них є ще 4 руских, 3 укр.східняки, 5 укр.галичан і 2 поляки.

НКГБ – начальник Балаєв, укр.східняк, партійний-слідчі: Сереметніков, Калаєв Василь, Суровцов всі рускі, партійні і Купер укр.комсомолец Вахтер Іван, рус.нкгб-ист., Катаусова Надя, рус.комсом.-секретарка.

НКВД – нач.Деревянко Леон, укр.східняк, партійний, слідчі ВВ: Миколаєв Іван, укр.східняк, парт., Носов Федір, рус.парт. Лянге Влодя, жид, парт, Сердюк, жид, комсом., секретар Яковлева Марія, рус.комсом., фінгос. Дорошкін Михайло, руский

Міліція: 17 чоловік, всі українці місцеві. Нач.східняк сержант Семен.

Райземвідділ: працює 9 осіб. Нач.руский Сахранов Василь, парт. Решта 2 рускі парт. 3 укр.східняки непарт., решта місцеві укр. Книговодом місцева полька

Райфінвідділ: працює 20 осіб. Нач.укр.східняк Тимчук Григорій, парт. Ст.інсп.податків Тереннік Григорій, укр.східняк, комсом. Крім них працює три комсомолки-рускі, 2 укр.східн., непарт. 6 польок і решта місцеві укр.

2. Стан охорони райцентру: НКГБ – 8 чоловік, НКВД – 7 чол. міліція – 17 чоловік. В місті є погран-застава в числі около 500 чоловік. К-ром підполковник Золотаревич. Мають панцирне авто і максими.

17.11 слідчий НКГБ Сереметніков побив сильно одного з робітників ОУР Григоровського, який зараз лежить в лічниці і сам дезертирував з праці.

3. Господарка: Зараз найбільш пекучою справою для большевиків є виконання /стягнення/ нового контингенту збіжжа “держзакупка”. Стягнення цього контингенту має вигляд явного грабунку населення з останків зерна. Населення вже не має що давати. Большевики не питають на це, самі роблять ревізії за збіжжем і забирають все, що тільки знайдуть.

4. Промисл. В Мостиськах чинна цегольня. Ближчих даних про неї як і про інші промислові установи покищо нема.

5. Торгівля: нема інформацій.

6. Почта: Працює 22 особи. Нач.Росовецький Іван і заст. Скробимов Аркадій рускі, партійні. Крім них є ще 3 рускі – всі парт. і комсом., 10 поляків і 7 укр. місцевих-галичан.

7. Адміністраційні зарядження: брак відомостей.

8. Шкільництво: Наука в школах стоїть на низькому позені. Учителі мало кваліфіковані. Контроля шкіл, що її виконують інспектори, не стоїть на висоті свого завдання. Контрольори радше дбають про це якби добре погоститися і випити. І так “інспектори” в свято Чесного Хреста поїхали контролювати науку в с. Годині, Чернява і Старява. Очевидно, що дітей в школі не було, але тут ходило більше про празник, як про школу. Контроля випала без заміту. Піонерських організації по школах нема.

9. Культурне життя: не завітано.

10. Санітарна ділянка . В райцентрі в Мостиськах є одна поліклініка, одна аптека, в с. Годині одна поліклініка і в с. Ляшки Гост. санпункт. Селяни с. Годині і дооколичні села вповні користуються поліклінікою в Годинах, тому що там є фаховий лікар, українець-галичанин, що опікується хворими. Працює на поліклініці 16 осіб.

11. Пропаганда: Большевицька пропаганда послабла. Мітінгів не переводять.

12. Ворожі акції:

Облави: В днях ві 15-17.ІІ-46 відбулася облава на сокільський і арламівський ліси та на хут. Висівка, с. Соколя з хуторами і хут. Малнівської Волі. Большевики хотіли використати перший сніг. І дійсно натрапили в арламівським лісі за слідами на групу повстанців. Почалася цілоденна погоня підчас якої в героїчній обороні впав сл.п. пров. Зір і стр. Майовий. З большевицької сторони було два вбитих і кілька ранених. Тіла друзів завезли до Яворова, де вони лежали більше як тиждень.

Засідки не принесли большевикам позитивних успіхів.

НАШЕ СЕРЕДОВИЩЕ /взагалі нічого не завітано/

Українці зі СУЗ: Велике невдоволення серед робітників деяких установ в районі. Незадоволені не тільки українці але і рускі. Нарікають, що не мають з чого жити. Працівники фінвідділу за ініціативою

руських заштрайкували, тому що не опалювали канцелярій і щойно по полагожденні цього домагання приступили на другий день до роботи.

Джерело: ГДА СБУ. Ф.13. Спр. 376. Т. 76. Арк. 46–47.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баран В., Фішук С. Україна післявоєнна: проблеми радянського повсякдення. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 24–46.
2. В’ятрович В.М. Польсько-українські стосунки в 1942–1947 роках у документах ОУН та УПА: у 2 т. Т.1. Війна під час війни. 1942–1945. Львів: Центр досліджень визвольного руху, 2011. 792 с.
3. Галів М., Ільницька Н., & Гранд М. Повсякденне життя населення Дрогобиччини (1947–1948): нове документальне свідчення. В В. Ільницький (Ред.), Західні землі України у перші післявоєнні роки (1944–1953): повсякденне життя: колективна монографія. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2022. С. 183–242.
4. Галів М., Свійонтик О., Ільницька Н. Повсякденне життя Дрогобиччини улітку 1946 р.: мовою одного документа. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 148–164.
5. ГДА СБУ – Галузевий державний архів Служби безпеки України. Ф. 13. Спр. 376. Т. 76. Арк. 46–47.
6. Ільницький В. Діяльність молодіжних націоналістичних організацій у Дрогобичі (1945–1952). *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. 2017. Спецвипуск III. С. 300–311.
7. Ільницький В. Молодіжна націоналістична організація у Дрогобицькому учительському інституті. *Літопис Бойківщини*. Журнал, присвячений дослідям історії, культури і побуту бойківського племені. 2019. Ч. 1/96 (107). С. 79–86.
8. Ільницький В. Повсякденне життя Крукеничини (1946–1947): за матеріалами звітної документації українських націоналістів. Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи [колективна монографія]. Том 9: Дилеми сталого розвитку науки та освіти / [Наукова редакція: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін – Ужгород – Перемишль – Херсон: Посвіт, 2023. С. 48 – 59.
9. Ільницький В., Галів М. До історії діяльності молодіжних українських націоналістичних організацій на Дрогобиччині: нове документальне свідчення. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. Спецвипуск II. Дрогобич: Посвіт, 2015. С. 475–485.
10. Ільницький В., Ільницька Н., Вовк Л. Особливості облаштування побуту націоналістами Карпатського краю ОУН (1945–1954). Повсякденне життя населення західних земель України у перші повоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький. Львів – Торунь: Liha-Pres, 2021. С. 172–199.
11. Ільницький В., Кантор Н. Нове документальне свідчення про повсякденне життя депортованих західноукраїнців (1946–1948). Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Том X: Ефекти участі в розвитку науки та освіти на відстані / [Ред.: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін–Ужгород–Херсон: Посвіт, 2021. С. 39–42.
12. Ільницький В., Кантор Н. Повсякденне життя на Дрогобиччині (1946 р.): нове документальне свідчення. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія* / ред. кол. Юрій Стецик (головний редактор) та ін. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка. Випуск 7/49 (2021). С. 120–155.
13. Ільницький В., Кантор Н., Батюк Т. Повсякденне життя у Дрогобицькому учительському інституті: новий документ до історії (1946–1949). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. Випуск 6/48 (2021). С. 342–364.
14. Ільницький В., Кантор Н., Батюк Т. Повсякденне життя Миколаївщини (1946–1947): у матеріалах звітної документації українських націоналістів. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Випуск 12/54, 371–440. doi: <https://doi.org/10.24919/2312-2595.12/54.283757>.
15. Ільницький В., Ярушак М. До історії діяльності молодіжних націоналістичних організацій у Дрогобицькій сільськогосподарській школі та Дрогобицькому нафтовому технікумі (1950–1951). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. Випуск 5/47 (2020). С. 427–449.
16. Медвідь О. Документальне свідчення про методи пропагандистської роботи більшовицьких органів влади в Станіславщині в першій половині 1949 р. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 245–266.
17. Патриляк І. Українсько-польський конфлікт і питання повоєнної належності Львова у світлі звітів підпілля ОУН(б) (вересень 1943 – квітень 1945 рр.). *Український історичний журнал*. 2019. №6. С. 20–39.
18. Патриляк І.К. «Встань і борись! Слухай і вір...»: українське націоналістичне підпілля та повстанський рух (1939–1960 рр.): монографія. Львів: Часопис, 2012. 592 с.
19. Попп Р. Звіт проводу ОУН за перше півріччя 1949 р. як джерело вивчення повсякдення населення Львівщини у перші повоєнні роки. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у

перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 186–244.

20. Свійонтик О., & Галів М. Повсякденні аспекти шкільництва на Дрогобиччині в 1947–1948 р.: нове документальне свідчення. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 44 (1). С. 4–12.

21. Сергійчук В. Оргнабір із західних областей УРСР у повоєнний час як складова денацифікації українства. Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 68–82.

22. Старжець В. Антирадянська діяльність студентської молоді у Західній Україні (1944–1953 pp.). Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 47–67.

23. Стрільчук Л. Повсякдення репатріантів: від перевірконофільтраційних таборів до соціалізації в радянській дійсності у перше повоєнне десятиліття Трансформований соціум: повсякденне життя населення західних земель України у перші післявоєнні роки (1944–1953): колективна монографія / відп. ред. В. Ільницький, М. Галів. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2023. С. 83–111.

REFERENCES

1. Baran V., Fishchuk S. (2023). Ukraina pisliavoienna: problemy radianskoho povsiakdennia [Postwar Ukraine: Problems of Soviet Everyday Life]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naseleння zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 24–46. [in Ukrainian].

2. Viatrovych V.M. (2011). Polsko-ukrainski stosunki v 1942–1947 rokakh u dokumentakh OUN ta UPA [Polish-Ukrainian Relations in 1942–1947 in the Documents of the OUN and UPA]: u 2 t. T.1. Viina pid chas viiny. 1942–1945. Lviv: Tsentr doslidzhen vyzvolnoho rukhu. 792 s. [in Ukrainian].

3. Haliv M., Ilnytska N., & Hrand M. (2022). Povsiakdenne zhyttia naseleння Drohobychchyny (1947–1948): nove dokumentalneovidchennia [Everyday Life of the Population of Drohobychchyna (1947–1948): New Documentary Evidence]. V V. Ilnytskyi (Red.), Zakhidni zemli Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): povsiakdenne zhyttia: kolektyvna monohrafiia. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». S. 183–242. [in Ukrainian].

4. Haliv M., Sviomyk O., Ilnytska N. (2023). Povsiakdenne zhyttia Drohobychchyny ulitku 1946 r.: movoiu odnogo dokumenta [Everyday life of Drohobych region in the summer of 1946: in the language of one document]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naseleння zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 148–164. [in Ukrainian].

5. HDA SBU – Haluzevyi derzhavnyi arkhiv Sluzhby bezpeky Ukrainy [Branch State Archive of the Security Service of Ukraine]. F. 13. Spr. 376. T. 76. Ark. 46–47.

6. Ilnytskyi V. (2017). Diialnist molodizhnykh natsionalistychnykh orhanizatsii u Drohobychi (1945–1952) [Activities of youth nationalist organizations in Drohobych (1945–1952)]. Drohobyskyi kraieznavchyi zbirnyk. Spetsvypusk III. S. 300–311. [in Ukrainian].

7. Ilnytskyi V. (2019). Molodizhna natsionalistychna orhanizatsiia u Drohobyskomu uchytelskomu instytuti [Youth Nationalist Organization at the Drohobych Teachers' Institute]. Litopys Boikivshchyny. Zhurnal, prysviachenyi doslidam istorii, kultury i pobutu boikivskoho plemeny. Ch. 1/96 (107). S. 79–86. [in Ukrainian].

8. Ilnytskyi V. (2023). Povsiakdenne zhyttia Krukenychyny (1946–1947): za materialamy zvitnoi dokumentatsii ukrainskykh natsionalistiv [Everyday Life in Krukenychyna (1946–1947): Based on Materials from the Reporting Documentation of Ukrainian Nationalists]. Rozvytok suchasnoi osvity i nauky: rezultaty, problemy, perspektivy [kolektyvna monohrafiia]. Tom 9: Dylemy staloho rozvytku nauky ta osvity / [Naukova redaktsiia: Ya. Gzhesiak, I. Zymomria, V. Ilnytskyi]. Konin – Uzhhorod – Peremyshl – Kherson: Posvit. S. 48–59. [in Ukrainian].

9. Ilnytskyi V., Haliv M. (2015). Do istorii diialnosti molodizhnykh ukrainskykh natsionalistychnykh orhanizatsii na Drohobychchyni: nove dokumentalneovidchennia [To the history of the activities of youth Ukrainian nationalist organizations in the Drohobych region: new documentary evidence]. Drohobyskyi kraieznavchyi zbirnyk. Spetsvypusk II. Drohobych: Posvit. S. 475–485. [in Ukrainian].

10. Ilnytskyi V., Ilnytska N., Vovk L. (2021). Osoblyvosti oblashtuvannia pobutu natsionalistamy Karpatskoho kraiu OUN (1945–1954) [Peculiarities of the arrangement of life by nationalists of the Carpathian region of the OUN (1945–1954)]. Povsiakdenne zhyttia naseleння zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi povoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi. Lviv – Torun: Liha-Pres. S. 172–199. [in Ukrainian].

11. Ilnytskyi V., Kantor N. (2021). Nove dokumentalneovidchennia pro povsiakdenne zhyttia deportovanykh zakhidnoukraitinsiv (1946–1948) [New documentary evidence about the everyday life of deported Western Ukrainians (1946–1948)]. Rozvytok suchasnoi osvity i nauky: rezultaty, problemy, perspektivy. Tom X: Efekty uchasti v rozvytku nauky ta osvity na vidstani/ [Red.: Ya. Gzhesiak, I. Zymomria, V. Ilnytskyi]. Konin–Uzhhorod–Kherson: Posvit. S. 39–42. [in Ukrainian].

12. Ilnytskyi V., Kantor N. (2021). Povsiakdenne zhyttia na Drohobychchyni (1946 r.): nove dokumentalneovidchennia [Everyday life in Drohobych region (1946): new documentary evidence]. Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriia Istoriia / red. kol. Yurii Stetsyk (holovnyi redaktor) ta in. Drohobych: Redaktsiino-vydavnychi viddil DDPU imeni Ivana Franka. Vypusk 7/49. S. 120–155. [in Ukrainian].

13. Ilnytskyi V., Kantor N., Batiuk T. (2021). Povsiakdenne zhyttia u Drohobyskomu uchytelskomu instytuti: novyi dokument do istorii (1946–1949) [Everyday life in the Drohobych Teachers' Institute: a new document for history (1946–1949)]. Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Serii Istorii. Vypusk 6/48. S. 342–364. [in Ukrainian].
14. Ilnytskyi V., Kantor N., Batiuk T. (2023). Povsiakdenne zhyttia Mykolaivshchyny (1946–1947): u materialakh zvitnoi dokumentatsii ukrainskykh natsionalistiv [Everyday life in the Mykolaiv region (1946–1947): in the materials of the reporting documentation of Ukrainian nationalists]. Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Serii Istorii. Drohobych: Vydavnychi dim «Helvetyka». Vypusk 12/54, 371–440. doi: <https://doi.org/10.24919/2312-2595.12/54.283757>. [in Ukrainian].
15. Ilnytskyi V., Yarushak M. (2020). Do istorii diialnosti molodizhnykh natsionalistychnykh orhanizatsii u Drohobyskii silskohospodarskii shkoli ta Drohobyskomu naftovomu tekhnikum (1950–1951) [To the history of the activities of youth nationalist organizations in the Drohobych Agricultural School and the Drohobych Oil Technical School (1950–1951)]. Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Serii Istorii. Vypusk 5/47. S. 427–449. [in Ukrainian].
16. Medvid O. (2023). Dokumentalne svidchennia pro metody propahandystskoi roboty bilshovytskykh orhaniv vlady v Stanislavshchyni v pershii polovyni 1949 r. [Documentary evidence about the methods of propaganda work of the Bolshevik authorities in the Stanislaviv region in the first half of 1949]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 245–266. [in Ukrainian].
17. Patryliak I. (2019). Ukrainsko-polskyi konflikt i pytannia povoiennoi nalezhnosti Lvova u svitli zvitiv pidpillia OUN(b) (veresen 1943 – kviten 1945 rr.) [The Ukrainian-Polish Conflict and the Issue of Postwar Status of Lviv in Light of Reports of the OUN(b) Underground (September 1943 – April 1945)]. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal. №6. S. 20–39. [in Ukrainian].
18. Patryliak I.K. (2012). «Vstan i borys! Slukhai i vir...»: ukrainske natsionalistychne pidpillia ta povstanskyi rukh (1939 – 1960 rr.) [“Rise and Fight! Listen and Believe...”: The Ukrainian Nationalist Underground and the Insurgent Movement (1939–1960)]: monohrafiia. Lviv: Chasopys. 592 s. [in Ukrainian].
19. Popp R. (2023). Zvit provodu OUN za pershe pivrichchia 1949 r. yak dzherele vyvchennia povsiakdennia naselennia Lvivshchyny u pershi povoienni roky [The OUN leadership for the first half of 1949 as a source for studying the everyday life of the population of the Lviv region in the first post-war years]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 186–244. [in Ukrainian].
20. Sviontyk O., & Haliv M. (2021). Povsiakdenni aspekty shkilnytstva na Drohobychchyni v 1947–1948 r.: nove dokumentalne svidchennia. [Everyday Aspects of Schooling in Drohobych Region in 1947–1948: New Documentary Evidence]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Vyp. 44 (1). S. 4–12. [in Ukrainian].
21. Serhiichuk V. (2023). Orhnabir iz zakhidnykh oblastei URSR u povoiennii chas yak skladova denatsyfikatsii ukrainstva [Organizational selection from the western regions of the Ukrainian SSR in the post-war period as a component of the denazification of Ukrainians]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 68–82. [in Ukrainian].
22. Starzhets V. (2023). Antyradianska diialnist studentskoi molodi u Zakhidnii Ukraini (1944–1953 rr.) [Anti-Soviet activity of student youth in Western Ukraine (1944–1953)]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 47–67. [in Ukrainian].
23. Strilchuk L. (2023). Povsiakdennia repatriantiv: vid perevirochnofiltratsiinykh taboriv do sotsializatsii v radianskii diisnosti u pershe povoienne desiatylittia [Everyday life of repatriates: from screening and filtration camps to socialization in Soviet reality in the first post-war decade]. Transformovanyi sotsium: povsiakdenne zhyttia naselennia zakhidnykh zemel Ukrainy u pershi pisliavoienni roky (1944–1953): kolektyvna monohrafiia / vidp. red. V. Ilnytskyi, M. Haliv. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. S. 83–111. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



Ден Сік КАН,

orcid.org/0000-0002-2191-4210

*доктор політичних наук, професор,
професор кафедри східної культури і літератури
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна), d.kan@kubg.edu.ua*

Маргарита СТЕЛЮК,

orcid.org/0009-0000-2609-9975

*старший викладач кафедри східної культури і літератури
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна), m.steliuk@kubg.edu.ua*

Катерина ЮГАЙ,

orcid.org/0009-0003-1363-9874

*старший викладач кафедри східної культури і літератури
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна), k.yuhai@kubg.edu.ua*

ДЕМОГРАФІЧНІ ПРОБЛЕМИ РЕСПУБЛІКИ КОРЕЯ ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ: ІСТОРИКО-СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджується демографічна проблема, яка є актуальною для багатьох країн світу та її прояви, що значною мірою залежать від історичних, економічних та соціальних умов. Демографічна проблема не нова, але її масштаби та наслідки сьогодні набули особливої гостроти, тому що зменшення та старіння населення – це шлях до зниження соціального балансу й руйнування економіки. У статті ретельно досліджено причини виникнення демографічної кризи – порушення балансу між народжуваністю, смертністю, міграцією. Звичайно головними факторами, які впливають на низьку народжуваність є економічний та соціальний рівні розвитку суспільства.

Демографічна проблема може мати різні прояви в залежності від історичних, економічних та соціальних умов. Причинами її виникнення можуть бути порушення балансу між народжуваністю, смертністю, міграцією та розвитком. Але в кожній країні чи регіоні демографічна криза виникає та проявляється по-різному і потребує специфічного підходу для вирішення, залежно від національних та культурних особливостей, рівня розвитку суспільства, економічних та соціальних факторів.

На основі аналізу джерел та досвіду інших країн були визначені основні напрями розв'язання проблеми. Дослідження історії демографічного перевороту дозволило виявити причини кризи та її наслідки в Південній Кореї. Порівняльний аналіз досвіду інших країн дав можливість визначити нову стратегію уряду Республіки Корея для розв'язання демографічної проблеми.

Результатами дослідження визначено, що, незважаючи на те, що Республіка Корея знаходиться серед країн з найвищим рівнем економічного розвитку з розвинутими системами освіти та медичного обслуговування, вона має рекордно низький рівень народжуваності. Парадоксальним є і те, що, незважаючи на багаторічну фінансову допомогу сім'ям, практичного результату не було досягнуто. Тому уряд Південної Кореї змінив стратегічний підхід до вирішення демографічної кризи. Зміна відбулася в самій концепції: тепер народження дитини – це не тільки приватна справа, а спільна інвестиція суспільства в майбутнє процвітаючої країни.

Ключові слова: демографічна криза, коефіцієнт середньої народжуваності, старіння нації, контрольована система імміграції, політика міграційного перевантаження, мультикультурне суспільство, країнознавство Кореї.

Den Sik KAN,*orcid.org/0000-0002-2191-4210**Doctor of Political Science, Professor,
Professor at the Department of Eastern Culture and Literature
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine), d.kan@kubg.edu.ua***Marharyta STELIUK,***orcid.org/0009-0000-2609-9975**Senior Lecturer at the Department of Eastern Culture and Literature
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine), m.steliuk@kubg.edu.ua***Kateryna YUHAI,***orcid.org/0009-0003-1363-9874**Senior Lecturer at the Department of Eastern Culture and Literature
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine), k.yuhai@kubg.edu.ua*

DEMOGRAPHIC PROBLEMS OF THE REPUBLIC OF KOREA AND WAYS TO SOLVE THEM: HISTORICAL AND SOCIOLOGICAL ASPECTS

The article examines the demographic problem, which is relevant for many countries around the world, and its manifestations, which largely depend on historical, economic, and social conditions. The demographic problem is not new, but its scale and consequences have become particularly acute today, because population decline and aging lead to a decline in social balance and economic collapse. The article carefully examines the causes of the demographic crisis – the imbalance between birth rates, mortality rates, and migration. Of course, the main factors influencing low birth rates are the economic and social levels of development of society.

The demographic problem can have different manifestations depending on historical, economic, and social conditions. The causes of the crisis may include imbalances between birth rates, mortality rates, migration, and development. However, in each country or region, the demographic crisis arises and manifests itself differently and requires a specific approach to resolution, depending on national and cultural characteristics, the level of development of society, and economic and social factors.

Based on an analysis of sources and the experience of other countries, the main directions for solving the problem were identified. A study of the history of the demographic revolution revealed the causes of the crisis and its consequences in South Korea. A comparative analysis of the experience of other countries made it possible to define a new government strategy.

Based on an analysis of sources and the experience of other countries, the main directions for solving the problem were identified. Research into the history of the demographic revolution revealed the causes of the crisis and its consequences in South Korea. A comparative analysis of the experience of other countries made it possible to define a new strategy for the government of the Republic of Korea to solve the demographic problem.

The results of the study show that, despite the fact that the Republic of Korea is among the countries with the highest level of economic development and developed education and healthcare systems, it has a record low birth rate. It is also paradoxical that, despite many years of financial assistance to families, no practical results have been achieved. Therefore, the South Korean government has changed its strategic approach to solving the demographic crisis. The change has taken place in the concept itself: now the birth of a child is not only a private matter, but a joint investment by society in the future of a prosperous country.

Key words: *demographic crisis, average fertility rate, aging nation, controlled immigration system, migration overload policy, multicultural society, Korean studies.*

Постановка проблеми. Не зважаючи на те, що Республіка Корея знаходиться серед найбільших рівнів економічного розвитку, освіти, рівня медичного обслуговування, вона має рекордно низький коефіцієнт середньої народжуваності – 0,72. Для з'ясування причини кризи у статті детально досліджена історія демографічного перевороту та її наслідки в Республіці Корея. Парадоксом є те,

що, незважаючи на багаторічну державну фінансову допомогу сім'ям, Республіка Корея має один з найнижчих показників народжуваності (Kim & Chung, 2024: 499).

Ця ситуація викликає занепокоєння на найвищому рівні, адже вона загрожує соціально-економічному майбутньому країни. Тривалий час уряд Південної Кореї намагався лише фінансовою допо-

могою, податковими та іншими пільгами вирішувати демографічну проблему, але практичного результату не було досягнуто. Тому що замість створення сприятливого середовища, у якому хочеться народжувати дітей, сім'ям надавали лише фінансову допомогу. На підставі аналізу уряд Республіки Корея останнім часом зрозумів, що потрібно змінювати підхід, тому що народжують дітей не в вакуумі, а в системі, і почали змінювати саму систему. В першу чергу зміна концепції, яка зараз набирає обертів: народження дитини не тільки приватна справа, а й спільна інвестиція суспільства. Це вже радикально інше мислення, такий підхід є кардинальною зміною, переломним моментом стратегії подолання демографічної кризи.

В ХХІ столітті світ стикається з двома основними демографічними викликами: у розвинених країнах – старіння населення і низька народжуваність, що загрожує економіці й пенсійній системі. У країнах, що розвиваються – перенаселення, нестача ресурсів, роботи, освіти.

Демографічна проблема не нова, але її масштаби та наслідки сьогодні набули особливої гостроти, тому що зменшення населення загрожує не тільки старінням нації, а і зниженням соціального балансу і руйнуванням економіки, тобто веде до самознищення.

Демографічна проблема – це актуальна світова проблема. Її прояви значною мірою залежать від історичних, економічних та соціальних умов. Причиною є порушення балансу між народжуваністю, смертністю, міграцією та розвитком. Але в кожній країні, регіоні демографічна криза стається по-різному і потребує своєрідного підходу для вирішення, залежно від національних та культурних особливостей, рівня розвитку суспільства, економічних та соціальних факторів.

Як не парадоксально, але Республіка Корея, країна, яка знаходиться серед найвищих рівнів розвитку освіти та медицини, має один з найнижчих рівнів народжуваності у світі з коефіцієнтом середньої народжуваності 0,72. Демографічна криза, спричинена зниженням народжуваності та старінням населення, стала гострою проблемою для багатьох країн Східної Азії – Японії, Китаю та Південної Кореї.

Незважаючи на роки державної підтримки сімей, ці країни демонструють одні з найнижчих у світі показників народжуваності. Так, у 2023 році Південна Корея зафіксувала рекордно низький коефіцієнт – 0,72 дитини на одну жінку. Ця ситуація викликає занепокоєння на найвищому рівні, адже вона загрожує соціально-економічному майбутньому Кореї.

Аналіз досліджень. Демографічна ситуація в Україні характеризується зниженням народжуваності, старінням населення та міграційними процесами (Герлих, Українець, 2022; Іванісов, 2018). Війна посилила міграційні потоки, що впливають на відтворення населення.

У Південній Кореї теж гостро стоїть демографічне питання, що зумовлене рядом факторів. Дослідження корейських науковців спрямовані на причини, аналіз та шляхи вирішення цієї проблеми. Так, Кім Чейон та Чанг Сан-Хун зазначають, що спостерігається демографічний перехід із зниженням народжуваності через високу вартість житла та освіти (Kim & Chung, 2024: 504). Дослідження Юн Джунха та співавторів (2022) показують, що комплексна підтримка родин, включно з доступом до житла, медичних та освітніх послуг, стимулює народжуваність. Організація економічного співробітництва та розвитку (OECD, 2025: 10-25) підкреслює ефективність підходу, який розглядає народження дитини як суспільну інвестицію. Прогнози демографічних змін демонструють старіння населення та зростання кількості довгожителів, що створює тиск на пенсійну та інші соціальні системи (Population Projections for Korea, 2019: 5-15; United Nations, 2024: 55-60). Ван Сенху та Дон Хао (Wang & Dong, 2024) відзначають важливість гнучких робочих графіків і участі батька в догляді за дитиною для підвищення фертильних намірів. Крос-національні дослідження свідчать, що поєднання фінансових стимулів, соціальної підтримки та зайнятості батьків забезпечує позитивні тенденції в напрямку покращення демографічної ситуації в країні.

Метою статті є аналіз досліджень демографічної кризи, причини її виникнення та шляхи подолання. А також, детально розглянути історію демографічного перевороту та його наслідки.

Виклад основного матеріалу. У Кореї велике потомство здавна вважалося одним із п'яти благословень. Батьки, очікуючи, що їх оточать турботою в старості, не почувались обтяженими вихованням дітей, а наявність великої кількості дітей і онуків вважалася запорукою процвітання сім'ї.

Починаючи з 1955 року, після закінчення Корейської війни, у країні почало народжуватися багато дітей, що призвело до так званого бебі-буму.

Згідно з даними статистики, у 1960 році коефіцієнт сумарної народжуваності (КСР – середня кількість дітей народжених однією жінкою протягом дітородного віку) досягав 6,0, але через плачевний стан економіки та перебої з продовольством у важкий післявоєнний період багато хто

вмирав з голоду (OECD. Korea's Unborn Future, 2025: 12-16).

Зростання населення за нестачі продовольства передбачувано призводило до зубожіння. Тому в 1962 році уряд ввів політику обмеження чисельності населення як пріоритетний урядовий проєкт, активно проводячи в маси ідею планування сім'ї. Ця політика довела свою ефективність, та суспільство поступово почало вважати, що наявність двох дітей є чеснотою (Yun et al., 2022: 33-35).

У результаті до 1983 року КСР знизився до рівня простого відтворення населення, тобто 2.1. Потім між демографами розгорілася полеміка з приводу доцільності продовження політики планування сім'ї. Але криза 1997 року вирішила цю проблему сама по собі, крива народжуваності різко почала падати, і вже в 2005 році КСР впав до 1.03 – як шокуючий знак того, що в майбутньому населення зменшиться на половину. За даними на 2022 рік, населення КНДР становило 25 697 000, Південної Кореї – 51 673 000, що разом складає 77 370 000 осіб (Kim & Chung, 2024: 499-509).

Південна Корея є відносно невеликою за площею країною з високою щільністю населення, що створює додатковий тиск на ринок праці, житлову сферу та соціальну інфраструктуру (UN DESA, World Population Prospects, 2024). Чому ж тоді низька народжуваність вважається проблемою? За останні декілька десятиріччів років через зростання економіки, покращення умов життя та розвиток медицини середня тривалість життя корейців надзвичайно зросла. Ще у 1970 році очікувана тривалість життя в Південній Кореї становила 58,7 року для чоловіків і 65,6 року для жінок (UN DESA, World Population Prospects, 2024), у зв'язку з чим досягнення 60-річного віку традиційно сприймалося як виняткова подія, що відображено в звичаї святкування *환갑* (Хвангап). Але вже у 2022 році ця цифра для чоловіків стала 79,9, а для жінок – 85,6 років, тобто збільшилася на цілих 20 років (UN DESA, World Population Prospects, 2024). Та, згідно з прогнозами, буде збільшуватися і надалі. Зараз вже корейці святкують Хвангап у 80 років. У 2015 році у Кореї мешкали 3159 людей, яким було більше ніж 100 років (Population Projections for Korea, 2019). До речі, у Північній Кореї цей показник становив 71,9 для чоловіків, а для жінок – 78,3 роки.

За рівнем середньої тривалості життя Корея випереджає навіть країни ОЕСР на 1,1 року для чоловіків та на 1,9 року для жінок. Працездатним населення вважається від 15 до 65 років. У 2015 році в Кореї показник частки неповнолітніх утриманців склав 18,8%, а частка утриманців

похилого віку – 17,5%. Вже у 2017 році ці два показники помінялися місцями. За прогнозами, до 2065 року складуть 20% та 88,6% відповідно (OECD. Korea's Unborn Future, 2025: 12-16).

У 2015 році чисельність працездатного населення склала 37 млн 440 тис. людей, але до 2065 року ця цифра зменшиться до 20 млн 620 тис. осіб, тобто складе 55,1% від нинішнього рівня, що означає кардинальні зміни у структурі населення за дуже короткий час (Population Projections for Korea, 2019).

На 2022 рік демографічна ситуація у двох корейських державах суттєво відрізнялася: у Північній Кореї частка населення віком 0–14 років була близько 19,1 %, а частка людей віком 65 років і старше – приблизно 10,6 %, тоді як у Південній Кореї відповідні показники становили 11,5 % та 17,4 % (дані ООН). Це означає, що частка дітей у КНДР була на 7,6 % вищою, а частка літніх – на 6,8 % нижчою, ніж у Республіці Корея. За оцінками коефіцієнт сумарної народжуваності в Північній Кореї у 2022 році значно нижче рівня відтворення, що також свідчить про демографічні ризики (UN DESA, World Population Prospects, 2024).

Економічний та соціокультурний підхід мають застосовуватися в комплексі. Ще у 1970-х роках у Кореї народжувалося більше 1 мільйона дітей за рік, але ця цифра поступово зменшувалася, і в 2015 році вже стало лише 438 400 дітей. За прогнозами, у 2029 році кількість народжених та померлих зрівняється на рівні 410 000, після цього смертність перевищить народжуваність, а з 2031 року населення почне скорочуватися (Yun et al., 2022: 34).

До 2065 року частка громадян похилого віку складе 42.5% населення, а дітей – лише 9.6%, і тоді проблема утримання громадян похилого віку стане набагато серйознішою для уряду ніж зараз (Population Projections for Korea, 2019).

Рівень безробіття продовжує зростати, особливо серед випускників вищих навчальних закладів, виникає проблема навчання серед вищих шкіл – нестача студентів, учнів, скорочення персоналу. Зменшення населення веде за собою зменшення купівельної спроможності. Це економічна стагнація. Крім того, нестача робітників на підприємствах також неухильно спричиняє серйозні проблеми економіки.

А збільшення кількості людей похилого віку тільки загострить ситуацію. Також є проблема мігрантів з інших країн. Тому майбутнє, з точки зору демографів, є доволі похмурим. Уряд повинен знайти рішення з урахуванням економічних та соціальних змін.

Після аналізу стану демографічної кризи можна зробити висновок щодо причин її виникнення. Науковці та аналітики сходяться на думці, що корінні причини демографічної кризи в Південній Кореї набагато глибші за просту відсутність бажання народжувати дітей. Це поєднання багатьох факторів:

1. Висока вартість життя, тобто економічні фактори. Високі витрати на освіту дітей.

2. Висока конкуренція на ринку праці, що викликає високу культуру праці, де кар'єрний розвиток ставиться в пріоритет.

3. Міцні соціальні норми щодо навчання, кар'єрного зростання та самореалізації перед створенням сім'ї. Немоżliвість поєднати повноцінне виховання дітей із сучасним темпом життя і кар'єрним прагненням.

4. Зміни у ставленні до шлюбу та батьківства, а також соціального тиску. Альтернативні способи життя замість шлюбу та нетрадиційні моделі сім'ї (childfree). Психологічний тягар та емоційне вигорання серед молодих батьків.

5. Процес старіння населення. Так, у 2022 році тривалість життя серед чоловіків становила 79,9 років, а серед жінок – 85,6. Це створює навантаження на пенсійну систему (OECD. Korea's Unborn Future, 2025: 12-16).

6. Міграція молоді, особливо серед випускників вищих навчальних закладів, через високу частку безробітних в 7% (Kim & Chung, 2024: 502-504).

7. Відсутність середовища – системної опори. Всі ці фактори привели до незацікавленості молоді у народженні дітей. Що є одним із ключових факторів демографічної кризи в Республіці Корея.

На основі наведених даних можна сформулювати декілька викликів, реакція на які має стати основою державної політики.

Перше – це розбалансованість ринку праці викликана дефіцитом робітників. Друге – зменшення частки працездатного населення з одночасним збільшенням кількості пенсіонерів. І третє – зменшення кількості дітей та підлітків створить виклик для системи освіти, зокрема вищої освіти, що може призвести до поступової деградації освітнього процесу, а в перспективі до дефіциту молодих наукових кадрів, кваліфікованих інженерів та робітників, тобто створюється ризик зниження технологічного рівня країни. Зростання рівня освіти та обізнаності молоді щодо питань планування сім'ї призведе до більш свідомого підходу до репродуктивного здоров'я та планування кількості дітей.

Світ бореться з демографічною проблемою, але багато дослідників, попри масштаб-

ність докладених зусиль, визнають, що стратегія боротьби у нинішньому вигляді малоефективна. На думку професора Стюарта Гітель-Бастена з Гонконгського університету науки і технологій, уряди борються не з тією проблемою, оскільки на народжуваність впливають не лише сексуальні чи шлюбні звички, а складна система соціально-економічних взаємозв'язків (OECD. Korea's Unborn Future, 2025: 18–21). Експерти відзначають необхідність «соціального переосмислення» демографічної політики: дедалі більше людей свідомо обирають залишатися бездітними, тому важливо інвестувати у потенціал старших поколінь через волонтерство, активне довголіття та професійну участь після пенсії (OECD, Korea's Unborn Future, 2025: 27-29). Звичайно, класичною моделлю реагування багатьох країн є стандартний підхід – фінансування, стимулювання народження дітей. Але, як зазначають експерти, ці заходи майже не мають впливу на довготривалі тенденції.

Чому це не працює? Експерти зазначають, що сучасні політики стимулювання народжуваності часто ігнорують ключові гендерні нерівності – довгі робочі години та відсутність балансу між роботою і сім'єю. Проблема полягає не у відмові від дітей, а в обмежених можливостях сімей їх мати (Kim & Chang, 2024: 12-15).

Експерти з демографії підкреслюють, що політика стимулювання народжуваності має базуватися на виборі, а не на примусі, оскільки примусові заходи не лише малоефективні, а й потенційно небезпечні (OECD, Korea's Unborn Future, 2025, 18-21).

Демографічна криза Японії та Південної Кореї – це симптом ширших суспільних викликів. Традиційні підходи на кшталт грошових виплат, пільг і стимулювання шлюбів виявилися недостатніми. Ключ до вирішення лежить у переосмисленні ролі сім'ї, праці та підтримки батьківства, як соціального пріоритету. Лише всебічна, системна та гнучка політика може принести довгостроковий результат. Отже, ефективне вирішення демографічної проблеми полягає не лише у фінансових стимулах чи закликах до народжуваності, а й у створенні комплексного середовища, в якому люди добровільно та усвідомлено готові народжувати дітей. Це середовище має включати доступне житло, гендерну рівність, підтримку робочих батьків, стабільну економіку, реформовану пенсійну систему та соціальну справедливість. Лише системна трансформація, а не репродуктивний тиск дозволить подолати наслідки демографічного спаду, забезпечуючи повагу до прав людини та стає майбутнє для суспільства.

Для України демографічна криза теж є комплексною проблемою, що потребує системного підходу та довгострокової стратегії на основі міжнародного досвіду з урахуванням політичної, економічної та культурної особливості та існуючих поточних викликів. Забезпечення стабільного демографічного розвитку є одним з ключових факторів економічного зростання, соціальної стабільності та національної безпеки країни.

У спробах змінити демографічні тренди, уряд Південної Кореї впроваджує системно-комплексний підхід, який включає як традиційні, так і радикальні заходи. Тривалий час уряд Південної Кореї намагався лише фінансовою допомогою, податковими та іншими пільгами вирішувати демографічну проблему, але практично це не дало ефекту. Чому?

Замість створення середовища, у якому хочеться народжувати, їм надавали фінансову допомогу і тишу. Але останнім часом прийшло розуміння, що треба змінювати підхід, тому що народжують не в вакуумі, а в системі, і так почалися зміни в самій системі. В першу чергу варто розглянути зміну концепції, яка зараз набирає обертів: народження дитини – не приватна справа родини, а спільна інвестиція суспільства. Це, звичайно, радикально інше мислення. Це означає, якщо сім'я вирішила дати нове життя, уряд допоможе зробити його гідним. Такий підхід є кардинальною зміною, переломом стратегії вирішення демографічної проблеми. У Південній Кореї запускають житлові програми для молодих сімей, які планують народжувати дітей. Надають пільгове житло на 10 років із фінансовою орендою, якщо дитина народжується в перші два роки після шлюбу. Це не тільки економічні стимули, це відчуття стабільності, яке впливає на рішення. Немало важливим фактором є те, що підтримують не тільки матерів, а й батьків. Зараз тато теж має право на декретну відпустку, і компанія отримує податкові знижки, а сам чоловік отримує додаткові соціальні бонуси. Важливо й те, що це не просто підтримка сім'ї. Це зміна уявлення про відповідальність, тобто розподіл тягаря батьків. Необхідно підкреслити, що фінансова допомога не одноразова, а це ваучер на кілька років уперед. Він покриває заняття в гуртках, плату за репетиторів, психолога, ігрову кімнату, навіть дитячого стоматолога. Тому така стратегія – це меседж: «Ми віримо, що твоя дитина варта найкращого». Уряд Південної Кореї докладає багато зусиль для вирішення демографічної проблеми: фінансова допомога, податкові пільги, гнучкий графік роботи (Wang & Dong, 2024).

З досвіду уряду Південної Кореї по вирішенню проблеми демографії можна зробити висновок, що народжуваність не можна підвищувати тільки економічними та соціальними пільгами, а зміною мислення, підходу до цієї проблеми, її покращує активна участь суспільства, уряду, тобто не окремі заходи, а система довіри. У більшості країн, де були успішні демографічні реформи, ключем була не сума виплат, а передбачуваність і стабільність. Люди мають знати, що підтримка і такий підхід не зникне після виборів, що садок не стане платним для них через рік, що пільги не скасують завтра. Іншими словами, повинна бути довіра до уряду. Потрібно чітко розуміти позицію уряду, в першу чергу, що демографія – це про майбутнє країни, нації, і воно потребує довгострокового мислення.

Але одними змінами стратегії, фінансовими допомогою не можна вирішити проблему. За досвідом інших країн, Республіці Корея необхідно проводити політику міграційного перезавантаження, враховуючи, що за кордоном існує 8-ми мільйонна корейська діаспора. Тобто створити програму залучення етнічних корейців із діаспори, надаючи їм пільгові умови для повернення.

Ще одним із дієвих факторів вирішення демографічної проблеми є створення мультикультурного суспільства в Республіці Корея. Тому що створення справді мультикультурного суспільства – це не лише відповідь на виклики демографічної кризи, а й потужний поштовх для соціально-економічного розвитку. Залучення легальної еміграції, соціальна інклюзія, збереження та популяризація культурної спадщини різних етнічних груп здатні кардинально змінити демографічну ситуацію, наповнити ринок праці, підвищити народжуваність в окремих регіонах, а головне – побудувати і відкрити толерантне до змін суспільство, здатне конкурувати на світовій арені. Але на шляху створення мультикультурного суспільства в Республіці Корея існує багато викликів. Насамперед, етнічний націоналізм корейців, конфуціанський менталітет, законодавчі ініціативи, недосконалі інтеграційна програма, освіта та пропагандистські заходи у ЗМІ. Необхідними є покращення якості життя через технологічні та соціальні інновації, роботизація та автоматизація підприємств для компенсації браку трудових ресурсів.

Виховання також є частиною стратегії покращення демографічної ситуації. У Південній Кореї уряд активно фінансує культурні програми, спрямовані на популяризацію традиційних сімейних цінностей, а також освітні кампанії, які сприяють

розумінню важливості народження дітей. Так, зараз в ЗМІ популярні тематичні програми про сімейні цінності, про важливість мультикультурного суспільства, а також підтримка молодіжних ініціатив, спрямованих на створення здорових моделей родинного життя.

Досвід світових країн показав, що вирішення демографічної проблеми вимагає індивідуального підходу для кожної країни, враховуючи її рівень розвитку та культурні особливості.

Країни Далекого Сходу – Китай, Японія, Південна Корея теж зіткнулися зі зниженням рівня народжуваності, що спонукало їх до впровадження комплексних програм підтримки сімей. Так, Південна Корея запровадила систему фінансових стимулів, включаючи одноразові виплати за народження дитини, субсидії на освіту та догляд за дітьми. Японія та Сінгапур активно працюють над створенням сприятливих умов для поєднання кар'єри та сімейного життя. Наприклад, у Сінгапурі діють гнучкі робочі графіки та податкові пільги для батьків, що дозволяє жінкам легше повертатися на роботу після народження дітей (Wang & Dong, 2024). Тобто проводять реформи ринку праці та впроваджують гендерну рівність.

Крім того, Китай та Південна Корея активно залучають іноземних спеціалістів, створюючи сприятливі умови для їх інтеграції (OECD, Korea's Unborn Future, 2025: 33-35). Так, Південна Корея має спеціальну програму для висококваліфікованих мігрантів, які сприяють зростанню економіки та технологічного розвитку. Окрім країн Східної Азії, успішні приклади вирішення демографічних проблем можна знайти в Європі та Північній Америці. Так, наприклад, Франція активно підтримує народжуваність через щедру систему соціальних виплат, податкові пільги для сімей та доступне дошкільне виховання. Швеція забезпечує рівні умови для батьків, включаючи щедрі декретні відпустки та гнучкі умови праці (Fluchtmann et al., 2023). Канада та Австралія використовують політику залучення мігрантів для підтримки демографічного балансу та економічного розвитку (OECD. International Migration Outlook, 2024; OECD. Fertility trends across the OECD, 2024).

Але найширшими ключовими напрямками демографічної політики Східної Азії є всебічна підтримка сімей, тобто фінансові стимули для молодих сімей, включаючи виплати на народження дитини, податкові пільги. Також уряди працюють над розвитком доступної системи дошкільного виховання, щоб батьки мали можливість поєднувати роботу з вихованням дітей. Япо-

нія значно покращила якість життя своїх громадян через технологічні інновації.

Південна Корея запровадила масштабну програму Baby Voucher. Так, з 2022 року кожна родина при народженні дитини отримує 2 мільйони вон, (близько 1500 доларів США) одноразово та щомісячно ще 300 000 вон до досягнення дитиною одного року. Також надаються субсидії на медичне обслуговування, пільги при оренді житла, безкоштовне або пільгове обслуговування в дитячих садках (Kim & Chung, 2024: 55-63).

Не менш значущою є проблема урбанізації, яка впливає на демографію. Китай, Японія, Південна Корея активно працюють над розвитком малих міст і сіл, щоб зменшити перенавантаження мегаполісів, зробити життя в регіонах привабливішим. Гарним прикладом такої політики є Японія, яка робить акцент на розвитку регіонів та сільської місцевості, пропонуючи дотації, доступне житло та можливості для професійної реалізації у малих містах. Така стратегія дозволяє зменшити навантаження на мегаполіси та водночас активізувати розвиток периферії. Республіка Корея теж збудувала нове місто Седжон, що знаходиться на відстані 120 км на південь від Сеула. Вже багато установ перемістились з Сеулу в нове місто, де доступне житло, надаються гранти для малого бізнесу, забезпечення стартапів. Кореїці називають це місто містом майбутнього сімейного родинного планування. Крім того, в майбутньому це місто може стати столицею Республіки Корея. Так, вже 36 міні-стартапів переведено з Сеула до Седжона. Сьогодні вже у місті Седжон на тисячу людей народжуваність досягла 32 з коефіцієнтом середньої народжуваності 0,94 замість 0,5 в Сеулі, та 0,72 в країні загалом (Sejong City Government, 2019).

Однак низький рівень розвитку інфраструктури залишається значною проблемою. Міський транспорт обмежений, відсутня розвинена мережа метро, а громадські перевезення часто недостатньо надійні. Це ускладнює пересування мешканців і може впливати на рішення сімей щодо проживання та народжуваності.

Зараз населення Седжона становить 300 000 людей, за прогнозом до 2030 року збільшиться до 500 000 (Sejong City Government, 2019).

Як відомо, витрати на виховання дитини в Республіці Корея дуже високі. Так, якщо у ФРН 0,94, в США 0,5, то в Південній Кореї 0,78. Це в першу чергу через високу ціну на освіту та дуже високі ціни на житло. У місті Седжон ціни на житло значно нижчі, ніж у Сеулі – 380 000 вон за один метр квадратний проти 740 000 вон у Сеулі. Як вже

зазначали, є проблеми. Уряд Республіки Корея планує покращити вдвічі розвиток соціальної програми та інфраструктури у місті Седжон (Sejong City Government, 2019).

Висновки. Підсумовуючи дослідження, можемо визначити наступну систему з координованих рішень.

1. Фінансова підтримка сімей.
2. Розвиток інфраструктури догляду за дітьми.
3. Підтримка балансу між роботою та сім'єю, тобто зміни у стратегії соціально-економічних взаємозв'язків.
4. Створення комплексного середовища, доступне житло, доступна освіта, стабільна економіка, реформована пенсійна система, гендерна рівність.
5. Стратегія стримування еміграції та залучення молоді. Повернення емігрантів на батьківщину (8 млн).

6. Контрольована еміграційна політика та створення мультикультурного суспільства, розробка політики залучення іноземних працівників.

7. Інформаційно-просвітницька кампанія про важливість сімейних цінностей, здорового способу життя та відповідального батьківства.

8. Розвиток інфраструктури в регіонах, розвиток малих міст і сіл для зменшення перевантаження мегаполісів.

9. 'Технологічні та соціальні інновації плюс інновації в розвиток роботизації, автоматизації та штучного інтелекту.

Південнокорейська модель модернізації системи для вирішення демографічної кризи передбачає комплексну, системну, довготривалу стратегію поєднання економічного зростання допомоги з активною роллю держави у вирішенні соціально-психологічних проблем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герлих І. В., Українець Л. А. Демографічна ситуація в Україні на сучасному етапі: виклики та загрози. – Львів: Нац. ун-т ім. Івана Франка, 2022. – 78 с.
2. Іванісов О. В. Демографічна ситуація в Україні: причини та наслідки. *Сучасні проблеми управління підприємствами: теорія і практика* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Харків – м. Торунь, 29 берез. 2018 р. – 30 берез. 2018 р. С. 152–155.
3. Birth Rate Transition in the Republic of Korea: Trends and Prospects / J. Yun et al. *Journal of Korean Medical Science*. 2022. Vol. 37, No. 42: e304.
4. Fluchtmann J., van Veen V., Adema W. Fertility, employment and family policy: A cross-country panel analysis / OECD Social, Employment and Migration Working Papers, No. 299. – Paris: OECD Publishing, 2023. – URL: <https://doi.org/10.1787/326844f0-en> (дата звернення: 28.02.2026).
5. Governmental policies for overcoming low birth rate by country / H. A. Ki et al. *Journal of The Korean Society of Maternal and Child Health*. 2018. Vol. 22, no. 3. P. 131–133.
6. Kim C. Y., Chung S.-H. Demographic transition in South Korea: implications of falling birth rates. *Clinical and Experimental Pediatrics*. 2024. Vol. 67, no. 10. P. 498–509.
7. OECD. Fertility trends across the OECD: Underlying drivers and the role for policy : Society at a Glance 2024. – Paris: OECD Publishing, 2024. – URL: https://www.oecd.org/en/publications/society-at-a-glance-2024_918d8db3-en.htm (дата звернення: 28.02.2026).
8. OECD. International Migration Outlook 2024. – Paris: OECD Publishing, 2024. – URL: <https://doi.org/10.1787/50b0353e-en> (дата звернення: 28.02.2026).
9. OECD. Korea's Unborn Future: Understanding Low-Fertility Trends. – Paris: OECD Publishing, 2025. – 45 с. – URL: https://www.oecd.org/en/publications/korea-s-unborn-future_005ce8f7-en.html (дата звернення: 28.02.2026).
10. Population Projections for Korea (2015–2065). – Seoul: Ministry of Strategy and Finance and Statistics Korea, 2019. – URL: https://mods.go.kr/boardDownload.es?bid=11748&list_no=359108&seq=1 (дата звернення: 28.02.2026).
11. Sejong City Comprehensive Development Plan 2030. – Sejong: Sejong Special Self-Governing City Government, 2019. – URL: <https://www.sejong.go.kr> (дата звернення: 28.02.2026).
12. United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. World Population Prospects 2024 revision. – URL: <https://population.un.org/wpp/> (дата звернення: 28.02.2026).
13. Wang S., Dong H. Flexible Working Arrangements and Fertility Intentions: A Survey Experiment in Singapore. *European Journal of Population*. – 2024. – Vol. 40, Article 33. – URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10680-024-09719-1> (дата звернення: 28.02.2026).

REFERENCES

1. Herlykh I. V., Ukrainets L. A. (2022). Demohrafichna sytuatsiia v Ukraini na suchasnomu etapi: vyklyky ta zahrozy. [Demographic situation in Ukraine at the current stage: challenges and threats] Lviv. Natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka, 78. [in Ukrainian].
2. Ivanisov O. V. Demohrafichna sytuatsiia v Ukraini: prychyny ta naslidky. [Demographic situation in Ukraine: causes and consequences] Suchasni problemy upravlinnia pidpriemstvamy: teoriia i praktyka : materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, Kharkiv, Torun, 29.03.2018 r. – 30.03.2026 r., 152–155. [in Ukrainian].

3. Birth Rate Transition in the Republic of Korea: Trends and Prospects / J. Yun et al. *Journal of Korean Medical Science*. (2022). 37(42): e304).
4. Fluchtmann, J., V. van Veen and W. Adema (2023). Fertility, employment and family policy: A cross-country panel analysis. OECD Social, Employment and Migration Working Papers, No. 299, OECD Publishing, Paris, <https://doi.org/10.1787/326844f0-en>
5. Governmental policies for overcoming low birth rate by country / H. A. Ki et al. *Journal of The Korean Society of Maternal and Child Health*. (2018). 22(3). 131–133.
6. Kim C. Y., Chung S.-H. Demographic transition in South Korea: implications of falling birth rates. *Clinical and Experimental Pediatrics*. (2024). 67 (10). 498–509.
7. OECD. Fertility trends across the OECD: Underlying drivers and the role for policy : *Society at a Glance*. (2024). Paris: OECD Publishing Retrieved from: https://www.oecd.org/en/publications/society-at-a-glance-2024_918d8db3-en.htm
8. OECD. International Migration Outlook (2024). Paris: OECD Publishing. Retrieved from: <https://doi.org/10.1787/50b0353e-en>
9. OECD. Korea's Unborn Future: Understanding Low-Fertility Trends. Paris: OECD Publishing. (2025). 45. Retrieved from: https://www.oecd.org/en/publications/korea-s-unborn-future_005ce8f7-en.html
10. Population Projections for Korea (2015–2065). Seoul: Ministry of Strategy and Finance and Statistics Korea. (2019). Retrieved from: https://mods.go.kr/boardDownload.es?bid=11748&list_no=359108&seq=1
11. Sejong City Comprehensive Development Plan 2030. Sejong: Sejong Special Self-Governing City Government. (2019). Retrieved from: <https://www.sejong.go.kr>
12. United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division. World Population Prospects 2024 revision. Retrieved from: <https://population.un.org/wpp/>
13. Wang S., Dong H. (2024). Flexible Working Arrangements and Fertility Intentions: A Survey Experiment in Singapore. *European Journal of Population*. 40, 33. – Retrieved from: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10680-024-09719-1>

Дата першого надходження статті до видання: 07.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 792.8.071.2.027(477.63-25)"2009/2016"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-5>

Поліна БАДАКВА,
orcid.org/0009-0007-8561-3285
аспірантка кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) Polina.Badakva@lnu.edu.ua

НОВАТОРСЬКИЙ ПІДХІД У БАЛЕТНИХ ВИСТАВАХ ДНІПРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ: ТВОРЧИЙ СПАДОК БАЛЕТМЕЙСТЕРА ДМИТРА ОМЕЛЬЧЕНКО

Досліджено та виявлено новаторський підхід у творчості балетмейстера Дмитра Омельченко, окреслено вплив його творчості на розвиток загального доробку Дніпровського національного академічного театру опери та балету та сучасного балетного мистецтва. Спадок національної культури зокрема балетних труп та балетмейстерів у часи самоідентифікації є необхідним до дослідження, аналізу та вивчення, адже сучасний та майбутній шлях розвитку повністю спирається на творчі пошуки попередників. Новаторська сміливість, поєднання стилів, новітні технології та сучасне світобачення балетмейстерів-постановників дарують самобутні, оригінальні та новітні вистави, котрі є обов'язковими ланками розвитку балетного мистецтва України та світу. Дніпровський національний академічний театр опери та балету за свій п'ятдесятилітній шлях має у своєму арсеналі оригінальні та неповторні балетні вистави створені плеядою талановитих майстрів. У цій роботі проаналізовано причинно-наслідковий зв'язок використання новаторського підходу у розрізі історичної доби та культурному контексті країни на прикладі творчості балетмейстера Дмитра Омельченко. Шляхом застосування мистецтвознавчого аналізу розібрано чотири вистави балетмейстера («Degage», «ЗАкуліся», «Корсар. Сповідь старого пірата», «Carmen&Jose») у період 2009-2016 роки з акцентом на виявлення авторського стилю і нового підходу у хореографічній лексиці, нового підходу у побудові композиції та сучасного погляду на взаємопроникнення музики у драматургію вистави. Сенс вистав балетмейстера також формується базуючись на системах знаків та символів. Дослідження ґрунтується на періодизаційних даних та інформації отриманої шляхом інтерв'ю, що досі неописана у дослідженнях в контексті розвитку сценічного мистецтва України.

Ключові слова: перформативне мистецтво, вистава, танець, балет, класичний танець, танець модерн, театр, культура.

Polina BADAQVA,
orcid.org/0009-0007-8561-3285
Postgraduate student at the Department of Directing and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) Polina.Badakva@lnu.edu.ua

INNOVATIVE APPROACH IN BALLET PERFORMANCES OF THE DNIPRO NATIONAL ACADEMIC THEATRE OF OPERA AND BALLET: THE CREATIVE LEGACY OF CHOREOGRAPHER DMYTRO OMELCHENKO

The innovative approach in the works of choreographer Dmytro Omelchenko has been revealed and studied. The influence of his works on the development of, and the importance of his contribution to the general achievements of the Dnipro National Academic Theater of Opera and Ballet has been described. During the times of self-identification the legacy of the national culture, in particular that of the ballet troupes and ballet masters, is becoming an important subject of research, analysis and generalization, because the modern and future path of development is fully based on the creative searches and achievements of predecessors.

An innovative courage, a combination of styles, new techniques and a modern world outlook of ballet choreographers produce original and innovative performances, which are natural steps in the development of ballet art in the Ukraine and the world.

In the course of its more than fifty-year journey The Dnipro National Academic Theater of Opera and Ballet has gained in its arsenal many original and unique ballet performances created by the generation of talented masters.

Using the example of the works of Ukrainian choreographer Dmytro Omelchenko this article analyzes the cause-and-effect relationships leading to the creation of innovative approaches in the context of the historical era and the cultural context of the contemporary Ukraine.

By applying the art historical analysis, four performances (2009-2016 period) of D. Omelchenko were analyzed. Those performances are: "Degage", "Zakulissya", "Corsair: Confession of an Old Pirate", "Carmen&Jose".

The emphasis were made on identifying the author's style and on his new approach to choreographic lexis, a new approach in constructing the composition and a modern view on the interpenetration of music in the dramaturgy of the performance. The signs and symbols are also considered as significant parts of the choreographer language.

The study is based on primary sources and information obtained through interviews that have not yet been used in studies concerning the development of performing arts in the Ukraine.

Key words: performing arts, performance, dance, ballet, classical dance, modern dance, innovations in choreography, theater, culture.

Постановка проблеми. Творчий спадок балетних труп та балетмейстерів України є багатим, оригінальним та різностилістичним. Необхідність вивчення та збереження культурного надбання українського балетного театру є очевидним особливо в умовах війни. У час активної та найбільш актуальної самоідентифікації українського народу особливого сенсу набуває висвітлення здобутків національної культури, зокрема українських авторів та творців. Сучасне становлення українського балету повністю ґрунтується на досвіді попередників. Взаємопроникнення стилів хореографії та технологій дарують сучасному театральному мистецтву оригінальні, авторські та самобутні балетні вистави. Оригінальність репертуару Дніпровського національного академічного театру опери та балету пов'язана із плеядою майстрів балетмейстерів. Наукова новизна роботи полягає в поглибленому описі хореографічних та режисерських здобутків балетмейстера Дмитра Омельченка.

Аналіз досліджень. Фундаментальна праця Ю. Станішевського «Балетний театр України. 225 років історії» охоплює період до року видання 2003 та тільки епізодично розкриває творчі надбання Дніпровського національного академічного театру опери та балету (Станішевський, 2003: 231). Присвячений п'ятдесятиліттю творчої діяльності нещодавно випущений матеріал авторів А. Тулянцева, А. Дорош, В. Кочетков дає більш ширший та сучасний погляд (Тулянцев та ін., 2024: 27-28).

Мистецтвознавець О. Плахотнюк визначає космополітичні ознаки балетного мистецтва сучасності і окреслює їх як: «Мультинаціональність провідних балетних осередків світу, взаємна інтегрованість танцівників різних шкіл, наявність споріднених тенденцій до збереження етнічних традицій і в той же час зовнішніх впливів, що відображаються у їх репертуарі. Репертуарна політика балетних труп та національних театрів спрямована таким чином, що має спільну тенденцію до об'єднання в репертуарі класичної спадщини

балетного мистецтва, балетів популярніших сучасників та робіт локальних (національних) хореографів-балетмейстерів. Завдяки розвиненим технологіям (відео- теле- фіксації, мережі Інтернет) глядачі, як і танцівники та балетмейстери мають змогу отримати швидкий доступ до найцікавіших зразків хореографічного мистецтва всього світу. Як результат у митців розширюються можливості швидкої і продуктивної організації власної гастрольної діяльності, продажу свого творчого продукту, щодо розповсюдження та демонстрації своїх балетів, хореографічних вистав, творів, перформенсів у різних світових театрах та сценічних просторах» (Plakhotnyuk 2020: 43).

У статті «Поліхудожні та міжмистецькі зв'язки танцювальної культури у прояві її інтермедіальності» О. Плахотнюк, Д. Топорков визначають характерні ознаки властивостей танцювальної культури зазначають «В світлі розглядання танцювальної культури в поліхудожньому просторово-мистецькому континуумі, фактор нефіксованого танцювального досвіду, викликаний технічним унеможливленням документації танцювальних рухів в древності, втрачає ознаки недоліку і натомість набуває характерних рис рушійної сили з нарощування хореографічного потенціалу для наступних етапів розвитку танцю (Плахотнюк, Топорков, 2021: 86)

Мета дослідження – виявлення новаторських підходів у творчості балетмейстера Дмитра Омельченка, впливу їх на розвиток доробку Дніпровського національного академічного театру опери та балету та сучасного балетного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. За свій п'ятдесятирічний творчий шлях Дніпровський національний академічний театр опери та балету наряду з класичним та всесвітньо-признаним репертуаром має у своєму арсеналі унікальні балетні вистави різноманітної тематики, стилістики та форми.

Балетмейстер-постановник Дмитро Омельченко створив 4 вистави: «Degage» (2009),

«ЗАкулісся», «Корсар. Сповідь старого пірата» (2011), «Carmen&Jose» (2016). Останній балет приніс хореографу всеукраїнську премію ім. А. Ф. Шекери у галузі хореографічного мистецтва (2017).

Майбутній балетмейстер з самого дитинства був оточений сучасним танцем. Отримавши професійну хореографічну освіту та працювавши тривалий час закордоном у Universal Ballet Company, майбутній балетмейстер розвивався опановуючи сучасні техніки танцю модерн та виконуючи партії у балетах сучасних постановників, зокрема Іржі Кіліана, Вільяма Форсайта та інших (Бадаква, 2026).

Повернувшись до рідного міста Дніпра у 2008 році був прийнятий до трупи як провідний соліст, втілював на сцені образи: Принц Зігфрід в «Лебединому озері», Принц Дезіре в «Сплячій красуні», Принц Лускунчик в «Лускунчике», Граф Альберт в «Жізелі», Кавалер в «Пахиті», Еспада в «Дон Кіхоті» та інші. На цей час Дмитро Омеляченко вже мав широкий кругозір, він привіз світові тенденції до театру та майже одразу почавши власний шлях як балетмейстер-постановник виконував і головні партії в своїх балетах: Чоловік в чорному «DEGAGE», Новий танцівник «ЗАкулісся», Конрад «Корсар. Сповідь старого пірата» та Хозе «CARMEN&JOSE» (Омеляченко, матеріал вікіпедії).

Перший балет «Degage» має два акти та формально так і трактується – перехід від класики до модерну. Перший акт вистави – це реконструкції світової старовинної класики – Ц. Пуні «Па-де-катр», Ц. Пуні «Па-де-катр Оживлені фрески із балета «Коник-Горбокони», Х. Левенсхольд «Па-де-де Сильфіди та Джеймса із балету «Сильфіда», перенос котрої здійснювала художня керівниця балету заслужена артистка України Зінаїда Зінченко (Бадаква, 2026). Другий акт – сучасна частина, пластично вирішена у стилі модерн – це повністю новітня постановка, що не має яскраво вираженої драматургії, хоча балетмейстер певно вибудовував її для себе. На той час для театру та артистів робота такого рівня була новою, оригінальною та незвичною. Ця хореографічна робота розраховувалася на чоловічий склад виконавців і мала тільки одну жіночу партію, котра виконувалася на пальцях. Поєднання пальцевої техніки та стилю модерн на той час було новаторським кроком та дуже неочікуваним для глядачів і самих артистів (Дегаже, відео вистави).

Символізм кольорів костюмів (білі, червоні, чорні) вносив кардинальні чуттєві окраси сприйняття хореографічних частин балету. Видови-

шність балету забезпечила потужна хореографія на чоловічий склад трупи, що мала велику трюкову партитуру (Бадаква, 2026). У роботі підкреслено енергію та енергетику артистів чоловіків, шляхом масовості та техніки, тим самим закрилася потреба самовираження, котра лишається від класичних вистав, де кавалер часто сприймається як партнер балерини. Поєднання музики, чоловічої енергії, сучасного танцю та ударних інструментів розміщених прямо на сцені надали виставі чіткий та динамічний темпо-ритм тілесної образності (Бадаква, 2025).

Дмитро Омеляченко використав власне комплексне бачення цієї вистави та був автором хореографії, сценографії, костюмів та виконавцем партії – Чоловік в чорному (Бадаква, 2025).

Цей новаторський балет має досить складну технічно та музично жіночу хореографію, не просто поєднуючи пальцеву техніку з технікою модерн, а додаючи незвичні переходи, сучасну пластику та координації рухів накладену на різні музичні темпи. Зміна цих темпів від швидкого до подільного з нерівним малюнком та забарвленням синкопами зумовлювало неабияку технічність для виконавиці головної партії (заслужена артистка України Олена Печенюк, заслужена артистка України Аліна Веретіна та Ірина Авраменко) таким чином балерина мала мати швидку техніку та також пластичність у виконанні рухів (Бадаква, 2025).

Динамічний та контрастний перехід від першого акту тендітності та краси балету до другого акту стрімкої сучасності та тілесної та емоційної відвертості, не тільки ставить один напрям на противагу іншому, а навпаки – яскраво демонструє історію самого балетного мистецтва просуваючи глядача від авторитетних зразків світової класичної спадщини до сміливих тем сьогодення.

Виставу поставили за місяць завдяки швидкій та відданій роботі балетмейстера, котрий завжди приносив готовий матеріал на постановочні репетиції, зв'язавши номери стилістично та розклавши у музиці. Емоційне наповнення повністю підкорялося музиці, а хореографія мала елементи академізму, демі-класики, джаз-модерну та вільної пластики.

«ЗАкулісся» – друга вистави балетмейстера Дмитра Омеляченко мала за ідею показати, що відбувається в середині театру, провести глядача за лаштунками театру. Вистава складається з двох актів та має дещо автобіографічне лібрето про молоду балерину (виконавиця заслужена артистка України Олена Печенюк), нового танцівника (Дмитро Омеляченко) та створення вистави.

Балетмейстер-постановник також є автором костюмів та відповідальним за підбір музичного матеріалу. Виставу було створено у короткий термін – за 3 місяці (Бадаква, 2025).

Перший акт балету демі-класичною лексикою з використанням пальцевої техніки ілюструє звичайне театральне життя, показуючи балетний урок від дзвінка до дзвінка. У центрі сюжету молода перспективна балерина та новий танцівник, що приїхав до театру. Він оточений увагою жіночої частини трупи. Але ревності та заздрість також бушують. Глядач повністю поринає у життя театру, також показані працівники монтажно-служби і навіть прибиральниця, котра займає у сюжеті не останнє місце зі своєю щирою мрією танцювати як ті театральні балерини. У другому акті Новий танцівник створює виставу, показано репетиції прем'єрної постановки – вистава у виставі – «Болеро» М. Равеля. Артистки виконавиці поділені на п'ять груп по 4 балерини, що у різних малюнках повторюють 5-6 комбінацій. Сміливість та новаторство цього балету також підкріплюється використанням музичного фрістайлу (Бадаква, 2025).

«Корсар. Сповідь старого пірата» – це двоактний балет на основі класичної хореографії, музика Адольф Адан, а хореографія Маріус Петіпа. Режисура належить Дмитру Омеляченко, котрий не просто поставив цю виставу, а осучаснив її додавши відео-проекції змонтованих власноруч відео-ілюстрацій та пізніше голос розказника (Бадаква, 2026).

Новий подих отримала старовинна балетна вистава, адже постановник переосмислив сюжет, переставив місцями деякі музичні частини, повернув тріо Кондрата, Медори та Раба та додав до класичної партитури сучасну рок-музику (наприклад, Scorpions, Apocalyptica та інші). Сюжет став зрозумілішим глядачу, наприклад, корабельна катастрофа була проілюстрована відео-рядом, що було незвично та той час. Балет є поєднанням класичної постановки, переносом котрої займалася художня керівниця балету заслужена артистка України Зінаїда Зінченко (наприклад «Сон») та модернових частин, наприклад, як частина де Амазонки на ринку з Гульнарою. Завершення балету втілено транічно-романтичним прийомом – смерть закоханих головних героїв та їх зустріч після фізичної смерті (Бадаква, 2025).

Прем'єра відбулася 22 жовтня 2011 р. Дмитро Омеляченко – хореограф, сценограф, автор костюмів та виконавець головної партії Конрад, диригент – постановник О. Кулішов (Балет «Корсар», відео вистави).

«Carmen&Jose» пристрасна та видовишна вистава за сюжетом книги П. Меріме. Дмитро Омеляченко автор лібрето, хореографії та виконавець головної партії Хозе. Два акти вистави мають багатогранну динамічну картину та навіть екшен. Музика є поєднанням композицій із класичної Кармен-сюїти, танго та інших творів (Бадаква, 2025). Сповнена почуттів дія починається на табачній фабриці та події розгортаються у жанрі трилера, розказуючи пристрасну історію красуні Кармен та трагічність її долі. Драматичне напруження та динамічність сюжету зосереджує увагу глядачів не тільки на сюжетній лінії головної жіночої партії, а й і на піднятим з нею на один рівень партії головного героя Хозе (Омеляченко, інс.стор.). Хореографія вистави відноситься до демі-класики і збудована на синтезі стилів – класики, танцю модерн та вільної пластики. У балеті «Carmen&Jose» є пристрась, гумор, фарс, спецефекти та фатум, а монолог для Кармен є хайлайтером вистави. Прем'єра відбулася 25 листопада 2016р. Диригенти О. Кулішов І. Пучков, Аранжування та інструментування В. Жаворонков, заслужений артист України (Балет «Кармен і Хозе», відео вистави).

Планувалася п'ята вистава та була почата робота над нею – «Лускунчик» – котрій вже не склалося бути представленою. 24 вересня 2021 року Дмитро Омеляченко пішов з життя (Марчак, 2021).

Висновки. Проведене дослідження творчого шляху та балетмейстерського доробку Дмитра Омеляченко в контексті діяльності Дніпровського національного академічного театру опери та балету визначено новаторську інтеграцію світового досвіду в національний контекст. Творчість Д. Омеляченко стала яскравим прикладом успішної імпортації сучасних світових тенденцій у простір українського академічного театру. Його підхід базувався на гармонійному поєднанні класичного вишколу з естетикою танцю модерн, що дозволило модернізувати репертуар театру без втрати академічних традицій. Виявлено трансформації лексичних та композиційних структур, що головним новаторством балетмейстера став синтез «пуантові техніки» з пластикою модерну та джаз-модерну. У виставах «Degage» та «ZАкулісся» автор продемонстрував відхід від суворої сюжетності на користь концептуальної тілесної образності, де динаміка темпо-ритму та складна координація рухів стали основними засобами художньої виразності. Дмитро Омеляченко виступав як універсальний творець мультдисциплінарного підходу до постановок («автор-деміург»), поєднуючи

ролі хореографа, лібретиста, сценографа та художника з костюмів. Його новаторство проявилось і в технічному оновленні вистав (використання відеопроєкцій та рок-музики у балеті «Корсар. Сповідь старого пірата»), що зробило класичні сюжети зрозумілишими та ближчими сучасному глядачеві.

Доказано емансипацію чоловічого танцю та зміни гендерних акцентів де балетмейстер суттєво переглянув роль чоловіка в балеті (особливо у виставі «Degage»). Відходячи від ролі «кавалера-партнера», він вивів чоловічу енергію та трюкову партитуру на рівень самостійного емоційного та технічного центру вистави, що стало вагомим внеском у розвиток сучасної української хореографії. Творча діяльність Д. Омеляченко

(зокрема здобуття премії ім. А. Ф. Шекери за балет «Carmen&Jose») стала потужним імпульсом для професійного зростання балетної трупі театру формування дніпровської балетної школи. Запровадження інноваційних методів роботи та новітньої лексики дозволило артистам вийти за межі класичного канону, сформувавши унікальне мистецьке обличчя театру у період 2009–2016 років.

Перспективність досліджень: Спадок Дмитра Омеляченко залишається фундаментом для подальшого аналізу процесів самоідентифікації українського балету. Його досвід доводить, що майбутній розвиток сценічного мистецтва неможливий без глибокого вивчення таких самобутніх творчих пошуків, які поєднують новаторську сміливість із повагою до класичної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бадаква П. Інтерв'ю з заслуженою артисткою України Зінченко Зінаїдою. «Творчий спадок балетмейстера Дмитра Омеляченко» (20.01.2026 року). Приватний архів П. Бадакви.
2. Бадаква П. Інтерв'ю з заслуженою артисткою України Печенюк Оленою. «Творчий спадок балетмейстера Дмитра Омеляченко» (14.10.2025 року). Приватний архів П. Бадакви.
3. Балет «Кармен і Хозе» Офіційний канал Дніпровського академічного театру опери та балету. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oyW0_cMFTx8 (дата звернення 30.04.2026).
4. Балет «Корсар» / Сповідь старого пірата. Офіційний канал Дніпровського академічного театру опери та балету. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ov61-kjvWV0> (дата звернення 30.04.2026).
5. Дегаже / DEGAGE / Балет. Від класики до модерну. Офіційний канал Дніпровського академічного театру опери та балету. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8cFIxsMzmio> (дата звернення 30.04.2026).
6. Марчак О. «Був дитиною театру»: помер відомий артист балету з Дніпра. URL: https://24tv.ua/dnipro/buv-ditinoyu-teatru-pomer-vidomiy-artist-baletu-novini-dnipro_n1747312 (дата звернення 30.04.2026).
7. Омеляченко Дмитро Іванович. URL: <https://wikipedia> (дата звернення 30.04.2026).
8. Омеляченко Дмитро Іванович. Репетиція балету «Кармен і Хозе». URL: <https://www.instagram.com/p/BMOg0iSANti/> (дата звернення 30.04.2026).
9. Плахотнюк О. Топорков Д. Поліхудожні та міжмистецькі зв'язки танцювальної культури у прояві її інтермедіальності. Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 43. Т. 2. С. 81–87. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-13>
10. Плахотнюк О. Космополітичні процеси в театрі класичного балету. Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2020. № 5 (33). Vol. 3. С. 38–43. URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/jornal/24>
11. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ, Музична Україна, 2003. 440 с.
12. Тулянцева А. Дорош А. Кочетков В. Дніпровський академічний театр опери та балету: становлення та тенденції розвитку (1974–2024). *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей*. Дніпро : ГРАНІ, 2024. Вип. 27(2). С. 13–33.

REFERENCES

1. Badakva P. (2026, January 20). Interview z zasluhenoiu artystkoii Ukrainy Zinchenko Zinaidoiu. «Tvorchyi spadok baletmeistera Dmytra Omelchenko». [Interview with Honored Artist of Ukraine Zinchenko Zinaida. «The Creative Legacy of Ballet Master Dmitry Omelchenko»]. Pryvatnyi arkhiv P. Badakvy [in Ukrainian].
2. Badakva P. (2025, October 14). Interview z zasluhenoiu artystkoii Ukrainy Pecheniuk Olenoiu. «Tvorchyi spadok baletmeistera Dmytra Omelchenko». [Interview with Honored Artist of Ukraine Pechenyuk Olena. «The Creative Legacy of Ballet Master Dmitry Omelchenko»]. Pryvatnyi arkhiv P. Badakvy [in Ukrainian].
3. Dnipro Opera. (2020, June 17) Balet «Karmen i Khoze». [Carmen and Jose] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oyW0_cMFTx8 [in Ukrainian].
4. Dnipro Opera. (2019, April 5) Balet «Korsar». [The Corsair] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ov61-kjvWV0> [in Ukrainian].
5. Dnipro Opera. (2020, April 6) Balet «Dehazhe». [Degage] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8cFIxsMzmio> [in Ukrainian].

6. Marchak O. (2021, September 24) «Buv dytynoiu teatru»: pomer vidomyi artist baletu z Dnipra. [«I was a child of the theater»: a famous ballet dancer from Dnipro died]. 24Tv News. https://24tv.ua/dnipro/buv-ditinoiu-teatru-pomer-vidomyi-artist-baletu-novini-dnipro_n1747312 [in Ukrainian].
7. Omelchenko Dmytro Ivanovich. Wikipedia. Retrieved April 10, 2026. <https://wikipedia> [in Ukrainian].
8. Omelchenko Dmytro (2016, October 31) Repetytsiia baletu «Karmen i Khoze». [Rehearsal moment from «Carmen and Jose»]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BMOg0iSANTi/> [in Ukrainian].
9. Plakhotniuk O. Toporkov D. (2021). Polikhudozhni ta mizhmystetski zviazky tantsiuvalnoi kultury u proiavi yii intermedialnosti. [Polyartistic and interartistic connections of dance culture in the manifestation of its intermediality]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : Mizhvuzivskyi zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych, 2021. Vyp. 43. T. 2. 81–87 [in Ukrainian].
10. Plakhotnyuk, O. (2020) Kosmopolitychni protsesy v teatri klasychnoho baletu. [Cosmopolitan processes in the theater of classical ballet. Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, № 5 (33) vol. 3. pp. 38–43. [in Ukrainian].
11. Stanishevsky Y. (2003) Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv : Musical Ukraine, 440 p. [in Ukrainian].
12. Tuliantsev A. Dorosh A. Kochetkov V. (2024) Dniprovskyi akademichnyi teatr opery ta baletu: stanovlennia ta tendentsii rozvytku (1974–2024). [Dnipro Academic Opera and Ballet Theater: Formation and Development Trends (1974–2024)]. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny: Zbirnyk nauk. statei. Dnipro : HRANI. Vyp. 27(2). 13–33. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 78.2У; 79.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-6>**Усеїн БЕКІРОВ,***orcid.org/0000-0001-6766-3923*

доктор філософії з музичного мистецтва

докторант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) *usyabek@gmail.com*

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «ВИШИВАНИЙ. КОРОЛЬ УКРАЇНИ»

Статтю присвячено дослідженню концептуальних засад мультимедійності в сучасному музично-театральному мистецтві на прикладі опери Алли Загайкевич «Вишиваний. Король України». Актуальність роботи зумовлена активними трансформаційними процесами в оперному жанрі початку ХХІ століття, пов'язаними з інтенсивною інтеграцією цифрових, електронних та інтерактивних технологій у традиційну оперну структуру. Мультимедійна опера розглядається як гібридна форма, що продовжує ідею *Gesamtkunstwerk*, але в нових умовах цифрової культури, де медіа перестають виконувати допоміжну функцію і стають повноцінними складниками драматургії.

У статті здійснено огляд провідних теоретичних концепцій мультимедійності та медіакультури (М. Маклюєн, Л. Мановіч, В. Флуссер, Д. Болтер і Р. Грусін, П. Віріліо) з метою їх адаптації до аналізу сучасної української опери. Особливу увагу приділено поняттям медіагібридності, ремедіації, технічного образу, прискорення часу та трансформації простору. На основі цих підходів опера «Вишиваний. Король України» осмислюється як багатоплановий мультимедійний твір, у якому музика, вокал, електроніка, відеопроєкції, світлові рішення та сценографія формують єдиний художньо-драматургічний простір.

Проаналізовано специфіку застосування *Live Electronics*, електроакустичних звукових ландшафтів, багатоканальної акустики та безперервного (*through-composed*) розвитку музичної форми. Показано, що мультимедійні засоби виконують не декоративну, а структуроутворюючу функцію, моделюючи психологічні стани героя, динаміку історичного часу та напруження епохи. Образ Вільгельма фон Габсбурга (Василя Вишиваного) інтерпретується як множинна ідентичність, що розкривається через нашірвання різних медіарівнів – документальних, візуальних, звукових і сценічних.

Окремо проведено порівняльні паралелі з практиками західного мультимедійного музичного театру, зокрема з операми Мередіт Монк, що дозволяє визначити експресіоністичну природу драматургії, відмову від номерної структури та орієнтацію на психологічний театр станів. У висновках наголошено, що опера Алли Загайкевич є знаковим явищем українського музичного мистецтва, демонструє високий рівень інтеграції національної історичної тематики у глобальний контекст медіа- та авангардного мистецтва й відкриває перспективи подальших музикознавчих досліджень мультимедійності в опері ХХІ століття.

Ключові слова: мультимедійність, мультимедійна опера, опера, технічні засоби, українські автори, А. Загайкевич, С. Жадан, Р. Держипільський.

Usein BEKIROV,*orcid.org/0000-0001-6766-3923*

Doctor of Philosophy in Musical Arts,

Doctoral Student

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) *usyabek@gmail.com*

CONCEPTUAL PRINCIPLES OF MULTIMEDIALITY ON THE EXAMPLE OF THE OPERA “VYSHYVANYI. KING OF UKRAINE”

The article is devoted to the study of the conceptual foundations of multimedia in contemporary music-theatre art, using Alla Zagaykevych's opera *Vyshyvanyi. King of Ukraine* as a case study. The relevance of the research is determined by the intensive transformational processes in the operatic genre of the early twenty-first century, associated with the active integration of digital, electronic, and interactive technologies into the traditional operatic structure. Multimedia opera is examined as a hybrid artistic form that continues the idea of *Gesamtkunstwerk* under the conditions of digital culture, in which media cease to function merely as auxiliary elements and instead become full-fledged components of dramaturgy.

The article provides an overview of key theoretical concepts of multimedia and media culture (M. McLuhan, L. Manovich, V. Flusser, J. D. Bolter and R. Grusin, P. Virilio) with the aim of adapting them to the analysis of contemporary Ukrainian

opera. Particular attention is paid to the notions of media hybridity, remediation, the technical image, acceleration of time, and transformation of space. On the basis of these approaches, Vyshyvanyi. King of Ukraine is interpreted as a multilayered multimedia work in which music, vocal performance, electronics, video projections, lighting design, and scenography form an integrated artistic and dramaturgical whole.

The study analyzes the specific use of live electronics, electroacoustic soundscapes, multichannel spatial sound systems, and continuous (through-composed) musical development. It is demonstrated that multimedia means perform not a decorative but a structural function, modeling the psychological states of the protagonist, the dynamics of historical time, and the tension of the epoch. The image of Wilhelm von Habsburg (Vasyl Vyshyvanyi) is interpreted as a manifestation of multiple identity, revealed through the layering of different media levels—documentary, visual, sonic, and theatrical.

Special emphasis is placed on comparative parallels with Western practices of multimedia music theatre, particularly the operas of Meredith Monk, which makes it possible to identify the expressionist nature of the dramaturgy, the rejection of the traditional number-based structure, and an orientation toward a psychological theatre of states. The conclusions emphasize that Alla Zagaykevych's opera represents a landmark phenomenon in Ukrainian musical art, demonstrating a high level of integration of national historical subject matter into the global context of media and avant-garde art, and opening new perspectives for further musicological research on multimedia opera in the twenty-first century.

Key words: *multimediality, multimedia opera, opera, technological means, Ukrainian authors, A. Zahaikevych, S. Zhadan, R. Derzhypilskyi.*

Постановка проблеми. Мультимедійна опера (Multimedia Opera) представляє сучасну гібридну форму музично-сценічного мистецтва. Її сутність полягає в органічній інтеграції традиційних елементів опери, а саме, музики, драми, вокалу та сценографії із новітніми цифровими, електронними та інтерактивними технологіями.

Концептуально цей жанр є логічним розвитком ідеї Gesamtkunstwerk (всеохоплюючого твору мистецтва), вперше сформульованої Ріхардом Вагнером. Однак, у контексті XXI століття, ця ідея набуває нової якості: цифрові та електронні медіа перестають бути лише допоміжними елементами чи декоративним тлом. Навпаки, вони стають повноправними учасниками драматургічного процесу, активно формуючи зміст та форму вистави.

Ключовими художніми та технологічними характеристиками можуть бути різні складові. Мультимедійна опера визначається низкою специфічних рис, які суттєво відмежовують її від класичного оперного репертуару, приміром, інтеграцією цифрових технологій. Жива електроніка (Live Electronics), як прийом, передбачає використання комп'ютерних засобів для обробки акустичного звуку в момент виконання (in real time). Завдяки цьому голоси солістів, інструментальні партії або перкусійні ефекти можуть бути модифіковані, накладені в шари, просторово локалізовані або деформовані. Результатом є створення унікального, часто абстрактного звукового ландшафту (Soundscape). Аналіз теоретичних положень мультимедійності, який використовується при загальному аналізі спрямованості опери Алли Загайкевич «Вишиваний. Король України» є актуальним для сучасного музикознавства.

Аналіз досліджень. Одним і перших значення медіа та комунікації вивчав канадський філософ, дослідник М. Маклюен (М. Маклюен, 1989: 9). У праці «Медіум є повідомленням» автор розкрив одну із форм комунікації, яка впливала на суспільство більше, ніж зміст, або здатність сучасних технологій з'єднувати світ у єдиний інформаційний простір. Майже у середині XX століття дослідник акцентував увагу на візуальній перспективі як світі єдиного та однорідного простору (М. Маклюен, 1989: 9).

Звичайно, що з цих часів є й інші загальні концепції мультимедійності, цифрової культури й медіа-арту. Зокрема, американський культуролог українського походження, дослідник цифрової культури, медіатеоретик і один із найвпливовіших авторів у галузі нових медіа Лев Мановіч з роботою «Мова нових медіа», де розкривається поняття медіа-гібридизації [8].

Чесько-німецько-бразильський філософ, культуролог і теоретик медіа Вілем Флуссер [3, 4, 5], який спеціалізувався на технічних образах і цифровій культурі. Концепція ремедіації належить Д. Д. Болтеру і Р. Грусіну. Пол Віріліо розглядав технології, швидкість і візуальність [14].

Цифрові засоби використовуються для відображення психологічного реалізму та емоційного надламу. Мультимедіа ефективно візуалізує внутрішні конфлікти, кошмари та галюцинації персонажів. Т. Маховер [7] є одним із піонерів мультимедійної та «інтерактивної» опери. Його твір «Death and the Powers» [11] відзначається експресіоністичною естетикою, де він поєднав традиційну оперу з цифровими технологіями (сенсорами, робототехнікою, відеопроєкціями, VR, штучним інтелектом), а саме з роботами та інтер-

активними декораціями [11], а в іншому творі «VALIS» із електронікою та мультимедійним простором [12]. Тобто, мультимедійність сприяє використанню екранів, є комплексним художнім методом, який робить технології невід'ємною частиною драматичної та музичної дії.

Музичний простір може формуватися машинами, звуками та об'єктами. Приміром, інсталяційна версія музично-театрального проєкту “Stifters Dinge”, де немає акторів і виконавців [13].

Опері А. Загайкевич присвячені статті українських дослідниць (П. Кордовська, О. Сковцова). Дослідниця П. Кордовська аналізує постановку як важливу подію для сучасного українського оперного мистецтва [1]. У статті О. Сковцової опера «позиціонується як прецедент створення нової оперної парадигми, котра насичена алюзіями-зв'язками з усім буттям жанрової моделі опери, мультикультурними спрямуваннями сучасної культури, світоглядними пошуками сучасності та її звуковою «аурою», яка створюється зокрема залученням засобів електроакустики, алгоритмами осмислення сутності та специфіки ролі виконавця у творчому процесі втілення музичного твору» [2].

Метою цієї статті є розгляд концептуальних положень мультимедійності різних дослідників і їхнє можливе застосування для аналізу опери Алли Загайкевич «Вишиваний. Король України».

Виклад основного матеріалу. Сучасна історична опера, що часто визначається як авангардна або мультимедійна опера, «Вишиваний. Король України» була поставлена 2021 року у Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка. Вона стала однією з найрезонансніших подій українського музичного театру. Автором цього визначного твору є одна з провідних українських композиторок, майстриня електроакустики А. Загайкевич. Реалізація задуму стала можливою завдяки співпраці з видатним українським поетом, письменником, музикантом С. Жаданом. Його вклад полягав у створенні лібрето. Крім того, співпраця з режисером-постановником один із провідних українських театральних режисерів, художній керівник Івано-Франківського драмтеатру Р. Держипільським активізувала передачу сучасного матеріалу.

Слід відзначити, що це спільний мистецький проєкт України та Австрії. Ознайомившись докладно з цим твором можна зробити певні висновки. Він виходить за межі традиційного оперного канону. Одразу привертає увагу жанрово-стильовий синтез та не менш цікавий та

важливий елемент – інтеграція мультимедійних технологій. Дослідження цього феномену безперечно є актуальним для розуміння шляхів розвитку української опери, а також її здатності до трансформації та втілення глобальних художніх тенденцій і, водночас, до переосмислення національно-історичного змісту.

Зарубіжні дослідники (П. Віріліо, М. Маклюен, Л. Мановіч, В. Флуссер та інші) спеціалізуються на різних проблемах мультимедійності. Кожна концепція містить дотичні аспекти, що можемо застосовувати для характеристики мультимедійного твору.

Зокрема, В. Флуссер стверджував, що сучасна культура переходить від письма до технічних образів (фото, відео, проєкцій, цифрової візуальності) [3, 4, 5]. Звертаючись до опери «Вишиваний», можемо переконатися, що в ній активно застосовано відеопроєкції, мультимедійні екрани, цифрові візуальні композиції. Крім того, робота світла є самостійним образотворчим шаром. Це дає можливість трактувати сучасну оперу як «класичний» музичний жанр, хоча при цьому і медіахудожній простір, в якому технічні образи взаємодіють із живим співом та драматургією.

Якщо використовувати теоретичні положення В. Флуссера, то опера «Вишиваний» реалізує модель культури технічних образів. Тут цифрові візуальні медіа ілюструють події, формують автономний рівень сенсів. Сцена часто відмовляється від статичних декорацій, а фізичні елементи замінюються або доповнюються динамічними відеопроєкціями, анімацією чи 3D-мапінгом (Video Mapping). Ці візуальні елементи є рухливими та мінливими, що дозволяє швидко відображати внутрішній психологічний стан героїв або імітувати хаотичні події зовнішнього світу. Це стоєть, приміром, зображення війни чи неспокійного вокзалу, як в опері «Вишиваний. Король України» (А. Загайкевич, 2021: 6).

Дослідник В. Флуссер (В. Флуссер, 2011: 5) вважав, що апарат (камера, технічна система) задає рамки, в яких мислить автор, тобто програма апарату, драматургія є навігацією у медіапросторі. У «Вишиваному» мультимедійні технології визначають темп сцен з характерними переходами між подієвими площинами і стають засобами візуалізації внутрішніх переживань героя. Тобто драматургія мислиться як навігація у технічному образному просторі, що відповідає флуссерівському підходу до візуалізації. Технічні образи в «Вишиваному» структурують саму драматургію, що відображає флуссерівське уявлення про апарат як програму культурного виробництва.

Едвард-Габсбург, ерцгерцог, австрієць, українець, поет, офіцер, отже, людина між культурами та ідентичностями. У мультимедійній опері цей образ передає «множинність» через медіаможливості. Логічно поєднуються документи і художність з використанням цифрових образів, ніби «нашаровуються» історичні пласти.

Крім того, мультимедійність за теоріями Л. Мановіча, Болтера здатні до реконструкції біографії через різні медіа. У виставі одночасно працюють кінематографічні фрагменти, документальні відеоматеріали, оперний спів, театральна драматургія, сценічні інсталяції. Це є класичною ремедіацією, коли один медіум переосмислюється через інший, приміром, у такій послідовності: фото – відео – сцена – музика. Таке поєднання дозволяє представити Едварда-Вишиваного як багатшарову історичну фігуру, чия ідентичність складається з «медіарівнів».

Мультимедійна структура опери «Вишиваний» відповідає поняттю медіагібридності Л. Мановіча: різні медіа не співіснують, а взаємно формують нову якість оповіді. Застосовується складна багатоканальна акустична система. Вона дозволяє точно керувати просторовим розташуванням звуку, буквально занурюючи глядача у вир сценічних подій і перетворюючи його на активного реципієнта звукового простору. Опері характерний наскрізний розвиток (Through-composed). Відбувається свідомий відхід авторів від традиційної номерної структури, від чітких арій, речитативів, хорів). Музика, світло та відео-ефекти розвиваються в безперервному, кінематографічному потоці, підтримуючи високий рівень драматичної напруги.

У цьому контексті мультимедійна природа опери «Вишиваний. Король України» (А. Загайкевич, 2021: 6) органічно доповнює її лірико-психологічну експресіоністську модель. Якщо відмова від традиційної номерної структури, використання наскрізного розвитку та атональної експресивності формують внутрішній психологічний простір героя, то мультимедійні засоби розширюють цей простір у візуально-технічний вимір, характерний для новітнього музичного театру. Відеопроєкції, документальні фрагменти, цифрова сценографія й інсталяційні елементи передають багатшаровий медіапростір. Це відповідає концепції медіагібридності Л. Мановіча. У такій логіці різні медіа не просто співіснують поруч, а взаємно ремедіюють одне одного, утворюючи нову якість оповідності: психологічний конфлікт героя передається не лише музикою, а й технічними образами, у дусі ідей В. Флуссера

про домінування технічної візуальності в сучасній культурі.

Саме тому двочастинна монументальна архітектоніка твору функціонує як драматургічний каркас, як структура медіа-процесу, у якому кульмінації музична й візуально-мультимедійна доповнюють одна одну. У фінальній частині технічні образи, відеоряд та світлові акценти різко загострюють психологічну напругу, підкреслюючи катастрофічний фінал і завершуючи трагічний шлях Вишиваного в синтезованому полі музики, драматургії та цифрових медіа.

В основу лібрето закладено біографічні дані Вільгельма фон Габсбурга. Він був відомим в історії як Василь Вишиваний. Хоча був австрійським ерцгерцогом, який свідомо обрав українську національну ідентичність та став полковником Січових Стрільців. Ця значна постать втілює дихотомію між європейським аристократичним походженням та глибоким патріотизмом. Це має потужний драматургічний конфлікт особистості, яка перебувала в епіцентрі напруженого зіткнення між імперіалістичними та національно-визвольними ідеологічними векторами. Слідуючи за М. Маклюеном «медіум є повідомленням», як в опері А. Загайкевич не просто розповідається про історичну постать, а події розкриваються засобами нових медіа, мультимедійність акцентує сучасне бачення історії. Цифрова сценографія підкреслює розірваність ідентичності Вишиваного. Звукові електронні шари передають відчуття «переписування історії».

Тобто, в опері «Вишиваний. Король України» медіум стає самостійним змістом, формуючи сприйняття образу героя, що відповідає ідеям М. Маклюєна.

Звертаючись до оперної класики ХХ століття, виокремлюються роботи американської композиторки, режисерки М. Монк. Вона працює на межі опери, перформансу, відеоарту та експериментального вокалу. У її виставах поєднуються живий голос, рух, світло, відеопроєкції й мінімалістичної сценографії («Quarry», 1976 і «ATLAS», 1991: 10).

В опері А. Загайкевич (А. Загайкевич, 2021: 6) є спільні й відмінні риси, які допоможуть у подальшій роботі з аналізом. Можемо відмітити спільність драматургічної моделі двочастинності при трансформації героя. У твоєму описі опера «Вишиваний» вибудована за принципом двох великих драматургічних фаз, а саме, формування героя і піднесення; катастрофа й загибель. В операх М. Монк «ATLAS» і «Quarry» [10] простежується така сама стратегія, де перша частина є ста-

новленням, пошуком ідентичності, рухом героя, а друга частина збігається із руйнацією світу, кризою, колапсом гуманістичного ідеалу.

Хоча М. Монк також працює з біографічним або псевдодокументальним матеріалом, внутрішній шлях героя подається через зміну станів, а не через класичну сюжетність. Це зближує її оперну драматургію з експресіоністською моделлю «Вишиваного».

В опері А. Загайкевич «Вишиваний» структура також будується на контрасті між фазою ідентичності та фазою руйнації, що підкреслюється електронними трансформаціями звуку. Це спільний принцип «психологічного оперного театру».

Тут виникають паралелі із М. Монк, яка взагалі прибирає номерну структуру. У неї вокал і сцена працюють як один потік. Її музичний театр не розділяє площину на арії, ансамблі. У «Вишиваному» панує безперервний драматичний розвиток. Обидві моделі є «анти-номерні», побудовані на transition, тобто станах.

У Загайкевич електронний шар і оркестр формують безперервну інтонаційну тканину. Вона також руйнує традиційний поділ, створюючи драматургію «станів» та «енергетичних зон». Це ідентичний принцип.

В мультимедійних операх електроніка використана як повноправний драматургічний засіб. Хоч електроніка у М. Монк не завжди технологічно складна, вона послідовно інтегрується в драматичну структуру, створюючи середовище, в якому герой існує. У «Quaggy» електронні звуки, шумові поля, ритмічні імпульси моделюють історичну катастрофу, схоже як у «Вишиваному» електроніка передає образ війни, тиску, переслідування. Тому виокремлюються: Live electronics, soundscape, процесинг акустичних інструментів, шумові комплекси як носії символічного навантаження. У Загайкевич електроніка буквально будує драматургію.

Для мультимедійних опер характерна експресіоністична естетика з музичною напругою. Тут згадуємо, що М. Монк не є атоналісткою, але теж працює із психологічно загостреним вокалом, напруженими вокальними криками, ламаними структурами, які функціонують як чистий театральний експресіонізм. Образи катастрофи, дегуманізації та зламу суб'єкта (особливо в «Quaggy») відлунюють ті ж експресіоністські стратегії [10].

В опері А. Загайкевич експресіоністичність є не лише інтонаційна, а й технологічна. Це стосується акустики-дисонансів, що пов'язані із передачею психологічного болю; електроніка розкриває образи загрози, часу, тиску; оркестрові

кластери підкреслюють історизм, історичну силу.

Аналізуючи оперу А. Загайкевич, актуалізуємо ключові ідеї французького філософа, урбаніста і теоретика технологій П. Вірілію. Він був відомий своїми дослідженнями впливу швидкості та технологій на суспільство, культуру і мистецтво. Так, в опері електроніка, Live Electronics, відео-проекції та звукові ефекти транслують відчуття прискореного історичного часу, коли події, що були пов'язані із героєм (війна, еміграція, арешт), сприймаються як миттєві, майже «стиснені» у часі. П. Вірілію вважав, що нові медіа змінюють сприйняття простору [14]. У «Вишиваному» сценографія, інтеграція відео та звукопросторові ефекти змінюють, динамізують простір, у якому герой рухається, але одночасно його обставини і обмеження відчуються гостріше. Дослідник розглядав технічні засоби як фактор, що прискорює історичні процеси та драматичні конфлікти. Електроакустика і шумові комплекси у опері підсилюють відчуття неминучої катастрофи та політичного тиску, роблячи історичний хаос більш «відчутним» і напруженим для глядача.

В опері дві частини (формування героя – катастрофа) через технологічні ефекти подані як стислі у часі драматичні лінії, що підкреслює психологічне напруження та хаос епохи. Концепція П. Вірілію тут допомагає пояснити, чому цифрові та електронні елементи опери не декоративні, а інтегровані в драматургію, формуючи новий досвід переживання історії.

Відповідно концепції П. Вірілію можемо трактувати мультимедійні елементи опери «Вишиваний. Король України» як активні складові загальної драматургії. Так, електроніка, відео та різні ефекти працюють на те, щоб вплинути на передачу часу, модифікувати простір і підсилити психологічне сприйняття катастрофи. Взагалі його концепція присвячена ефекту прискорення у передачі історичного досвіду, а в опері це посилює трагізм долі головного героя.

Висновки. Опера «Вишиваний. Король України» може бути розцінена як одна з оригінальних творів національного музичного репертуару, хоча її специфіка відповідає естетиці комплексного, багатовекторного мистецького висловлювання. Її поява засвідчила здатність українського оперного мистецтва до інтеграції у світовий контекст музичного авангарду. Цей твір функціонує як своєрідна лабораторія інновацій, що підтверджує відкритість національної академічної сцени до експериментальних форм та передових технологічних рішень, які відповідають естетичним запитам XXI століття.

Художній результат, досягнутий творчим тандемом А. Загайкевич і С. Жадана, є прямим наслідком органічного синтезу низки новаторських елементів. Зокрема, технологічній інтеграції із застосуванням Live Electronics (живої електроніки) для динамічного та деформованого звукового ландшафту. У вокальній драматургії використання техніки Sprechstimme (співо-мови) підсилює психологічну напругу та експресіоністичну естетику. Сценічний символізм забезпечується метафоричністю тріярусної сценографії, що додає драмі історизму.

Відзначено, що завдяки цьому синтезу, опера досягає максимальної драматичної концентрації та глибокої історичної рефлексії, увиразнюючи трагедію особистості на тлі епохальних потрясінь. Опера успішно демонструє, що сучасна

українська академічна музика має потенціал не лише для глибинного переосмислення складних національних міфів та історичних постатей (зокрема, контрверсійної постаті Габсбурга), але й для функціонування як провідна лабораторія інноваційних музично-театральних технологій. Її детальний аналіз відкриває нові перспективи для ґрунтовних музикознавчих досліджень у таких ключових напрямках з вивчення способів органічного поєднання різномірних музичних мов та стилів, аналізу мультимедійності з механізмами інтеграції цифрових медіа в оперну структуру в академічній музиці ХХІ століття. Твір є знаковою віхою розвитку українського оперного мистецтва, що підтверджує художній рівень та новаторський потенціал сцени і може бути вивченим за критеріями мультимедійного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кордовська П. «Вишиваний. Король України»: Le Roi est mort, vive le Roi? – Kyiv Daily. *Kyiv Daily*. URL: <https://kyivdaily.com.ua/vishivaniy-korol-ukraini-2/> (дата звернення: 29.12.2025).
2. Сковорцова О. Вишиваний. Король України А. Загайкевич: Національна опера на шляху формування нової парадигми жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 47, том 4. С. 22–28. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-4>.
3. Flusser V. *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 2011. 225 p.
4. Flusser V. *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books. 1999. 176 p.
5. Flusser V. *Writings*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 2002. 270 p.
6. Kharkiv OPERA. Вишиваний. Король України – 2021, 2024. . *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kLfGx1AVKWc> (дата звернення: 29.12.2025).
7. Machover T. *Death and the Powers*. MIT Media Lab, 2021. 67 p.
8. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge ; London : The MIT Press, 2000. 355 p.
9. Marchand Ph. *Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger*. New York : Ticknor & Fields, 1989. 320 p.
10. Meredith Monk. *Meredith Monk*. URL: <https://www.meredithmonk.org/> (date of access: 29.12.2025).
11. Peter A. Torpey Digital systems for live multimodal performance in *Death and the Powers*. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2012. Vol. 8, No. 1. P. 109–123. DOI: 10.1386/padm.8.1.109_1.
12. Peter Torpey. *Death and the Powers Trailer*, 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WS2tYB0Gghk> (date of access: 25.12.2025).
13. Ruhrtriennale. Heiner Goebbels: Stiftern Dinge – The Unguided Tour, 2014. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Iv0vV_LUx5k (date of access: 29.12.2025).
14. Virilio P. *Biography*. *European Graduate School*. URL: <https://pact.egs.edu/biography/paul-virilio/> (date of access: 29.12.2025).

REFERENCES

1. Kordovska P. «Vyshyvanyi. Korol Ukrainy»: Le Roi est mort, vive le Roi? [“Vyshyvanyi. King of Ukraine”: The king is dead, long live the king?] *Kyiv Daily*. URL: <https://kyivdaily.com.ua/vishivaniy-korol-ukraini-2/> (accessed: 29.12.2025). [in Ukrainian].
2. Skvortsova, O. (2022). *Vyshyvanyi. Korol Ukrainy A. Zahaikevych: Natsionalna opera na shliakhu formuvannia novoi paradyhmy zhanru* [Vyshyvanyi. King of Ukraine by A. Zahaikevych: National Opera on the Way to Forming a New Genre Paradigm]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* № 47, Vol. 4, 22–28. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-4> [in Ukrainian].
3. Flusser V. (2011) *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 225 p.
4. Flusser V. (1999) *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books, 176 p.
5. Flusser V. (2002) *Writings*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 270 p.
6. Kharkiv OPERA (2024) *Vyshyvanyi. King of Ukraine*. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kLfGx1AVKWc> (accessed: 29.12.2025).
7. Machover T. (2021) *Death and the Powers*. MIT Media Lab, 67 p.
8. Manovich L. (2000) *The Language of New Media*. Cambridge; London: The MIT Press, 355 p.
9. Marchand Ph. (1989) *Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger*. New York: Ticknor & Fields, 320 p.
10. Meredith Monk *Meredith Monk*. URL: <https://www.meredithmonk.org/> (accessed: 29.12.2025).

11. Torpey P. A. (2012) Digital systems for live multimodal performance in Death and the Powers. International Journal of Performance Arts and Digital Media, 8(1), 109–123. DOI: 10.1386/padm.8.1.109_1.
12. Torpey P. (2020) Death and the Powers Trailer. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WS2tYB0Gghk> (accessed: 25.12.2025).
13. Ruhrtriennale (2014) Heiner Goebbels: Stiftern Dinge – The Unguided Tour. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Iv0vV_LUx5k (accessed: 29.12.2025).
14. Virilio P. Biography. European Graduate School. URL: <https://pact.egs.edu/biography/paul-virilio/> (accessed: 29.12.2025).

Дата першого надходження статті до видання: 16.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 7.038-028.76+7.05:64:[747/749]-048.62
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-7>

Ірина БОНДАРЕНКО,
orcid.org/0000-0002-3471-4162

кандидат архітектури,
професор кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) bondirra@gmail.com

Костянтин БОНДАРЕНКО,
orcid.org/0009-0008-9373-6805

старший викладач кафедри теорії та історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) bond_group@ukr.net

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДЕКОНСТРУКТИВІСТСЬКОГО НАРАТИВУ В МОРФОЛОГІЇ ОБ'ЄКТІВ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ

Метою статті є представлення механізмів репрезентації деконструктивістського наративу в морфології предметного дизайну як інструменту трансформації утилітарного об'єкта у візуальний текст. Дослідження ґрунтувалось на комплексному підході: морфологічний аналіз, компаративний метод та теоретичне узагальнення. Емпіричну базу склали творчі практики дизайнерів Б.Бу, Г.Гребіна та І.Андерсона.

У статті вперше концептуалізовано наратив як змістовне повідомлення, інтегроване в деконструктивістську морфологію об'єктів предметного дизайну. Адаптовано наратологічну тріаду С. Чатмана (персонаж, сценарій, контекст) до аналізу дизайну, що обґрунтувало пріоритет інтелектуального вимислу над функцією. Систематизовано морфологічний інструментарій трансформації статичного предмета у динамічний текст та розкрито механізм «співавторства» користувача через уявне добудування фрагментованої форми.

Підсумком дослідження стала концептуалізація наративу як візуальної оповіді, що перетворює предмет на учасника комунікації. Встановлено, що в деконструктивізмі форма слідує за інтелектуальним сценарієм, а не функцією. Виявлено морфологічний інструментарій, що характеризує деконструктивістські прийоми роботи з формою у предметному дизайні: радикальний зсув, фрагментація, розщеплення та ірраціональні кути нахилу, що створюють ефект «порушеної досконалості» та тектонічного парадоксу. Розкрито специфіку авторських стратегій: у Г.Гребіна – «критика ностальгії» через деформацію традиційної форми; у Б.Бу – наратив «організованого хаосу»; у І.Андерсона – «естетика розлому». Визначено роль користувача для якого сприйняття об'єкта стає актом «прочитання», де незавершеність форми спонукає його до інтелектуального добудування сенсів.

Отже деконструктивізм постає як інтелектуальна стратегія, що звільняє дизайн від диктату утилітарності, перетворюючи середовище на простір безперервної інтерпретації.

Ключові слова: наратив, деконструктивізм, дизайн, морфологія, функція, форма.

Iryna BONDARENKO,
orcid.org/0000-0002-3471-4162

Candidate of Architecture,
Professor at the Department of Environmental Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) bondirra@gmail.com

Kostiantyn BONDARENKO,
orcid.org/0009-0008-9373-6805

Senior Lecturer at the Department of Theory and History of Art
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) bond_group@ukr.net

REPRESENTATION OF DECONSTRUCTIVIST NARRATIVE IN THE MORPHOLOGY OF PRODUCT DESIGN OBJECTS

The purpose of the article is to present the mechanisms of representing the deconstructivist narrative in the morphology of product design as a tool for transforming a utilitarian object into a visual text. The study is based on an integrated

approach involving morphological analysis, the comparative method, and theoretical generalization. The empirical basis comprises the creative practices of designers Bram Boo, Hannes Grebin, and Ian Anderson.

For the first time, the study conceptualizes narrative as a meaningful message integrated into the deconstructivist morphology of product design objects. Seymour Chatman's narratological triad (character, setting, and context) is adapted for design analysis, substantiating the priority of intellectual fiction over function. The study systematizes the morphological toolkit for transforming a static object into a dynamic text and reveals the mechanism of user "co-authorship" through the mental reconstruction of fragmented forms.

The research concludes with the conceptualization of narrative as a visual story that transforms an object into an active participant in communication. It is established that in deconstructivism, form follows an intellectual scenario rather than function. The morphological toolkit characterizing deconstructivist techniques in product design is identified: radical displacement, fragmentation, axial splitting, and irrational tilt angles, which together create the effect of "interrupted perfection" and a tectonic paradox. The specificity of authorial strategies is demonstrated: Hannes Grebin's "critique of nostalgia" through the deformation of traditional forms; Bram Boo's narrative of "organized chaos"; and Ian Anderson's "aesthetic of the fracture." The role of the user is defined, for whom the perception of an object becomes an act of "reading," where the incompleteness of the form prompts intellectual sense-making.

Thus, deconstructivism emerges as an intellectual strategy that liberates design from the dictates of utilitarianism, transforming the environment into a space of continuous interpretation.

Key words: narrative, deconstructivism, design, morphology, function, form.

Постановка проблеми. Сучасний дизайн середовища перебуває у фазі активного переосмислення фундаментальних категорій: стабільності, функціональності та тектоніки. Жити в просторі означає вести з ним діалог, наповнюючи порожнечу значеннями та спогадами. Предметне наповнення при цьому долає межі чистої функціональності. Меблі стають візуальною оповіддю, що через радикальні естетичні рішення та культурні контексти транслює унікальний сюжет про власника та його світовідчуття. У добу метамодерну, коли межа між утилітарним об'єктом та художнім висловом стає дедалі прозорішою, особливою актуальності набуває дослідження деконструктивістських тенденцій.

Деконструктивізм здійснив справжню революцію в галузі архітектури, проте в предметному дизайні його присутність відчутно менша: він мігрував із масового виробництва у площину інтелектуального "колекційного дизайну" та арт-об'єктів. Деконструктивізм у дизайні меблів постає не просто як сукупність формальних прийомів (зсув, розріз, асиметрія), а як складний інтелектуальний наратив, що пропонує глядачеві критичний перегляд звичних архетипів життєвого простору. Інтерпретація деконструктивізму через призму наративу перетворює предмет із пасивного утилітарного об'єкта на активного учасника дискусії. У цьому контексті наратив – це не історія про комфорт, а історія про конфлікт, сумнів та переосмислення.

Дослідження творчості таких митців, як Брем Бу, Ганнес Гребін та Ієн Андерсон, дозволяє виявити низку професійних прийомів, що формують візуальну несподіванку.

Аналіз досліджень. Вивчення наукових джерел засвідчило, що як автономна наукова дисци-

пліна наратологія сформувалася у 1960-х роках, первинно зосередившись на аналізі літературних текстів, де автор транслює інтелектуальні та емоційні концепти через вербальний код. Проте вже у 1980-х роках вона пододала межі філології, ставши фундаментом для міждисциплінарних досліджень у кінематографі, музиці та архітектурі. Саме в цей період розпочався активний пошук методологічних точок дотику між теорією оповіді та архітектурною освітою й практикою. У найширшому сенсі наратив – це не просто розповідь, а універсальний медіум і динамічний процес передачі інформації, що є фундаментальною формою людської комунікації (Jo, Lee, 2007). У контексті просторового дизайну ця концепція набуває нових вимірів. Дизайнер оперує середовищем як наративним полотном, де роль слів виконують просторові елементи. Завдяки специфічним технікам композиції та мові дизайну, простір наділяється конкретним значенням. Взаємодія користувача з об'єктом перетворюється на акт прочитання. Р.Барт зазначає, що рухаючись крізь простір, людина сприймає закладений намір автора, що дозволяє їй ідентифікувати «відчуття місця» всередині фізичних меж об'єкта (Barthes, 1997). Кінцевою метою просторового наративу є встановлення тривкого зв'язку між середовищем і суб'єктом. Це перетворює функціональну зону на подієвий простір, де спогади та смисли стають невід'ємною частиною архітектурної тектоніки. Таким чином, просторовий наратив виступає інструментом гуманізації дизайну, замінюючи суху утилітарність об'єкта живою оповіддю, яку користувач переживає як власний унікальний досвід.

У сучасному гуманітарному дискурсі наратив розглядається не як зовнішня декоративна надбудова, а як фундаментальна структура змісту, що

визначає онтологію будь-якого творчого вислову. Наратив – це не просто розповідь, а первинний генезис смислу, що перетворює розрізнені елементи на цілісну, багаторівневу систему. Згідно з концепцією американського літературного критика Сеймура Чатмана, основою наративу є історія – ментальний конструкт, що передує будь-якій матеріалізації (Barthes, 1997). Саме тут закладається сутнісний зміст, який структурується шляхом наступних компонентів: персонажа, сценарію та контексту. Зміст наративу починається з ідентифікації того, хто є «героєм» оповіді. Це носій певного культурного коду, чий цінності та світовідчуття формують запит на певну інтелектуальну атмосферу. Без суб'єкта наратив залишається німим. Сценарій – наратив розкривається через дію. Це програмування емоційних та ментальних станів, які автор провокує у сприймача. Подія – це зміст, розгорнутий у часі та досвіді. Наратив завжди локалізований у певному смислово-полі (контекст). Його зміст живиться історичними нашаруваннями та унікальністю ситуації, що робить кожен історію неповторною (Barthes, Duisit, 1975).

Теоретичне підґрунтя дослідження деконструктивізму в галузі архітектури базується на працях Марка Віглі, який спільно з Філіпом Джонсоном відіграв ключову роль у легітимізації цього напрямку. У статті «The Translation of Architecture: The Riddle of the Resurrection» (1988) М.Віглі аналізує специфіку деконструкції через трансформацію фундаментальних архітектурних категорій (Wigley, 1988). Автор стверджує, що деконструктивізм в архітектурі не є актом руйнування будівель, а є процесом виявлення внутрішніх проблем і суперечностей самої структури. Запроваджуючи концепцію «порушеної досконалості», Віглі обґрунтовує можливість існування форми, що демонструє власну нестабільність, зберігаючи при цьому архітектурну цілісність.

Розуміння архітектури як динамічної системи, що виходить за межі утилітарності, розкрито в роботі С.Джо та К.Лі «Architecture as Narrative: On Bernard Frank's Ruminations on Characterization, Integration, and Imagination» (Jo, Lee, 2007). Дослідники розглядають перехід до «комунікативної» архітектури на прикладі об'єктів Бернгарда Франкена, де форма стає результатом складних цифрових процесів та культурних кодів. Стаття фокусується на тому, як архітектурний об'єкт через «сюжет» транслює певну візію, перетворюючи тривимірну мову на засіб вираження суспільних значень, що є критично важливим для розуміння морфології деконструктивістських споруд.

Наведений огляд теоретичних джерел засвідчує, що деконструктивізм в архітектурі підготував ґрунт для нового розуміння форми як носія складної історії. Проте, якщо в архітектурних масштабах ці ідеї вже отримали широке визнання, то в предметному дизайні вони лише починають розкривати свій потенціал. Перенесення наративних принципів – персонажа, сценарію та контексту – на рівень окремого предмета дозволяє перетворити звичайні меблі на інструмент інтелектуальної гри. Це спонукає нас перейти від суто теоретичних роздумів до аналізу конкретних прикладів сучасного дизайну, де через деформацію, зсуви та візуальну нестабільність об'єкти починають розповідати власні унікальні сюжети.

Мета дослідження полягає у розкритті механізмів репрезентації деконструктивістського наративу в морфології сучасного предметного дизайну як інструменту трансформації утилітарного об'єкта у складний візуальний текст. Це передбачає концептуалізацію поняття «наративу» в предметному дизайні на основі міждисциплінарного підходу; аналіз на конкретних прикладах стратегій деконструкції традиційних побутових архетипів та культурних кодів; встановлення специфічних морфологічних прийомів деконструктивізму, що слугують засобами створення візуальної оповіді.

Методологічну основу роботи становить комплексний підхід, що базується на синтезі низки методів. Метод морфологічного аналізу застосований для вивчення та опису трансформації форми об'єктів предметного дизайну; компаративний метод використаний для порівняння традиційних побутових архетипів із їхніми деконструйованими аналогами, що дало змогу виявити стратегії критичного переосмислення сприйняття об'єкту; метод теоретичного узагальнення застосований для формулювання висновків роботи. Дослідження базується на вивченні творчих практик сучасних дизайнерів Б. Бу, Г. Гребіна, І. Андерсона як репрезентантів питання, що досліджується.

Виклад основного матеріалу. Аналіз прикладів сучасного предметного дизайну засвідчує, що деконструктивізм виходить за межі суто формального експерименту, перетворюючи об'єкти на складний візуальний наратив, де свідоме порушення структурної логіки та звичних архетипів стає інструментом інтелектуальної комунікації з користувачем. Так критика ностальгії та деконструкція пам'яті простежується у роботах німецького дизайнера Ганнеса Гребіна. Розроблена ним лінійка меблів є історією про деконструкцію затишку (Etherington, 2009).

Крісло Ганнеса Гребіна, засноване на німецькому декорі 1970-х років, постає як потужний візуальний наратив, що критично переосмислює соціокультурний контекст затишку. Його морфологія виступає прямим втіленням «порушеної досконалості», де деконструкція є процесом виявлення внутрішніх проблем і суперечностей самої структури (Рис.1).



Рис. 1. Крісло, дизайнер Г.Гребін, 2009 р.
(<https://hannesgrebin.com/cozy-furniture-collection>)

Морфологія крісла транслює складний інтелектуальний наратив, що пропонує глядачеві критичний перегляд звичних архетипів життєвого простору. Знайомі елементи – квіткові патерни оббивки, бахрома на основі та мереживна серветка на спинці – асоціюються з бабусиним затишком, стабільністю та передбачуваністю. Однак, дизайнер замість очікуваних м'яких об'ємів створює ламані форми із зміщенням блоків, фрагментацією та ірраціональними кутами нахилу площин. Крісло стає історією про деконструкцію затишку, що закликає до критичного перегляду звичних архетипів життєвого простору. Традиційний дизайн прагне «мовчазного» комфорту, де наратив звучить як: «Я – зручна річ, яка зробить ваше життя простішим». Наратив деконструктивізму радикально змінює вектор: «Я – ідея, яка змусить вас думати про те, як влаштований світ».

Наратив завжди локалізований у певному контексті. Його зміст живиться історичними нашаруваннями, що робить кожну історію неповторною. Дизайнер використовує архетипічну форму крісла як носія історичної пам'яті. Г.Гребін деконструює поняття затишку та стабільності, які традиційно асоціюються з кріслом. Це створює відчуття неспокою, де знайомий предмет стає чужим.

Г.Гребін продовжує свою стратегію «наративного розлому» на деконструкції корпусних меблів, що зазвичай сприймаються як символ стабільності та сталого порядку. Традиційний сервант, як правило, характеризується цілісністю форми. Дизайнер радикально руйнує цю монолітність, використовуючи фрагментацію. Об'єкт розпадається на чотири автономні блоки, кожен з яких має власну геометрію та висоту. Це створює відчуття «тектонічного зсуву», де звичний порядок речей заміщується динамічним хаосом. Наратив будується на іронічному використанні класичних маркерів статусу. Шляхетна текстура дерева з вираженим малюнком волокон та декоративні фільонки на дверцятах традиційно апелюють до консервативного затишку. Натомість система ніжок заперечує логіку навантаження. Деякі з них перехрещуються під ірраціональними кутами, інші – виглядають як випадкові підпірки. Це візуалізує наратив нестабільності, меблі не стоять, вони перебувають у процесі трансформації. Серват Г.Гребіна демонструє перехід від мовчазного комфорту до активного маніфесту. Використання традиційних матеріалів у поєднанні з радикальною деформацією структури створює емоційний резонанс, перетворюючи житлове середовище на простір нескінченної інтерпретації та інтелектуального спротиву звичним побутовим канонам.

Найбільш послідовно наратив «організованого хаосу» реалізовано в роботах Брема Бу. Його серія «Overdose» натхненна робочим безладом, що стає основою для нової логіки порядку. Стіл «Overdose» має сталеву основу з порошковим покриттям та стільницю з МДФ (Рис.2).



Рис. 2. Стіл колекції «Overdose», дизайнер Б.Бу, 2009 р.
(<https://dornob.com/functional-storage-or-funky-artistic-furniture-designs/>)

Ящики чотирьох різних розмірів виготовлені з фанери, обробленої дубовим шпоном (Бондаренко, Бондаренко 2025: 444). Традиційно стіл – символ стабільності. Об'єкт Б.Бу заперечує

чує це. Дерев'яні ящики не лежать на стільниці, а небезпечно балансують й нависають під ірраціональними кутами. Це розповідь про візуальну напругу та ризик. Функція зберігання та функція поверхні вступають у відкритий конфлікт. Морфологія столу заперечує силу тяжіння. Динаміка нахилів створює враження, що об'єкт знаходиться у постійному русі. Це наратив плинності: у сучасному світі ніщо не є остаточно стабільним. Об'єкт перестає бути просто меблями й стає філософським коментарем до того, що хаос є природним станом робочого процесу та творчого пошуку.

Черговим втіленням принципів деконструктивізму в творчості дизайнера постає ємність для зберігання колекції «Overdose», морфологія якої свідомо ігнорує традиційні канони стабільності та функціональної організації. Якщо класичні шафи чи комоди історично базуються на статичі та композиційній цілісності, то у цьому об'єкті реалізовано стратегію навмисного дисбалансу. Форма предмета організована серією прямокутних блоків, що існують у стані динамічної взаємодії. Завдяки радикальному зсуву елементів відносно вертикальної осі, створюється напружений візуальний ефект падіння або обертання, що заперечує саму природу меблів як нерухомої опори. Замість очікуваної монолітності, ми спостерігаємо фрагментовану структуру, де кожен модуль виглядає як автономний, тимчасово зафіксований фрагмент. Кульмінацією цього наративу нестабільності стає блок, що під критичним кутом нависає над горизонтальною площиною: такий тектонічний парадокс заперечує силу тяжіння, остаточно перетворюючи функціональну ємність на динамічну інтелектуальну скульптуру.

Наратив цього предмету – це оповідь про ризик і балансування. Він будується на ідеї вивільнених об'ємів, саме незавершеність змушує глядача бути активним учасником. Ящики більше не підкорюються суворій сітці чи вертикальній опорі. Вони розповідають історію про втечу від порядку.

Але не тільки меблі є зразками стилю деконструктивізму у дизайні. Філадельфійська студія, під керівництвом Ієна Андерсона, що займається дизайном керамічних виробів, зосереджується на переосмисленні взаємозв'язків між різними елементами шляхом «деформації раціонально структурованого простору» (Wong, 2015). (Рис.3).

Так, наприклад, звичайна архетипічна форма чаші, переосмислюється через її розщеплення та зміщення. Це розповідь про момент розриву. Об'єкт виглядає так, ніби його розрізали та змістили вздовж центральної вісі. Наратив будується на відчутті, що об'єкт складений із фрагментів різних чашок або взагалі сторонніх предметів. Це

розповідь про те, що інтелектуальне задоволення від споглядання форми важливіше за комфорт пиття кави.



Рис. 3. Чашка, дизайнер І.Андерсон, 2015 р.
(<https://www.dezeen.com/2015/07/26/aandersson-deconstructed-ceramics-vessels-tableware-porcelain/>)

Так само і традиційна циліндрична форма кухля для води піддана агресивній деформації. Його корпус розсічений діагональною лінією, що створює ефект нашарування площин. Форма фіксує момент деструкції. Це наратив про крихкість сучасного світу, де звичні побутові речі можуть втратити свою цілісність під тиском нових змістів. Замість традиційної історії про теплий домашній осередок, цей предмет розповідає про урбаністичну складність і фрагментарність.

Висновки. У результаті проведеного дослідження теоретично обґрунтовано механізми репрезентації деконструктивістського наративу в морфології сучасного предметного дизайну. Концептуалізовано поняття «наративу» як фундаментальної структури змісту, що трансформує об'єкт із пасивного утилітарного предмета на активного учасника інтелектуальної дискусії. Встановлено, що в контексті деконструктивізму наратив функціонує через тріаду – персонаж (носіє культурного коду) – сценарій (програмування емоційних станів) – контекст (історичні нашарування). Це дозволяє стверджувати, що форма предмета слідує не за функцією, а за інтелектуальним вимислом.

Виявлено низку дизайнерських прийомів, серед яких ключовими є радикальний зсув, фрагментація, розщеплення вздовж осей та використання ірраціональних кутів нахилу. Ці засоби спрямовані на створення візуального ефекту порушеної досконалості, де статика класичних архетипів замінюється динамічним напруженням та тектонічним парадоксом.

Проаналізовано стратегії деконструкції на прикладах робіт провідних дизайнерів. Доведено, що у роботах Г.Гребіна реалізується «критика ностальгії», де затишок 1970-х деконструється

через агресивну геометричну форму; у проектах Б.Бу втілюється наратив «організованого хаосу», що заперечує стабільність; у кераміці І. Андерсона акцентується естетика розлому, де момент деструкції стає головним сюжетом оповіді.

Визначено роль користувача як активного суб'єкта, чиє сприйняття об'єкта перетворюється на акт «прочитання» візуального тексту. Фрагментована форма та візуальна нестабільність створю-

ють відчуття незавершеності, що спонукає глядача до інтелектуального «співавторства» – ментальної добудови цілісності об'єкта.

Таким чином, деконструктивізм у предметному дизайні постає як потужна інтелектуальна стратегія, що звільняє форму від диктату утилітарності, перетворюючи житлове середовище на простір активного спротиву стереотипам та безперервної смислової інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко І., Бондаренко Б. Візуалізація нестабільності: дослідження деконструктивістських тенденцій у дизайні меблів (на прикладі об'єктів Брема Бу). Технології та суспільство: взаємодія, вплив, трансформація: зб. наук. пр. з матеріалами V Міжнар. наук. конф., м. Кропивницький, 12 груд. 2025 р. Вінниця : УКРЛОГОС Груп, 2025. С. 443–446. URL: <https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/12.12.2025/73>. (дата звернення 02.04.2026 р.)
2. Barthes R. *Image music text* / trans. S. Heath. New York : Hill and Wang, 1977. 220 p.
3. Barthes R., Duisit L. An introduction to the structural analysis of narrative. *New Literary History*. 1975. Vol. 6, no. 2. P. 237–272. DOI: <https://doi.org/10.2307/468419> (дата звернення: 07.03.2026).
4. Chatman S. Towards a theory of narrative. *New Literary History*. 1975. Vol. 6, no. 2. P. 295–318. DOI: <https://doi.org/10.2307/468421> (дата звернення: 12.03.2026).
5. Etherington R. Cozy furniture by Hannes Grebin. *Dezeen*. 2009. Jan. 8. URL: <https://www.dezeen.com/2009/01/08/cozy-furniture-by-hannes-grebin/> (дата звернення: 15.03.2026).
6. Jo S., Lee K. Architecture as Narrative: On Bernard Franken's Ruminations on Characterization, Integration, and Imagination. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. 2007. Vol. 6, no. 2. P. 213–220. <https://doi.org/10.3130/jaabe.6.213> (дата звернення: 10.03.2026).
7. Wigley M. The translation of architecture: The riddle of the resurrection. *Assemblage*. 1988. No. 8. P. 6–21. DOI: <https://doi.org/10.2307/3171012>. (дата звернення: 10.03.2026).
8. Wong N. Minimalist ceramics focused on deconstruction. *Design Milk*. 2015. July 15. URL: <https://design-milk.com/minimalist-ceramics-focused-deconstruction/> (дата звернення: 11.03.2026).

REFERENCES

1. Bondarenko, I., & Bondarenko, B. (2025). Vizualizatsiia nestabilnosti: Doslidzhennia dekonstruktyvistskykh tendentsii u dyzaini mebliv (na prykladi ob'ektiv Brema Bu) [Visualization of instability: A study of deconstructivist tendencies in furniture design (on the example of Bram Boo's objects)]. In *Tekhnolohii ta suspilstvo: vzaemodiia, vplyv, transformatsiia: Zbirnyk naukovykh prats z materialamy V Mizhnarodnoi naukovoii konferentsii* (pp. 443–446). UKRLOHOS Hrup. <https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/12.12.2025/73> [in Ukrainian]
2. Barthes, R. (1977). *Image music text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.
3. Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An introduction to the structural analysis of narrative. *New Literary History*, 6(2), 237–272. <https://doi.org/10.2307/468419>
4. Chatman, S. (1975). Towards a theory of narrative. *New Literary History*, 6(2), 295–318. <https://doi.org/10.2307/468421>
5. Etherington, R. (2009, January 8). *Cozy furniture by Hannes Grebin*. *Dezeen*. <https://www.dezeen.com/2009/01/08/cozy-furniture-by-hannes-grebin/>
6. Jo, S., & Lee, K. (2007). Architecture as narrative: On Bernard Franken's ruminations on characterization, integration, and imagination. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 6(2), 213–220. <https://doi.org/10.3130/jaabe.6.213>
7. Wigley, M. (1988). The translation of architecture: The riddle of the resurrection. *Assemblage*, (8), 6–21. <https://doi.org/10.2307/3171012>
8. Wong, N. (2015, July 15). *Minimalist ceramics focused on deconstruction*. *Design Milk*. <https://design-milk.com/minimalist-ceramics-focused-deconstruction/>

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 792.071.03(477)19

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-8>

Ігор БОРИС,

orcid.org/0000-0002-4301-5996,

*Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) teatralhdak@ukr.net*

Світлана ФЄВРАЛЬОВА,

orcid.org/0000-0002-1595-825X

викладач

*Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) fevralyova.swet2015@gmail.com*

Вікторія (Ніка) ХВОРОСТЕНКО,

orcid.org/0009-0006-0913-7363

театрознавець, методист

*Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки
(Харків, Україна) art.theater.criticism@gmail.com*

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО ТА ЛЕСЯ КУРБАСА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено дослідженню театральної діяльності М. Садовського та Л. Курбаса у контексті розвитку українського театру початку ХХ століття. Особливу увагу зосереджено на їхній творчій взаємодії як важливому чиннику формування національної сценічної традиції.

Початок ХХ століття позначений інтенсивними процесами модернізації українського театру, що виявлялися у трансформації режисерських практик, акторських технік, репертуарної політики та сценічної мови. У цьому контексті особливої ваги набуває переосмислення ролі ключових постатей, які визначили характер переходу від етнографічно-побутової моделі театру до модерного інтелектуального мистецтва.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю подолання спрощеного протиставлення «традиційного» і «новаторського» у трактуванні історії українського театру. Зокрема, йдеться про переоцінку взаємозв'язку між творчими системами М. Садовського та Л. Курбаса, який тривалий час інтерпретувався як розрив, а не як процес спадкоємної трансформації.

У статті здійснено аналіз механізмів еволюції українського театру через призму творчого діалогу двох митців. Доведено, що новаторські пошуки Л. Курбаса формувалися не лише в опозиції до попередньої традиції, але й у процесі її глибокого осмислення. Такий підхід дозволяє розглядати модернізацію театру як безперервний процес, у якому зберігається національна культурна ідентичність.

Окрему увагу приділено компаративному аналізу педагогічних принципів. Виявлено, що система виховання актора в театрі М. Садовського корелює з пізнішими методиками акторського тренажу в театрі «Березіль», засвідчуючи еволюційний характер розвитку акторської майстерності.

Застосування сучасного, зокрема деколонізаційного, підходу до інтерпретації історії українського театру дає змогу відмовитися від периферійних моделей його осмислення та розглядати його як самодостатній культурний феномен, що розвивався у взаємодії з європейськими мистецькими процесами.

Матеріали дослідження можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених проблемам акторської майстерності, історії українського театру та специфіки творчих методів Л. Курбаса і М. Садовського.

Ключові слова: акторська майстерність, сценічне існування, Микола Садовський, Лесь Курбас, український театр, сценічне мистецтво

Ihor BORYS,

orcid.org/0000-0002-4301-5996

Honored Artist of Ukraine,

Professor of the Department of Actor's Skills

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) teatralhdak@ukr.net

Svitlana FEVRALOVA,

orcid.org/0000-0002-1595-825X

Lecturer

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) fevralyova.swet2015@gmail.com

Victoriia (Nika) KHVOROSTENKO,

orcid.org/0009-0006-0913-7363

Theater Scholar, Methodologist

Kharkiv Specialized Music and Theater Library

(Kharkiv, Ukraine) art.theater.criticism@gmail.com

THEATRICAL ACTIVITIES OF MYKOLA SADOVSKYI AND LES KURBAS IN THE CONTEXT OF EARLY 20TH-CENTURY UKRAINIAN THEATRE DEVELOPMENT

The article examines the theatrical activities of Mykola Sadovskyi and Les Kurbas within the context of Ukrainian theatre's development in the early 20th century. Particular focus is placed on their creative interaction as a pivotal factor in shaping the national stage tradition.

The early 20th century was marked by intensive modernization within Ukrainian theatre, manifesting in the transformation of directorial practices, acting techniques, repertoire policies, and stage language. In this light, it is essential to rethink the roles of key figures who defined the transition from an ethnographic-realist model to modern intellectual art.

The study's relevance stems from the need to move beyond the simplistic opposition of «traditional» versus «innovative» in Ukrainian theatrical history. Specifically, it seeks to reassess the link between the creative systems of M. Sadovskyi and L. Kurbas, which has long been interpreted as a rupture rather than a process of successive transformation.

Through the prism of creative dialogue, the article analyzes the evolutionary mechanisms of Ukrainian theatre. It argues that Kurbas's innovations were formed not merely in opposition to tradition, but through its profound assimilation. Such an approach views theatrical modernization as a continuous process that preserves national cultural identity.

A comparative analysis of pedagogical principles reveals that the actor training system in Sadovskyi's theatre correlates with the later training methodologies of the "Berezil" theatre, testifying to the evolutionary development of acting craft.

Applying a modern, specifically decolonial, framework to Ukrainian theatrical history allows for a departure from "peripheral" interpretations, positioning it as a self-sufficient cultural phenomenon evolving in tandem with European artistic processes.

The findings may inform further research into acting theory, the history of Ukrainian theatre, and the specific creative methodologies of L. Kurbas and M. Sadovskyi.

Key words: acting skills, stage existence, Mykola Sadovskyi, Les Kurbas, Ukrainian theatre, performing arts.

Постановка проблеми. На початку ХХ століття український театр перебував у стані активної трансформації, зумовленої як суспільно-політичними змінами, так і впливом європейських мистецьких процесів. У цьому контексті особливої ваги набуває дослідження діяльності М. Садовського та Л. Курбаса як репрезентантів різних етапів розвитку національного театру.

Важливим є визначення наявності наукової суперечності між двома фундаментальними теоретичними моделями, що визначали розвиток

українського театру початку ХХ століття: реалістично-побутовою системою М. Садовського та модерністською парадигмою Л. Курбаса. Теоретичний дискурс цього періоду демонструє складний процес переходу від театру як форми «відтворення життя» до театру як засобу «конструювання нових сенсів».

Проблема полягає у необхідності комплексного осмислення їхнього внеску не лише як окремих творчих явищ, а як взаємопов'язаних моделей театрального розвитку. Якщо естетична платформа

М. Садовського ґрунтувалася на теорії сценічної правди, де домінантою виступав етнографізм та психологічна типізація образу, то реформаторські інтенції Л. Курбаса вивели на перший план інтелектуалізацію сцени та філософський антропоцентризм.

Центральним аспектом проблеми є з'ясування теоретичних меж між цими системами: де закінчується традиція «театру корифеїв» і як саме вона трансформується в авангардні пошуки. Аналізу потребує зміна концептуальних поглядів на природу театральної умовності, трансформацію акторської психотехніки, виявлення внутрішньої логіки розвитку театральної теорії, що забезпечила перехід української сцени від національної замкненості до світового модерного контексту. Таким чином, постає потреба у комплексному театрознавчому дослідженні двостороннього мистецького впливу діяльності М. Садовського та Л. Курбаса.

Аналіз досліджень. Проблематика розвитку українського театру початку ХХ століття неодноразово ставала предметом наукових розвідок. Значний внесок у її осмислення зробили такі дослідники, як В. Василько, Г. Веселовська, Н. Корнієнко, Р. Пилипчук, Н. Єрмакова, В. Заболотна, О. Клековкін та інші.

Зокрема, в працях, присвячених творчому доробку Л. Курбаса театрознавиця Н. Корнієнко розглядає творчість Л. Курбаса як синтез європейських модерністських тенденцій та національної театральної основи. В своїй монографії «Театр Миколи Садовського» (Веселовська, 2018: 2) науковиця Г. Веселовська наголошує, що український театр початку ХХ століття розвивався не шляхом радикального розриву, а через складну систему художніх трансформацій і переосмислення традиції. Водночас з цим, питання безпосереднього впливу театру М. Садовського на формування режисерської системи Л. Курбаса залишається недостатньо розкритим і потребує подальшого дослідження.

Мета статті – розкриття театральної діяльності М. Садовського та Л. Курбаса у контексті розвитку українського театру початку ХХ століття, а також виявлення спільних і відмінних рис їхніх творчих та педагогічних підходів у межах процесу модернізації національної сцени.

Виклад основного матеріалу. Трансформаційні процеси, що визначають розвиток українського театру початку ХХ століття, охоплюють не лише зміну художніх форм, а й переосмислення самої природи сценічного мистецтва як культурного інституту. У цьому контексті діяльність

М. Садовського та Л. Курбаса постає як ключовий чинник формування нової театральної системи. Початок ХХ століття в історії українського театру позначений не лише інституційними змінами, а передусім глибинною трансформацією естетичних засад сценічного мистецтва. Йдеться про перехід від етнографічно-побутової моделі, що домінувала у театрі корифеїв, до модерністських форм, інтегрованих у загальноєвропейський культурний процес. У цьому контексті постаті М. Садовського та Л. Курбаса репрезентують не опозиційні, а послідовно взаємопов'язані парадигми розвитку українського театру.

Діяльність М. Садовського стала визначальною для процесу інституціоналізації української професійної сцени. Його київський театр функціонував як перша стабільна стаціонарна структура, що забезпечувала системність акторської підготовки, репертуарної політики та організації театрального процесу. Як зазначає Г. Веселовська, «театр Миколи Садовського продовжував традицію корифеїв, але водночас закладав підвалини для переходу до нової якості сценічного мислення» (Веселовська, 2018: 2).

Сценічна практика М. Садовського ґрунтувалася на принципах психологічної достовірності, ансамблевості та органічності акторського існування. Водночас вона зберігала зв'язок із етнографічною традицією, що проявлялося у репертуарі та сценічній образності. У цьому сенсі його театр не можна редукувати до «побутового»: він виконував функцію формування національної сценічної мови. За спостереженням Н. Єрмакової, «саме в межах реалістичної естетики відбувається кристалізація тих акторських принципів, які згодом стануть основою модерністських трансформацій» (Єрмакова, 2012: 4).

Натомість діяльність Л. Курбаса знаменує якісно інший етап – становлення режисерського театру як автономної художньої системи. Відмовляючись від імітаційного відтворення дійсності, він вибудовує виставу як складну семіотичну конструкцію, де всі елементи – пластика, ритм, світло, сценографія – функціонують у межах єдиного концептуального задуму. Як підкреслював сам Л. Курбас, «театр має не копіювати життя, а творити його нову реальність» (Курбас, 2022: 7).

У цьому контексті принциповим є формування концепції синтетичного актора – виконавця, здатного мислити сценічними категоріями. Такий підхід суттєво відрізняється від актороцентричної моделі М. Садовського, однак не заперечує її, а розвиває. За визначенням Р. Пилипчука, «Курбасівська система виростає з традиції, але пере-

осмислює її на рівні структури театрального мислення» (Пилипчук, 1981: 8).

Особливо показовим для розуміння цієї еволюції є період співпраці митців у 1916–1917 роках. Робота Курбаса у трупі Садовського засвідчує не лише факт професійного становлення, а й момент критичного осмислення традиції. Як наголошує Г. Веселовська, «київський період став для Курбаса точкою відштовхування, що актуалізувала потребу створення принципово нового театру» (Веселовська, 2018: 2). Саме після цього етапу формується концепція Молодий театр як альтернативної моделі сценічного мистецтва.

Відмінності між М. Садовським і Л. Курбасом не зводяться до стилєвих або поколінєвих характеристик. Йдеться про зміну самої функції театру. Якщо для М. Садовського він виступає передусім як форма репрезентації національної ідентичності, то для Л. Курбаса – як інструмент пізнання та моделювання реальності. У цьому сенсі трансформується і природа вистави: вона переходить від відтворення до інтерпретації та концептуалізації.

Ця трансформація особливо виразно проявляється у діяльності театру Березіль, який став лабораторією новітніх режисерських і акторських практик. Як режисер Л. Курбас запроваджує систему тренажу, що включає фізичні, ритмічні та інтелектуальні компоненти, спрямовані на формування цілісної акторської природи. Водночас, як зазначає О. Клековкін, «нова театральна мова Курбаса виникає не на порожньому місці, а внаслідок глибокого аналізу попереднього сценічного досвіду» (Клековкін, 2024: 5).

Репертуарна політика обох митців також відображає зміну художніх стратегій. Як постановник М. Садовський орієнтується на українську класичну драматургію як засіб культурного утвердження, тоді як Л. Курбас активно залучає модерну драму, актуалізуючи соціальні та філософські проблеми сучасності. Це свідчить про зміну парадигми взаємодії театру з дійсністю – від відображення до інтерпретації. Таким чином, взаємодія творчих систем М. Садовського та Л. Кур-

баса має бути осмислена як діалогічний процес. З часом, Л. Курбас, засвоївши принципи сценічної органіки та ансамблевості у театрі Садовського, трансформує їх у межах власної режисерської системи. У цьому сенсі його новаторство є не запереченням, а еволюційним розвитком традиції.

Сучасне театрознавство дедалі частіше інтерпретує цей процес у межах деколонізаційного підходу. Як зазначає українська літературознавиця і культуролог Т. Гундорова, «українська модерність формувалася як альтернатива імперським культурним моделям, а не як їх периферійне відгалуження» (Гундорова, 1997: 3). У цьому контексті діяльність М. Садовського і Л. Курбаса постає як цілісний процес становлення самодостатньої національної театральної системи.

Висновки. Театральна діяльність М. Садовського та Л. Курбаса репрезентує два послідовні етапи розвитку українського театру початку ХХ століття. Як постановник М. Садовський завершує процес інституціоналізації національної сцени та формує її естетичні засади, тоді як Л. Курбас здійснює їх радикальне переосмислення, впроваджуючи принципи модерністського режисерського театру.

Доведено, що між їхніми творчими системами існує не антагонізм, а спадкоємний зв'язок. Період співпраці митців виступає ключовим моментом переходу між традиційною та модерною театральними парадигмами, що підтверджується сучасними театрознавчими дослідженнями.

Модернізація українського театру постає як безперервний процес, у якому новаторство виникає на основі глибокого переосмислення традиції. Такий підхід дозволяє розглядати український театр початку ХХ століття як самодостатній культурний феномен, інтегрований у європейський мистецький контекст, але не редукований до нього.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом акторських методик, режисерських стратегій та сценографічних рішень у творчості обох митців у світлі сучасних міждисциплінарних підходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецької і музичної літератури УРСР, 1962. 230 с.
2. Веселовська Г. Театр Миколи Садовського. 1907–1920 Київ: Темпора, 2018. 412с.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 332 с.
4. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 515с.
5. Клековкін О. Система Курбаса: реконструкція: навчальний посібник. Київ: КНУТКиТ, 2024. 320 с.
6. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Либідь, 2007. 328с.
7. Курбас Л. Філософія театру. упорядн. М. Лабінський Харків: Видавництво Олександра Савчука, 2022. 920с.
8. Пилипчук Р. Спогади про Миколу Садовського. Кіровоград: ДАКіро, 1981. 180 с.

REFERENCES

1. Vasylo V. (1962) Mykola Sadovskyi ta yoho teatr. [Mykola Sadovskyi and His Theatre] Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetskoi i muzychnoi literatury URSR, 230 [in Ukrainian].
2. Veselovska H. (2018) Teatr Mykoly Sadovskoho. 1907–1920. [Mykola Sadovsky's Theatre. 1907-1920] Kyiv: Tempora, 412 [in Ukrainian].
3. Hundorova T. (1997) ProIavlennia Slova. Dyskursiia rannoho ukrainskoho modernizmu. Postmoderna interpretatsiia. [Pro-Manifestation of the Word: Discourse of Early Ukrainian Modernism. A Postmodern Interpretation] Lviv: Litopys, 332 [in Ukrainian].
4. Iermakova N. (2012) Berezilska kultura: istoriia, dosvid. [Berezil Culture: History and Experience] Kyiv: Feniks, 515 [in Ukrainian].
5. Klekovkin O. (2024) Systema Kurbas: rekonstruktsiia: navchalnyi posibnyk. [The Kurbas System: A Reconstruction. A Study Guide] Kyiv: KNUTKiT, 320 [in Ukrainian].
6. Korniienko N. (2007) Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho. [Les Kurbas: A Rehearsal of the Future] Kyiv : Lybid, 328 [in Ukrainian].
7. Kurbas L. (2022) Filosofiia teatru. uporiadn. [Philosophy of Theatre] Kharkiv : Vydavnytstvo Oleksandra Savchuka, 920. [in Ukrainian].
8. Pylypchuk R. (1981) Spohady pro Mykolu Sadovskoho. [The Kurbas System: A Reconstruction. A Study Guide] Kirovohrad: DAKirO, 180 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 09.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 070: 008: 391(477)"2020"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-9>**Любов БОЯРСЬКА,***orcid.org/0009-0009-5660-2610*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри друкованих медіа та історії журналістики

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

(Київ, Україна) *boyarska@knu.ua*

«ART ON THE BATTLEFRONT»: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФРОНТ УКРАЇНСЬКОГО «VOGUE»

В статті розглядаються основні напрямки діяльності українського модного журналу «Vogue UA», спрямовані на популяризацію української традиційної і сучасної культури в Україні й за кордоном, дослідження, захист і збереження національної культурної спадщини, підтримку креативних індустрій та створення позитивного іміджу України як в інформаційному, так і в культурно-мистецькому просторі.

Метою статті є дослідження та аналіз культурно-мистецьких проектів українського «Vogue», які стали способом його культурного опору і культурної дипломатії, способом консолідації зусиль креативних індустрій у справі захисту інтересів України у протистоянні з ворогом, акумулювання коштів внутрішньої і зовнішньої аудиторії на підтримку ЗСУ та гуманітарних проектів для збереження культурної спадщини України і реабілітації захисників.

Основні методи – історичний, логічний та порівняльний – дали змогу відтворити основні етапи розвитку українського «Vogue» від російськомовного видання про моду, яке окреслювало «проукраїнську» позицію візуальними етнопроектами, до україномовного видання, яке перетворило специфічну тематику (мода, краса, мистецтво, суспільство і життя) на зброю проти агресора. Моніторинг сайту, ювілейних друкованих номерів, колекційних видань (книг) та окремих культурно-мистецьких заходів допоміг простежити радикальні зміни візуального та інформаційного контенту і стратегії видання після повномасштабного вторгнення.

Результати дослідження демонструють, що після 2022 р. «Vogue UA» продовжує реалізовувати візуальні етнопроекти, але значна частина культурно-мистецьких проектів уже спрямована на популяризацію сучасної культури, зокрема, образотворчого мистецтва й художньої літератури. Нові ж проекти «Vogue UA» висвітлюють історії фахових успіхів і лідерства в галузі креативних індустрій, освіти, дипломатії, що допомагає створити візію України як креативної держави з потужним потенціалом. Все це свідчить про те, що Vogue UA усвідомлює свою місію: долучитися до культурного опору агресору і працювати на майбутнє України. Так намагаються працювати всі українські fashion-медіа, тому їхня культурно-мистецька і освітня діяльність потребує подальшого комплексного дослідження.

Ключові слова: український глянець, культура і мистецтво, культурна дипломатія, громадянська позиція, культурний спротив, культурний фронт.

Liubov BOIARSKA,*orcid.org/0009-0009-5660-2610*

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Print Media and History of Journalism

Taras Shevchenko National University of Kyiv

(Kyiv, Ukraine) *boyarska@knu.ua*

«ART ON THE BATTLEFRONT»: CULTURAL AND ARTIST FRONT OF UKRAINIAN VOGUE

The article examines the main areas of activity of the Ukrainian fashion magazine “Vogue UA”, aimed at promoting Ukrainian traditional and contemporary culture in Ukraine and abroad, researching, protecting and preserving national cultural heritage, supporting creative industries, and creating a positive image of Ukraine both in the informational and in the cultural and artistic space.

The purpose of the article is to study and analyze the cultural and artistic projects of Ukrainian “Vogue,” which have become a means of its cultural resistance and cultural diplomacy, a way of consolidating the efforts of creative industries in defending Ukraine’s interests in confrontation with the enemy, and of accumulating funds from both domestic and international audiences to support the Armed Forces of Ukraine and humanitarian projects for the preservation of Ukraine’s cultural heritage and the rehabilitation of defenders.

The main methods – historical, logical, and comparative – made it possible to reconstruct the key stages in the development of Ukrainian «Vogue», from a Russian-language fashion publication that outlined a “pro-Ukrainian” position through visual ethno-projects to a Ukrainian-language publication that transformed its specific thematic focus (fashion, beauty, art, society, and life) into a weapon against the aggressor. Monitoring of the website, anniversary print issues, collectible editions (books), and individual cultural and artistic events made it possible to trace radical changes in the visual and informational content and in the publication’s strategy after the full-scale invasion.

The results of the study demonstrate that after 2022, «Vogue UA» continues to implement visual ethno-projects, but a significant portion of its cultural and artistic projects is now aimed at promoting contemporary culture, in particular visual art and fiction literature. New projects of «Vogue UA» highlight stories of professional success and leadership in the fields of creative industries, education, and diplomacy, which helps to create a vision of Ukraine as a creative state with strong potential. All this indicates that «Vogue UA» is aware of its mission: to contribute to cultural resistance against the aggressor and to work for the future of Ukraine. All Ukrainian fashion media strive to work in this way, and therefore their cultural, artistic, and educational activities require further comprehensive research

Key words: *Ukrainian glossy magazine, culture and art, cultural diplomacy, civil position, cultural resistance, cultural front.*

Постановка проблеми. Vogue Ukraine (Vogue UA) – українське видання знаменитого американського щомісячника Vogue, найвідомішого і найавторитетнішого у світі видання про моду і стиль життя (lifestyle) із понад 130-річною історією. Як зазначала керівниця цифрового напрямку Vogue Ukraine Марія Жданова на зустрічі зі студентами УКУ (2017 р.), «Vogue Ukraine – найуспішніший журнал з українського глянцю. Щомісячна аудиторія одного номера – 75 тисяч людей, які купують або передплачують журнал, і ще близько 125 тисяч вторинної аудиторії, яка прочитала журнал випадково» (Сівець, 2017). Вона відзначила, що «Екосистема бренду – print-версія, сайт, соціальні мережі, offline-заходи – має задовольняти різні потреби аудиторії» (Сівець, 2017). У топ-рейтингу найпопулярніших журналів 2025 р., за даними Української асоціації періодичних видань, Vogue Ukraine посідає перше місце, із тиражем 150 тис. (див. Висоткіна, 2025). У 2022 р. виданню виповнилося 10 років, у 2027 р. воно відзначатиме 15-річчя. З огляду на те, що майже вся історія українського «Vogue» припадає на період великих суспільно-політичних потрясінь (Револуція Гідності, анексія Криму і війна на Донбасі, повномасштабне вторгнення), важливо дослідити, як видання специфічної тематики (мода, краса, мистецтво, суспільство і життя) реагує на події в країні, як знаходить своє місце у культурно-світоглядному протистоянні з агресором, якою бачить свою громадянську і культурну місію. Великий тираж, авторитетність і впізнаваність «материнського» видання (американського Vogue), потужна видавнича діяльність і поліграфічна привабливість друкованих версій (які зберігають свою цінність через роки і часто стають колекційними раритетами), активне просування соцмереж, щоденне оновлення сайту дає змогу українському fashion-виданню спілкуватися з надзвичайно широкою аудиторією в Україні і за кордоном, а відповідно, поширювати українські

наративи про події в Україні під час війни, працювати на присутність і впізнаваність України в світовому культурному просторі, сприяти формуванню привабливого іміджу України у світі. Такі видання, як Vogue Ukraine, стали потужними амбасадорами України за кордоном, що дає змогу привертати і утримувати увагу аудиторії до подій в Україні, а також проводити широку благодійницьку діяльність. Об’єктом нашого дослідження є сайт видання (оскільки під час повномасштабної війни саме він стає основним способом спілкування з аудиторією), деякі знакові друковані номери, колекційні видання (книги, фотоальбоми), ютуб-канал. Предмет дослідження: культурно-мистецькі проекти, спрямовані на захист української культури (традиційної і сучасної) та промоції її для зарубіжної аудиторії, підтримку закладів культури і збереження українських традицій. Особлива увага зосереджена на проектах видання після повномасштабного вторгнення.

Аналіз досліджень. Глянцеві журнали не так часто стають об’єктами досліджень. Великий інтерес для нашого дослідження становлять праці Н.Сидоренко про жіночу пресу в Україні періоду Незалежності (Сидоренко, 2016) і особливо про висвітлення жіночих історій у глянцевих журналах (Сидоренко, 2018), адже саме «історіям успіху» у культурній, освітній, дипломатичній, політичній сферах буде присвячено один із культурно-мистецьких проєктів Vogue UA. Як змінюється контент і дизайн сучасного українського глянцю з огляду на суспільно-політичні події на прикладі Elle Ukraine досліджує В.Олендарьова (Олендарьова, 2025). Інша праця автора висвітлює реакцію на війну і міжнародну підтримку України з боку світових глянцевих видань (зокрема, способами візуальної мови, через спеціальний дизайн обкладинок) (Олендарьова, 2022). Питанню функціонування періодичних видань, зокрема всеукраїнських газет і журналів, у перші роки повномасштабного

вторгнення присвячене дослідження І. Паславського, який наголошує на зміні контенту періодики від «депресивного ракурсу висвітлення подій» до висвітлення героїчного опору і надії на сприятливий сценарій для України (Паславський, 2023). Загалом же про те, як працюють українські періодичні видання під час війни більше пишуть представники професійного середовища. Зокрема, про зміни в журналістиці за 10 років війни, йдеться у матеріалах Центру стратегічних комунікацій (Українська журналістика: десять років у часі війни, 2024), Сенсор медіа (Лисенко, 2024), Медіамейкера (Соціальна проблематика, 2023), Детектор медіа (Данькова, 2022). Про те, як працювати з чутливими темами (а після повномасштабного вторгнення героями публікацій Vogue UA стають люди з ампутаціями, фізичними, моральними травмами, психологічними проблемами, люди, які втратили дім, рідних) радить Медіамейкер (Хаміна, 2023). Дуже важливим для нашого дослідження був огляд від Forbes Ukraine (Міроненко, 2023) про те, як вижив український «Vogue» під час війни (крім втрати реклами, великої кількості підписників, неможливості випускати друковану версію, «Vogue UA» пережив ще закриття, зміну власників, і був відновлений власними силами редакції). Про зміну контенту і те, як Vogue Ukraine вдалося перетворити моду на «зброю», йдеться в огляді Foreign Ukraine (Фалько, 2023). Цінними для нашого дослідження є праці безпосередніх «учасників процесу», журналістів, які працюють у глянцеvih виданнях, зокрема, напр., оглядача «Elle Ukraine» про те, як змінився контент українського глянцю після повномасштабного вторгнення (Шебела, 2024). Отже, можемо стверджувати, що основними питаннями розглянутих досліджень є проблеми існування та виживання загалом ЗМІ у час війни, певні принципи роботи з чутливими темами, зміна контенту (особливо в українському глянці) з розважального на соціально важливий і актуальний, відтак і зміна героїв сторітелінгу. Однак висвітленню і дослідженню культурно-мистецьких проектів, які реалізують fashion-медіа, зокрема Vogue UA, вибудовуючи власну стратегію культурного спротиву і доєднуючись до загальнонаціонального опору агресорові, ще не було приділено достатньо уваги.

Метою статті є дослідження та аналіз культурно-мистецьких проектів українського «Vogue», які стали способом його участі в культурному опорі російській агресії, способом культурної дипломатії і консолідації зусиль креативних індустрій у справі захисту інтересів України у протистоянні з ворогом, акумулювання коштів внутріш-

ньої й зовнішньої аудиторії на підтримку ЗСУ та гуманітарних проектів для збереження культурної спадщини України та реабілітації захисників.

Виклад основного матеріалу. Перший номер українського Vogue вийшов у березні 2013 р. Журнал виходив російською мовою, але редакція намагалася підкреслити його національну специфіку як окремого місцевого видання. Номер публікується під назвою «Україна в моді», з канадською топ-моделлю українського походження Дар'єю Вербовою в стилізованому українському одязі на обкладинці, з анонсованими рубриками «Гордість нації: Дар'я Вербова, Софія Ротару, Мілла Йовович, Соня Делоне» та «10 українських топ-моделей вперше в одній зйомці». Отже, редакція прагне окреслити місцеву особливість видання, його «родзинку»: етніка (етнічні елементи) в сучасній моді (адже етніка працює на впізнаваність), зв'язок України і української діспори, популяризація як місцевих, національних, зірок, так і світових знаменитостей українського походження, демонстрація присутності України у світовому культурному контексті. Через кілька місяців після успішного старту Vogue UA починається епоха суспільної турбулентності, важливих і важких соціально-політичних процесів. Україна – на шпальтах світових медіа, почалася Революція гідності. Не реагувати на події в країні було неможливо навіть такому специфічному виданню. Як наголошувала керівниця цифрового напрямку Vogue Ukraine Марія Жданова, «Vogue – це більше, ніж фотографії модних сумок. Журнал завжди мав позицію щодо подій, що відбувались у світі. Під час Другої світової війни журналісти американського Vogue розповідали про події у Франції, про наплив біженців, про злочини війни – вели свою хронологію подій» (Сівец, 2017). Тож Vogue UA реагує. Свою залученість до суспільно-політичних подій і викликаний ними спалах суспільного зацікавлення етнікою, корінням, національними традиціями український Vogue реалізує через спеціальні проекти. Однією із відповідей українських культурних індустрій на важливі соціально-політичні події в країні (Революція Гідності, анексія Криму і війна на Донбасі) і величезний суспільний запит на традиційну культуру стали численні візуальні етнопроекти, пов'язані з національним одягом: «Щирі (2014), «Щирі. Кольори» (2016), «Щирі. Спадщина» (2016), «Щирі. Свята» (2018–2019) від агенції Gres Todorchuk PR у партнерстві з ТЦ «Домосфера»; «Листи на фронт» (календар, постери, відео) та «Щедрик» (2015–2016) від львівської фотомайстерні «Третій північ»; «Витоки» Музею історії моди за підтримки Національного

центру народної культури «Музей Івана Гончара», представлений на Ukrainian Fashion Week (2015), «Україна автентична» («Музей Івана Гончара» за участі Центру фольклору та етнографії та кафедри фольклористики КНУ імені Тараса Шевченка) (2016–2017), «Спадок» від Film Ua (2016–2017).

У 2016 р. Vogue UA запускає відеопроєкт «100 років моди: Україна» (назва на ютуб-каналі була російською, титри – українською, опис – українською та англійською мовами). Це два відео про національні костюми з семи різних регіонів України. В одному відео представлений жіночий костюм (100 років моди, 2016), в другому – чоловічий (100 років моди, 2016). У професійному середовищі проєкти називають «EthnoVogueUa Woman» та «EthnoVogueUa Man» відповідно. Проєкт створювався спільно з Українським інститутом історії моди за підтримки Музею Івана Гончара. Якщо до зйомок у вказаних вище проєктах залучалися медійні особи: телеведучі, співаки, актори («Щирі»), матері, дружини та діти військових («Листи на фронт»), випускниці проєкту «Супермодель по-українськи» («Витоки»), дослідниці фольклору і студенти («Україна автентична», «Спадок»), то у відеопроєкті «100 років моди» від Vogue UA знімали професійних моделей. І таке неочікуване поєднання сучасної модельної зовнішності і автентичного одягу стало ефектним способом привернення уваги аудиторії.

У листопаді 2016 р. видання розпочинає новий етнопроєкт: «зйомку епічної фотоісторії «Маланка» для січневого номера 2017 р., який в редакції негласно називають найбільш проукраїнським за всю історію» (Як створювався..., 2016). Про проєкт багато пишуть: «Зйомка «Маланки» – давня мрія, яку ми «плекали» редакцією всі три роки існування журналу. На мій погляд, цей район Західної України – Криворівня, Шешори, Косів – коріння української культури і нам необхідно його культивувати всіма можливими медіа. Адже це так круто, що все це живе, і ми можемо спостерігати за процесом не в музеї, а в реальному житті», – розповідає директор відділу моди Vogue UA Юлія Пеліпас. Команда на зйомку з'їхалася з усієї Європи... На пленері задіяли колектив "Белелуйская Маланка" з 40 осіб. Караваном на зйомку їхало також три валізи речей з європейських шоу-румів (Burberry, Dior, Ellery, Alexander McQueen) і стільки ж – з автентичними речами з фондів Українського Інституту Історії Моди – за задумом Юлії Пеліпас зйомка була влаштована /базувалася/ на міксі сучасного і традиційного одягу на фоні знакових місць Прикарпаття (Як створювався, 2016).

Фотопроект з участю персонажів українського обряду Маланки знімався в селах Белелуя (одній з локацій зйомок фільму «Камінний хрест» (1968), реж. Л.Осика)) і Криворівня (де С.Параджанов знімав «Тіні забутих предків» (1964)), в місцях, де зберігся автентичний обряд. Вибір і локацій, і народного обряду був досить вдалим. Кінематографічність оригінального народного обряду «Маланка» в Белелуї буде використана згодом у фільмі «Памфір» Д.Сухолитого-Собчука. Доречно також буде вказати, що саме обряд белелуївської Маланки у 2023 р. внесли до переліку нематеріальної культурної спадщини України. Маланка як головний давній український обряд святкування Нового року, народний карнавал, що символізує перемогу Світла над Темрявою, звичайно, якнайкраще підходить для новорічного номера. З огляду на війну на Донбасі, яка тривала третій рік, перемога Світла прочитувалася як триумф справедливості, на який сподівалися (і сподіваються) українці. Крім того, очевидно, варто враховувати і суспільний інтерес до обряду після виходу документального фільму Д. Сухолитого-Собчука «Красна Маланка» (2013).

Про успішний і резонансний фотопроект, як і про сам обряд, ще неодноразово згадуватимуть і писатимуть на Vogue UA, зокрема, у ювілейному (до 5-річчя) випуску Vogue UA. До цієї дати редакція підготує ще і колекційне видання – фотоальбом «Ukraine in Vogue». «Це історія журналу, зібрана в найкращих кадрах і спогадах редакції. У ньому – зйомки за 2013–2018 роки в семи розділах: обкладинки, нова хвиля (нові імена, що з'явилися завдяки українському Vogue), локації, колір, мистецтво, романтика і чоловіки» – вказано в описі (Золоті кадри, 2018). Підбиваючи підсумки з приводу ювілею, оглядач відділу моди Тетяна Соловей наголошує, що «за п'ять років український Vogue здобув власний голос: просуває національні традиції – і робить їх новим трендом» (Золоті кадри, 2018). І додає: «Коли заходить мова про проукраїнські погляди Vogue UA, мені говорять: "Так ви ж видається російською". Я відповідаю: "Ми пишемо російською, але впроваджуємо/запроваджуємо проукраїнський контент» (Соловей, 2018). Фото із карпатської експедиції були представлені й на виставці «Україна в моді», приуроченій до п'ятиріччя видання, яка відбулася в галереї «Лавра», 22 вересня – 21 жовтня 2018 р. (Українському Vogue – 5 років, 2018). У 2023 р. 13 січня опублікують кавер-статтю про експедицію (Соловей, 2023). Це і спогад про великий проєкт, який доречно було пригадати у святкові дні. А ще, гадаємо, інтересу до обряду сприяла виставка про

фільм Д. Сухолиткого-Собчука «Памфір». Фотодобірку зі святкування Маланки опублікують і у проєкті «Портрет нації», про який мова піде трохи згодом). Тож можна стверджувати, що проєкт «Маланка» був для редакції дуже важливим і навіть можна сказати, став предметом гордості. Отже, про свою «проукраїнськість» український Vogue говорить візуальною мовою фото і відео, в яких намагається поєднати традицію і сучасність.

Широко відзначаючи 5-річчя, визначивши як один із основних напрямків своєї діяльності «просувати національні традиції – і робити їх новим трендом», заявляючи про тверду «проукраїнську позицію», підтримуючи дизайнерів, які працюють з етнічними мотивами, підтримуючи благодійними внесками українські культурні інституції (зокрема, Музей Івана Гончара), видання залишається в основному російськомовним, що, навіть з огляду на специфіку цільової аудиторії, уже не дуже толерується. Але поступово російської мови стає значно менше (на сайті і ютуб-каналі це відбувається раніше, ніж у друкованому виданні, орієнтовно із 2018 р.).

Оскільки однією з визначальних рис Vogue UA є візуальна привабливість, прекрасна поліграфія, висока якість фотоматеріалів, саме візуальні проєкти стали тим напрямком, через який редакція не лише підкреслює свій місцевий, локальний, колорит (як зазначалося вище, етніка працює на впізнаваність видання), а й обстоює думку про національну своєрідність, окремішність української культури, демонструючи внутрішній і, особливо, зовнішній аудиторії культурне багатство і різноманіття України, демонструє свою солідарність з нацією у протистоянні з ворогом (війна на Донбасі триває 4 роки).

Восени 2020 р. виходить колекційне видання «Українські жінки у VOGUE». (Ukrainian Women, 2020). Книга, як вказано в описі, «присвячена героїням, які змінюють світ тут і зараз і залишають свій слід в історії» (Там само). Це перша спроба антології «історій успіху» жінок у різних фахових напрямках, які, як наголошує героїня обкладинки співачка Тіна Кароль, «історією свого успіху представляють Україну в світі» (Тіна Кароль, 2020). Це доволі велике видання (як, власне, і всі колекційні видання Vogue UA), в якому представлено 60 успішних українок: Олена Зеленська, Мілла Йовович, Тіна Кароль, Маша Єфросініна, Софія Андрухович, Еміне Джапарова, Ганна Різатдінова, Джамала, Ната Жижченко (ОНУКА), Лілія Вітківська, Vita Kin, Оксана Линів, Ірина Данилевська, Alyona Alyona й інші видатні українки. "Найкращі кадри зі знімальних Vogue UA перетворю-

ють цю книгу на справжню антологію фемінізму й моди", – коментує головний редактор Vogue UA Пилип Власов (Ukrainian Women, 2020). Деякі інтерв'ю з книги друкуються і на сайті.

Отже, до початку повномасштабного вторгнення український Vogue – видання з проукраїнською позицією, яке, крім висвітлення подій і тенденцій світової моди, просуває здобутки представників українських культурних індустрій, окремо зосереджує увагу на етнопроєктах, долучається до ініціатив на підтримку закладів культури і культурно-мистецьких заходів. Останній друкований номер (№2–3, лютий-березень 2022 р.) виходить 21 лютого 2022 р. Журнал за квітень не вийшов з друку через повномасштабне вторгнення. Але редакція встигла заявити, що відтепер друковані випуски виходитимуть виключно українською мовою (на сайті такі зміни відбулися раніше).

Уже о 8-й годині ранку 24 лютого 2022 р. на сайті Vogue UA з'являться перші дописи. Український «Vogue» – з українцями, переживає і проживає те, що і вся Україна. Можна сказати, що Vogue UA заступає на інформаційну вахту. Відбувається різка зміна контенту (Міроненко, 2023; Шебела, 2024). В перші місяці повномасштабної війни редакція зосереджується на двох тематичних напрямках: практичні тексти й поради й «матеріали про культуру та культурну спадину», згадує редакторка відділу культури Дар'я Слободяник (Міроненко, 2023). Модний глянець публікує інструкції про те, «Як зупинити кровотечу: пам'ятка Червоного Хреста» (24 лютого 2022 р.), «Як надати першу медичну допомогу: алгоритм Червоного Хреста» (24 лютого 2022 р.), «Як проводити серцево-легеневу реанімацію: пам'ятка Червоного Хреста». (24 лютого 2022 р.). Зосереджує увагу читачів на міжнародній підтримці України: «Знаменитості з усього світу виступають на підтримку України» (24 лютого 2022 р.), публікує добірки фотоматеріалів: «#StandWithUkraine: кадри з України, які має побачити весь світ» (27 лютого 2022), як допомогти військовим у боротьбі проти ворога, підказує, що можна співпрацювати із кіберполіцією, допомагати переселенцям з житлом, одягом/речами, фінансами і продуктами, можна стати донором крові тощо. 1 березня 2022 р., через 5 днів після повномасштабного вторгнення, на сайті публікується матеріал «Як редакція Vogue UA пережила перші дні війни з Росією». Дар'я Слободяник, редакторка відділу культури згадуватиме: «Тож о 8 годині ранку я написала колегам по сайту, що залишаюся в Києві й готова писати для Vogue новини про війну. Ніколи не подумала

б, що сайт модного журналу матиме такий вигляд, але це реалії нашого часу: замість оглядів трендів та інтерв'ю із селебриті нині пишемо про те, як зупинити кровотечу та як допомогти українській армії» (Міроненко, 2023). 2 березня у рубриці «Культура» публікується великий матеріал про перший тиждень повномасштабної війни: «Ті, що залишилися: піарниця Аліна Врублевська та фотографка Ганна Озерчук – про рішення бути в Києві» (Ті, що залишилися, 2022) з численними фотографіями киян, які перебувають у ці дні в сховищах.

Власне, з 24 лютого, всю весну і майже все літо 2022-го український Vogue працює як новинно-інформаційне видання, зосереджуючи увагу на подіях в Україні, на благодійних проєктах українських брендів для дітей, зборах на допомогу ЗСУ в Україні і під час культурних заходів за кордоном, діяльності ініціативи UNITED24, підтримці вимушених переселенців, участі індустрії моди у відбудові зруйнованих міст і сіл та благодійних проєктах, реагує на події на «Азовсталі», висвітлює діяльність медиків-волонтерів тощо.

А уже у квітні 2022 р. Vogue UA у співпраці з Інстаграм-каналом @ukrainian_garment співзасновниці та директорки Українського інституту історії моди (першого в країні інтерактивного центру історичного та сучасного одягу), стилістки, фольклористки, керівника багатьох проєктів Vogue UA Марії Квітки запускає перший великий фотоетнопроєкт «Портрет нації»: тематичні підбірки старовинних фотографій українців з архівів Музею Івана Гончара та Українського інституту історії моди. Публікація тематичних фотодобірок (здебільшого пов'язаних з національним одягом) не лише демонструє багатство української народної культури, її самобутність. Це ще і давня традиція української інтелігенції – демонстрація національного костюму як символу культурного спротиву імперії. А ще ці історичні фото засвідчують: ми (українці) тут, на цій землі, давно, це споконвіку наша територія, ось такі ми жили тут сто років тому. Матеріали в проєкті «Портрет нації» друкуються майже щотижня, Щоб не перевантажувати список літератури посиланнями, тут і далі вказуємо лише дату деяких публікацій: «Портрет нації: як жили в Карпатах 100 років тому» (26 квітня 2022 р.), «Портрет нації: Весільні світлини українців на початку XX ст.» (29 квітня 2022 р.), «Як українці вдягалися 100 років тому: унікальне святкове вбрання» (4 травня 2022 р.), «Портрет нації: мами-українки на світлинах початку XX століття» (8 травня 2022 р.), «Портрет нації: Український традиційний одяг на історичних світлинах» (11 травня 2022 р.), «Портрет нації: як одя-

галися на Харківщині 100 років тому» (10 червня 2022 р.), «Портрет нації: український Донбас на архівних світлинах» (17 червня 2022 р.), «Портрет нації: історія та особливості українського національного вбрання», 28 червня 2022 р. (до дня Конституції України) та багато інших (більше 20) матеріалів.

Проєкт «Портрет нації» продовжується і через кілька років, але змінюється. У 2024 р. до публікацій добірок фото традиційного народного одягу додаються добірки, пов'язані з міською модою (фото публікуються за підтримки Музею історії міста Києва): «Портрет нації: кияни на прогулянках у садах» (26 травня 2024 р.), «Портрет нації: Фотопортрети столітньої давнини» (24 травня 2025 р.), «Портрет нації: київські діти 100 років тому» (25 травня 2025 р.), «Портрет нації: світлини 100-річної давнини відомих та пересічних киянок» (24 травня 2025 р.), «Портрет нації: як одягалися кияни 100 років тому» (24 травня 2025 р.). Демонстрація давньої «міської» моди заперечує ворожу тезу про «сільську», «меншовартісну» культуру України.

У рік повномасштабного вторгнення український Vogue демонструє чітке розуміння ролі культурно-мистецьких проєктів і значення Vogue UA як учасника і майданчика культурної дипломатії. Про культурну місію видання нова керівниця проєкту Vogue UA Юлія Костецька говорить так: «Vogue UA і далі створюватиме такі проєкти та ініціативи, що не тільки висвітлюватимуть моду, культуру та естетику сучасного життя в Україні і світі, а й сприятимуть розширенню географії українського культурного експорту на глобальному рівні (курсив наш – Л.Б.). Ми, Vogue UA, опинилися на новому рубежі й зустрічаємо нові виклики, що спричинила, зокрема, війна в Україні. Тож зобов'язані швидко реагувати на зміни настроїв у суспільстві, бути чутливими до потреб і цінностей наших читачів, підтримувати й надихати міжнародну спільноту на спільні активні дії задля наближення Перемоги» (Видавчиною та керівницею..., 2022). Директор "Медіа Групи Україна" (тодішнього власника Vogue UA – Л.Б.) Євген Бондаренко наголошував: "Для "Медіа Групи Україна" Vogue UA є важливим складником медіабізнесу, адже це впізнаваний міжнародний бренд зі 130-річною історією та беззаперечною репутацією, який за 10 років розвитку в Україні здобув любов та довіру багатомільйонної аудиторії. Опинившись на інформаційному фронті війни в Україні, видання робить усе, що може наблизити нашу Перемогу, – розповідає правду про війну, підтримує українців патріотичними проєктами, а

також публікує найкращі матеріали англійською мовою, щоб тримати Україну у фокусі уваги міжнародної спільноти» (курсив наш – Л.Б.) (Видавчиною та керівницею, 2022).

У червні 2022 р. Vogue UA запускає перший з початку повномасштабної війни відеопроєкт: «#voiceofnation /голос нації» (Vogue UA представляє, 2022; #voiceofnation, 2022). Це «проєкт з участю українських артистів і зірок спорту, спрямований на промоцію української пісні й поезії та підтримку нашої країни у світі» (Vogue UA представляє, 2022). Проєкт (серія коротких відео, де відомі люди співали народні пісні або читали вірші) стартував на всіх майданчиках Vogue UA – сайті, Youtube-каналі, Facebook та Instagram, тривав три місяці і завершувався на День Незалежності зведеним відео. До проєкту долучилися Джамала, ONUKA, MONATIK, Макс Барських, Ніна і Тоня Матвієнко, Юлія Саніна та інші. Проєкт було реалізовано разом з київським ЦУМ, за підтримки Міністерства культури України. Благодійна мета проєкту передбачала внески у відбудову культурних та історичних пам'яток, зруйнованих або пошкоджених агресором. Відверто кажучи, візуальне оформлення проєкту було сильнішим і стильнішим, ніж часом змістове наповнення, проте ідея говорити із світом про Україну через відомих людей видається досить привабливою. Наприклад, подібну тактику обирає і Український інститут у відео до проєкту «Листівки з України».

Буквально через місяць після старту #voiceofnation, на початку липня 2022 р., Vogue UA представляє першу частину великого артпроєкту «ART ON THE BATTLEFRONT»/ «Мистецтво на бойовому фронті». Як зазначено в описі, проєкт задуманий «для підтримки українців під час війни та інформування глобальної спільноти про російське вторгнення» (Art..., 1 част., 2022). Це онлайн-проєкт, який мав засвідчити міжнародну солідарність представників культурних індустрій з Україною. Зарубіжні художників представили для онлайн-проєкту свої рефлексії на повномасштабне вторгнення. Роботи виконані здебільшого у жанрі політичного плакату з масовим на той час (початок війни) використанням українських кольорів та символіки. Зокрема, це роботи таких художників: Беатріс Мільхазес, Бразилія (синій напис «Ні війні! Мир» і знак «пацифік» /peace sing на жовтому фоні); Бен Следсенс, Бельгія («Соняшник, листя у формі серця», 2022), Ервін Вурм, Австрія (5 плакатів, слово «Peace/мир» у різній гамі: синьо-жовта, синя, жовто-синя, жовта); Марсель Здам, Канада. Плакат, білий голуб з оливковою

гілкою на тлі українського прапора з підписом «Ні війні! Мир зараз!», 2022; Шон Скаллі, США (на плакаті закривалений пістолет на тлі українського прапора, череп з підписом STOP!, стилізація під дитячий малюнок). Інші роботи виконані в різній техніці. Так, наприклад, Фред Томаселлі (США), оформив першу сторінку щоденної газети «Нью Йорк таймс» у вигляді геометричного українського орнаменту в червоно-чорно-сірій гамі з написом про початок війни в Україні. Чжан Хуан (Китай) для своєї роботи використав відому історичну фотографію «Napalm girl» часів війни у В'єтнамі, на якій роздягнені діти тікають після вибуху напальної бомби. На роботі Чжан Хуана обличчя людей (дітей, журналістів і солдатів) закриті масками-дивними різнокольоровими «емодзі», що нагадують прибульців, що, очевидно, крім алюзій на воєнні злочини вказаної війни, має підкреслити «чужинський», поза-межний, не-людський, не-цивілізаційний характер нової війни. Назва роботи «8 червня Космічна квітка №1», 2022. Історію легендарної фотографії «Napalm girl» Vogue UA згадає рівно через 2 роки, 8 червня 2024 р., у матеріалі «Історія одного фото: легендарний кадр, який зупинив в'єтнамську війну. Страшнуватий і традиційно шокуючий перформанс «Диво (I-V) підготувала Марина Абрамовіч (Сербія. Амстердам): 5 фотографій, на яких художниця перед дівчиною на столі, закривавлені нутрощі зверху тіла моделі. Пізніше, представляючи другу частину проєкту, вкажуть, що в перформансі демонструється «зцілення травм, заподіяних тоталітарним режимом» (Сила мистецтва, 2023).

У вересні 2022 р. виходить у світ книга "9 ½ років Vogue в Україні". Цим колекційним виданням Vogue UA відзначить 10-річчя своєї діяльності. «У березні 2022 року ми ухвалили важке рішення – тимчасово зупинити видання друкованої версії журналу й налаштувати наші онлайн-платформи відповідно до потреб воєнного часу. Втім, ми дедалі дужче віримо, що голос Vogue UA – це гучний і творчий спосіб опору. Тож ми вирішили випустити колекційне книжкове видання – антологію під назвою "9 ½ років Vogue в Україні", – що демонструє найкраще зі створеного зусиллями команди Vogue UA за десятиліття та дарує читачам можливість відчувати: ми завжди разом. Відсутні пів року в назві – це відсилання до трагічних подій війни, які тимчасово зупинили нашу діяльність, до сьогодні, вкраденого в нас так само, як у кожного українця" – наголошував Пилип Власов, тодішній головний редактор видання (Книга 9 ½ років, 2022). Як зазначено в описі, «Vogue UA, визнаний у всьому світі завдяки радикальній кре-

ативності й характерному голосу, знову робить культурну й естетичну заяву, попри обставини», «Сьогодні наш голос має звучати ще яскравіше й голосніше – світ дивиться на нас, і ми маємо продемонструвати йому, що таке справжня українська культура – самостійна, глибока, різноманітна та сучасна» (Команда Vogue, 2022). Редакція наголошує, що «силу візуальної мови українського Vogue відзначає й Анна Вінтур, головна редакторка американського Vogue, яка у своїй передмові до книги пише: "Креативність письменників, фотографів, дизайнерів, моделей і решти громадян країни здолає все. Я щиро сподіваюся, що українці зможуть зробити навіть більше, – і знову процвітатимуть. Ми всі хочемо, щоб ця трагічна війна закінчилася перемогою українців, щоб якнайшвидше розпочалося відновлення" (Дев'ять з половиною, 2022). Традиційно проект мав і благодійницьку мету: частина прибутків від продажу книги спрямовувалася на допомогу Музею Івана Гончара та збереження української культурної спадщини.

Отже, незважаючи на складні обставини війни, впродовж 2022 р. Vogue UA запускає кілька великих візуальних проєктів, спрямованих на підтримку української культури.

Навесні 2023 р. повідомляється про старт 2-ї частини виставки «ART ON THE BATTLEFRONT». На цей раз вона запланована у двох форматах – онлайн і офлайн у Відні, учасниками її є українські художники (Сила мистецтва, 2023). «Дехто з художників працював, перебуваючи в епіцентрі воєнних подій, хтось – за кордоном, презентуючи Україну в мистецьких резиденціях. Одна з головних задач проєкту ... нагадати світові, що війна триває, а українці борються на всіх фронтах. Звідси і назва – ART ON THE BATTLEFRONT», наголошують в описі (Там само). Однак редакція підкреслює, що має намір показати «не тільки відображення жаклих подій», а й «звичну художню практику, в якій працюють українські митці, унікальність їхніх арттехнік і виразність мови» (Сила мистецтва, 2023). Тобто редакція розуміє, що образ «України-жертви» може вже сприйматися аудиторією не з тією емпатією, що в перші місяці війни. Отже, треба шукати інші підходи до зовнішнього споживача. Проєкт створювався за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України. До участі було запрошено 30 українських художників: Володимир Манжос, Олексій Кондаков, Марія Куліковська, Василина Врублевська, Єлена Ємчук, Олеся Трофименко, Влада Ралко, Богдан Буренко, Маша Рева та ін. Багато робіт виконані у жанрі плакатистики (у різних стилістиках, іноді з лозунгами і закликами до

цивілізованого світу, іноді з символічними зображеннями боротьби Добра проти Зла). Зокрема, такі роботи представили Петро Бевза, Денис Саражин, Володимир Буренко, Нікіта Кравцов, Володимир Манжос, Дзвіня Подляшець, Дарина Микитюк та ін. Багато робіт-«деструкцій», що відбивають відчуття зруйнованості світу, мирного життя, зруйнованості нормальності: роботи Влади Ралко, Маші Реви, Івана Грабка, Юрія Сивирини та ін. Підсумком проєкту стала офлайн-виставка у Відні, де були представлені роботи 19 художників. Для промоції виставки на ютуб-каналі публікуються відео про декого з учасників виставки у Відні: Артема Прута, Юрія Болсу, Володимира Манжоса, Івана Грабка (Art, 2023, ютуб). На офлайн-виставці перформанс «Омовіння» представляла Марія Куліковська, відома широкій аудиторії мильними скульптурами із квітами всередині. Кошти від продажу картин спрямовувалися у фонд реабілітації жіноч-військових, створений українською ГО «Жіночий ветеранський рух». Знаменно, що для зарубіжної виставки організатори вказують підтримку військовим (жінкам-ветеранкам). Якщо згадати пролобійований Росією протест з боку деяких європейських організаторів подій проти «мілітарної» складової культурних заходів (так, наприклад, через збори на допомогу ЗСУ були зірвані виступи С.Жадана та О.Скрипки), то позиція Vogue UA заслуговує поваги. Про те, як відбулася виставка у Відні, було опубліковано великий матеріал-звіт (Як пройшло відкриття, 2023).

Як вказувалося вище, платформа Vogue UA складається із сайту, друкованих номерів, соціальних мереж, книг та івентів. 14 квітня 2023 року до проєкту повернувся друкований журнал. Випуск вийшов під символічним першим номером і називався «Edition 1»/ «Видання 1» (Міроненко, 2023). Новий номер під гаслом «Шлях незламних» мав обкладинку – фото Василини Врублевської, на якому вечірній пейзаж із віддаленими силуетами дерев і палаючої смужки землі на передньому плані створюють алюзію на національний прапор у темних синьо-жовтих тонах. «Edition 1» знаменує радикальну зміну контенту не лише на сайті, а і в print-версії: фіксувати «події, візії та людей, які сьогодні творять історію, у своїй фірмовій сміливій, креативній та естетичній манері, що завжди вирізняла українське видання» (Edition 1, 2022). На платформі «Magzter» (<https://www.magzter.com/UA/VOGUE-UA/VOGUE-UKRAINE-EDITION/Fashion/1280006>) уточнюється (англ. мовою), що в номері представлено 50 історій людей, «які воюють на кожному фронті – ризикуючи життям в окопах та польових операційних, ведучи репортажі з

передової та доставляючи гуманітарну допомогу на окуповані території, рятуючи мирних жителів та покинутих домашніх тварин по всій країні. Це також історії відомих митців, письменників, політиків та дипломатів, які представляють Україну на світовій арені – у конференц-залах Ради Безпеки ООН та залах Венеційської бієнале, у Карнегі-холі та на червоній доріжці Канського кінофестивалю». Героями випуску стали перша леді Олена Зеленська, тодішній Міністр закордонних справ Дмитро Кулеба, представник України при ООН Сергій Кислиця, право захисника Олександра Матвійчук, офіцер управління розвідки полку «Азов» Ілля Самойленко та ін.

У липні 2023 р. виходить колекційне видання «Сучасна українська проза і поезія. Т.1. / Contemporary Ukrainian Prose and Poetry. Vol.1», українською та англійською мовами. На обкладинці – робота Єлени (Олени) Ємчук, учасниці 2-ї частини проекту «Art on the battlefield». В описі зазначено, що більшість текстів для книги були написані після початку повномасштабної війни. Передбачено, що частина коштів від продажу книги буде спрямована до Фонду «ВЕТЕРАНКА» для реабілітації жінок-військових. Про вихід книги повідомила навіть О.Зеленська: «Чи може “глянець” під час війни у своїй країні стояти осторонь, продовжуючи працювати, як і раніше, виключно з модною тематикою? Позиція Vogue Ukraine Edition – звісно ж, ні. Нині мета видання – не лише говорити про моду, але й створювати моду на українське у світі, і ця позиція мені надзвичайно імпонує» (Vogue Ukraine Edition, 2023). Перша леді наголосила: «Українська література, безперечно, збагачує світову культуру. Тож, коли “глянець” зі світовим ім'ям дає їй майданчик для спілкування з читачами, це означає, що Україну чутимуть і розумітимуть ще більше людей», «говорити зі світом мовою мистецтва навіть під час жорстокої, не нами спровокованої війни означає говорити мовою гуманізму. І це те, що кардинально відрізняє нас від нападника» (Vogue Ukraine Edition, 2023). Звертаючись до іноземного читача, редакція наголошує: «Сучасна українська проза і поезія – це наш опір варварському вторгненню, наш спосіб висловити нашу палку любов до українського писемного слова, наш переможний голос. Бо ми щиро віримо, що перемога України неминуча» (Книга «Сучасна проза...», 2023). У книзі були представлені тексти 18 авторів: Сергія Жадана, Євгенії Кузнєцової, Мар'яни Савки, Ірини Цілик, Оксани Забужко, Тетяни Малярчук, Ірини Славінської, Людмили Горової, Катерини Калитко, Олександра

Михеда, Мирослава Лаюка, Гаськи Шиян, Ірини Карпи та ін.

Другий том колекційного видання «Сучасна українська проза і поезія. т. 2. / Contemporary Ukrainian Prose and Poetry. Vol.2.» з ілюстраціями Миколи Толмачева вийшов у 2025 р. До нього ввійшли нові твори 16 українських авторів: Сергія Жадана, Юрія Іздрика, Софії Андрухович, Ірини Славінської, Артем Чеха, Любо Дереша, Артура Дроня, Євгенії Подобна та ін. На цей раз книга була оформлена ілюстраціями Миколи Толмачова. Лімітована колекції мерчу з цими ілюстраціями була представлена на виставці сучасної фотографії FUTURESPECTIVE (4–24 серпня 2025 року, Центр сучасного мистецтва M17, Київ).

Влітку 2024 р. Vogue Ukraine запускає новий проект, щорічну ініціативу Vogue Leaders, вшановуючи «професіоналів у галузях мистецтва, дипломатії, освіти та громадського активізму, які визнають сьогодення країни та формують її майбутнє» (Vogue Ukraine Leaders, 2024). Масштабний саміт Vogue Ukraine Leaders Class of 2024 проводиться 17 липня в інноваційному парку Unit.City. У заході беруть участь «лідерки та лідери креативних індустрій» (Там само), зокрема театральний режисер Іван Уривський, дизайнерка Лілія Літковська, громадська діячка Ярослава Гресь (співзасновниця агенції «Gres Todorchuk», кураторка культурних проектів «Мета нової ініціативи Vogue Ukraine Leaders», – наголошують організатори, – «надихати аудиторію на творення сильної креативної України» і відзначати «видатних творчих особистостей, які своєю діяльністю та творчістю впливають на суспільство, вражають масштабами мислення, задають тон і транслиують нові сенси для сталого розвитку й майбутнього України» (Український Vogue, 2024), «Ми віримо в те, що саме креативні індустрії є потужним важелем впливу і драйвером розбудови кращого майбутнього нашої держави, тому розповідати історії їхніх найяскравіших представників – почесна місія і виклик для нашого видання» (Український Vogue, 2024). Прибуток від продажу квитків на саміт спрямовується до фонду «VETERANKA».

До саміту редакція випускає колекційне видання «Vogue Ukraine Leaders 2024», героєм обкладинки якого став воєнний журналіст і режисер Мстислав Чернов, лауреат Пулітцерівської премії та володар премії «Оскар». Серед героїв книги – Маша Єфросиніна, яка розповіла про роботу свого фонду і програму реабілітації жінок; співзасновниця ГО Рух Veteranka Катерина Приймак; арткураторка Ярослава Гресь (UNITED24); Еміне Джапарова, дипломатка; Катерина Загорій (Zagoriy Foundation); Дар'я Бассель (Docudays

UA): Еліна Світоліна, тенісистка та ін. Окремо варто відзначити кураторів художнього колективу "ательєнормально" Стаса Туріну і Катерину Лібкінд, «які співпрацюють з нейровідмінними митцями і власним прикладом формують нову інклюзивну повістку на українській артсцені» (Український Vogue, 2024). Деякі інтерв'ю з героями книги «Vogue Ukraine Leaders 2024» публікуються і на сайті видання.

У 2025 р. виходить друге колекційне видання «Vogue Leaders», яке «вшановує талантів, візіонерів та активістів, які визначають сьогодення та формують майбутнє». Героями книги стали Прем'єр-міністерка України Юлія Свириденко, Ольга Стефанішина (Віцепрем'єр-міністр з питань європейської та євроатлантичної інтеграції України), Вікторія Романова (очільниця Офісу першої леді, членкиня правління Фондації Олени Зеленської), Наріман Джемал (журналіст, політик, посол України в Туреччині), Павло Гудімов (арт-куратор, галерист, колекціонер, музикант), Рита Бурковська (акторка (фільм «Бачення метелика»), військова, керівниця медійного напрямку 4-го окремого медичного батальйону), Катерина Горностай (кінорежисерка, фільми «Стоп Земля», «Стрічка часу»), художниця Жанна Кадірова та ін. Деякі інтерв'ю (напр., з Павлом Гудімовим, Ритою Бурковською, Жанною Кадіровою були опубліковані і на сайті. Безумовний інтерес для нашого дослідження становить інтерв'ю з Вікторією Романовою, керівником Офісу першої леді України, де розповідається про культурно-дипломатичний напрямок роботи: проекти з запровадження українськомовних аудіогідів у музеях інших країн, проект «Українська книжкова полиця» (поповнення творами української літератури національних та університетських бібліотек різних країн), проект «Глобальна Коаліція українських студій» (відкриття кафедр україністики у вищих навчальних закладах). До речі, буквально кілька днів тому до ініціативи приєдналися ще два університети. (Олена Зеленська, 2026).

Висновки. Майже вся історія українського «Vogue» припадає на час великих суспільно-полі-

тичних потрясінь (Революція Гідності, анексія Криму і війна на Донбасі, повномасштабне вторгнення росії в Україну). Незважаючи на специфічну тематику (мода, краса, мистецтво, стиль життя), видання намагається дотримуватися чіткої громадянської позиції. Вона формується поступово, від прагнення «російською мовою просувати проукраїнський контент», «просувати національні традиції – і робити їх новим трендом» до остаточного переходу на українську у print-версії та колекційних виданнях 2022 р. (на сайті і в соцмережах такий перехід відбувся раніше). Основну увагу після повномасштабного вторгнення Vogue UA фокусує на просуванні української культури в світі, використовуючи свої можливості і авторитет модного видання, вдаючись до сміливих і креативних способів спілкування з аудиторією. Незважаючи на несприятливі умови війни, зміну власників, часті зміни редакторів, Vogue UA вдалося зберегти місце найпопулярнішого українського журналу і знайти своє місце у протистоянні з ворогом. Використовуючи «м'яку силу» культурної дипломатії, Vogue UA реалізує численні культурно-мистецькі проекти, спрямовані на популяризацію української культури, привернення уваги до подій в Україні, створення впізнаваного і привабливого образу України. Крім роботи з етнічною культурою, Vogue UA популяризує сучасні досягнення України, створюючи образ креативної, успішної і перспективної України. Крім того, кожен культурно-мистецький проект видання має благодійницьку складову і спрямований на підтримку ЗСУ, волонтерського руху, ініціатив з реабілітації та терапії військових-ветеранів. Все це засвідчує, що редакція не лише розуміє запити аудиторії, а ще й формує їх, адже, коли країна перебуває у стані війни, бути поза контекстом неможливо. Як наголошує редакція, Vogue UA вірить у перемогу і працює на майбутнє України. Варто відзначити, що в цьому напрямку працюють й інші українські fashion-медіа, тому їхня культурно-мистецька і освітня діяльність потребує подальшого комплексного дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Видавницею та керівницею Vogue UA призначено Юлію Костецьку. Vogue UA (сайт). 19 травня 2022 р. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/vidavchinyu-ta-kerivniceyu-vogue-ua-priznacheno-yuliyu-kostecku-48666.html>
2. Висоткіна А. Найпопулярніші журнали України 2025: топ-рейтинг. *Давній Галич*. 15 серпня 2025 р. URL: <https://davniyhalych.com.ua/najpopularnishi-zhurnaly-ukrayiny-2025-top-rejtyng/>
3. Vogue UA презентує ювілейний номер: березень 2018. Vogue UA. 15 лютого 2018. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/vogue-ua-predstavlyayet-yubileyyny-nomer-mart-2018-23219.html>
4. Vogue Ukraine Edition презентувало книгу «Сучасна українська проза та поезія». Укрінформ. 09.07.2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3733412-vogue-ukraine-edition-prezentovalo-knigu-sucasna-ukrainska-proza-ta-poezia.html>

5. Vogue Ukraine Leaders Class of 2024 – нова ініціатива, що відзначає найвидатніших представників креативних індустрій. Vogue UA (сайт). 8 липня 2024 р. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/vogue-ukraine-leaders-shchorichna-iniciativa-shcho-vidznachaye-nayvidatnishih-tvorchih-osobistostey-ta-profesionaliv-krajini-56122.html>
6. Данькова Н. Як виживають газети і журнали під час війни: 7 історій із різних кінців України. Детектор медіа. 28 травня 2022 р. URL: <https://detector.media/rinok/article/199558/2022-05-28-yak-vyzhyvayut-gazety-i-zhurnaly-pid-chas-viyny-sim-istoriy-iz-riznykh-kintsiv-ukrainy/> (дата звернення 15.01.2026)
7. Дев'ять з половиною: команда Vogue випускає нову книгу. Vogue UA, сайт. 3 серпня 2022. URL: <https://vogue.ua/article/culture/knigi/komanda-vogue-ua-vipuskae-novu-knigu-49395.html> (дата звернення 1.02.2026)
8. Золоті кадри: що потрібно знати про книгу «Ukraine in Vogue». Vogue UA (сайт). 3 червня 2018 р. URL: <https://vogue.ua/article/culture/knigi/chto-nuzhno-znat-o-knige-ukraine-in-vogue-26021.html>
9. Книга «9 ½ років Vogue в Україні». Vogue UA (сайт). URL: <https://vogue.ua/vogue/tvkniga-9-rokiv-vogue-v-ukrajini-9-1-2-years-of-vogue-in-ukraine-605.html>
10. Команда Vogue UA випустить книгу із найбільш знаковими світлинами за 10 років існування видання. Детектор медіа. 4 серпня 2022 р. URL: <https://detector.media/infospace/article/201587/2022-08-04-komanda-vogue-ua-vypustyt-knygu-iz-naybilsh-znakovymy-svitlynamy-za-10-rokiv-isnuvannya-vydannya/>
11. Лисенко О. Українська періодика під час війни: чому важливо читати друковані журнали. Сенсор медіа. 4 березня 2024 р. URL: <https://sensormedia.com.ua/culture/ukrainska-periodyka-pid-chas-viyny-chomu-vazhlyvo-chytaty-drukovan-zhurnaly/>
12. Міроненко Т. Як це будувати бізнес на глянці під час великої війни. Кейс Vogue Ukraine, який закрит Ахметов, але самостійно відновила редакція. Forbes Ukraine. 16 квітня 2023 р. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/drukovaniy-zhurnal-vogue-ukraine-povertaetsya-chomu-prisvyacheno-pershiy-vipusk-onovlenogo-vidannya-ta-yak-tse-vipuskati-glyanets-u-krajini-shcho-voyue-14042023-13064>
13. Олена Зеленська взяла участь у приєднанні ще двох провідних американських університетів до Глобальної коаліції українських студій. Офіційне інтернет-представництво Президента України. 25 березня 2026 року. URL: <https://www.president.gov.ua/news/olena-zelenska-vzjala-uchast-u-priyednanni-she-dvoh-providni-103513>
14. Олендарьова В. Вектор сучасного розвитку глянцевого журналу України (на прикладі «Elle Ukraine»). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 85, том.2, 2025. С.128–133. URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_2/21.pdf (дата звернення 1.03.2026)
15. Олендарьова В. Дизайн обкладинок світових глянцевого журналу на підтримку України. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 55, том.3, 2022. С. 39–45. URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/55_2022/part_3/6.pdf (дата звернення 20.02.2026)
16. Паславський І. Українська періодика: виклики воєнного часу. Вісник національного університету «Львівська політехніка»: журналістика. №2(6), 2023. С. 23–32.
17. Сидоренко Н. Жіноча преса в Україні періоду незалежності (кількісно-якісні параметри). К., Образ. 2016. Випуск 2. С. 36–42.
18. Сидоренко Н. Українська жінка на сторінках глянцевого журналу. Образ. – Випуск 2 (28). 2018. С. 47–54.
19. Сила мистецтва: що потрібно знати про виставку ART ON THE BATTLEFRONT у Відні. Vogue UA, сайт. 6 квітня 2023 р. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/sila-mistectva-shcho-potribno-znati-pro-vistavku-art-on-the-battlefront-u-vidni-51856.html>
20. Сівець Л. Vogue: як побудувати медіабренд, який житиме вічно. МедіаЛаб. 28 лютого 2017 р. URL: <https://web.archive.org/web/20170307183005/https://medialab.online/news/vogue-yak-pobuduvaty-mediabrend-yaky-j-zhy-ty-me-vichno/>
21. Соловей Т. В найкращих традиціях: як Vogue UA просуває українські традиції. Vogue UA (сайт). 25 лютого 2018 р. URL: <https://vogue.ua/ru/article/fashion/tendencii/v-luchshih-tradiciyah-kak-vogue-ua-prodvigaet-ukrainskie-tradicii-23453.html>
22. Соловей Т. Маланка: знімання українського Vogue в Карпатах. Vogue UA (сайт). 13 січня 2023 р. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/malanka-cover-story-yanvaskogo-nomera-13377.html>
23. Соціальна проблематика – більше не «екзотика». Олександра Горчинська – про зміни в українській журналістиці за 10 років. *Медіамейкер*. 15 Серпня 2023 р. URL: <https://mediamaker.me/soczialna-problematyka-bilshe-ne-ekzotyka-oleksandra-gorchynska-pro-zminy-v-ukrayinskij-zhurnalistycki-za-10-rokiv-4342/>
24. 100 років моди: 7 образів України (жіночий костюм). Vogue UA, ютуб-канал. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-wpyhjqTgU>
25. 100 років моди: Україна, чоловічий костюм. Vogue UA, ютуб-канал. URL: https://www.youtube.com/watch?v=K_xJljgD-zo.
26. Тіна Кароль прикрасила обкладинку колекційного видання книги Ukrainian Women in Vogue, яку команда Vogue UA присвятила українським жінкам, що змінюють світ тут і зараз. 9 листопада 2020. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/tina-karol-ukrasila-oblozhku-knigi-ukrainian-women-in-vogue-42653.html>
27. Ті, що залишилися: піарниця Аліна Врублевська та фотографка Ганна Озерчук – про рішення бути в Києві. Vogue UA (сайт). 2 березня 2022 р. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/ti-shcho-zalishilis-piarnicya-alina-vrublevska-ta-fotografka-anna-ozherchuk-pro-rishennya-zalishitis-v-ki-47797.html>
28. Українська журналістика: десять років у часі війни. *Центр стратегічних комунікацій*. 6 червня 2024 р. URL: <https://spravdi.org/ukrayinska-zhurnalistyka-desyat-rokiv-rozvytku-v-chasy-vijny/>.

29. Український Vogue відзначить 5-річчя. Vogue UA (сайт). 29 січня 2018. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/ukrainskiy-vogue-otmetit-5-letie-22763.html>
30. Український Vogue представляє перше друковане видання Vogue Ukraine Leaders 2024. Vogue UA, сайт. 17 липня 2024 р. URL: <https://vogue.ua/article/leaders/ukrajinskiy-vogue-predstavlyaye-pershe-drukovanе-vidannya-vogue-ukraine-leaders-2024-56211.html>
31. Українському Vogue – 5 років: навіщо йти на виставку «Україна в моді». The village. 18 жовтня 2018 р. URL: <https://www.village.com.ua/village/service-shopping/style-promo/277663-vogue-ua-5thanniversary>
32. Ukrainian Women in VOGUE: колекційна книга про видатних українок. Vogue UA. Сайт. 9 листопада 2020 р. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/ukrainian-woman-in-vogue-book-42635.html> (дата звернення 5 .02.2026)
33. Фалько Р. Vogue Ukraine перетворив моду на «зброю» після російського вторгнення. Foreign Ukraine. 20 грудня 2023 р. URL: <https://foreignukrains.com/2023/12/20/vogue-ukraine-turned-fashion-into-a-weapon-after-the-russian-invasion/>
34. Хаміна Д. Створити якісний матеріал та не втратити себе: як війна вплинула на роботу журналістів із чутливими темами. Медіамейкер. 20 лютого 2023 р. URL: <https://mediamaker.me/stvoryty-yakisnyj-material-ta-ne-vtratyty-sebe-yak-vijna-vplynula-na-robotu-zhurnalistiv-iz-chutlyvymy-temamy-1251/>
35. Шебела В.В. Зміна контенту українських глянцевих медіа після початку повномасштабної російсько-української війни. Масмедіа як психологічний феномен: зб. доп. наук.-практ. конф. / упоряд. І. Белінська, Ю.Гаврилець, В. Різун. Київ, 2024. С.68–72.
36. Як пройшло відкриття виставки Art on the battlefield у Відні. Vogue UA, сайт. 17 квітня 2023 р. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/yak-proyshlo-vidkrittya-vistavki-art-on-the-battlefront-u-vidni-51960.html>
37. Як редакція Vogue UA пережила перші дні війни з Росією. Vogue UA (сайт). 1 березня 2022 р. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/yak-redakciya-vogue-ua-perezhylo-pershi-dni-viyni-z-rosiyeyu-47793.html>
38. Як створювався проєкт «Маланка» для січневого номера Vogue UA. Vogue UA (сайт). 16 грудня 2016 р. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/kak-sozdavalsya-proekt-malanka-13083.html>).
39. Art on the battlefield (1 част.). Vogue UA, сайт. URL: <https://battlefront.vogue.ua/>
40. Art on the battlefield (2 част.). Vogue UA, сайт. URL: <https://vogue.ua/battlefront-ukraine/>
41. Art on the battlefield/ Vogue ua/ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLo5ZFcEKLwTEZBjNHZRMuYr84Zz8fclbD>
42. #VOICEOFNATION. Vogue UA, сайт. 2022, 19 липня. URL: <https://vogue.ua/tags/voicesofnation-1798.html>
43. #VOICEOFNATION. Vogue UA, ютуб-канал. URL: <https://www.youtube.com/hashtag/voicesofnation>

REFERENCES

1. Vydavchynеiu ta kerivnytseiu Vogue UA pryznacheno Yuliiu Kostetskui [The publisher and editor-in-chief of Vogue UA is Yulia Kostetska]. Vogue UA. (19.05.2022). URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/vidavchynеiu-ta-kerivnyceiu-vogue-ua-priznacheno-yuliyu-kostecku-48666.html> [in Ukrainian].
2. Vysotkina A.(2025) Naipopuliarnishi zhurnaly Ukrainy 2025: top-reitynh [The most popular magazines in Ukraine]. Davnii Halych, (15.08.2025), URL: <https://davniihalych.com.ua/najpopularnishi-zhurnaly-ukrayiny-2025-top-reityng/> [in Ukrainian].
3. Vogue UA prezentuе yuvileynyi nomer: berezen 2018 [Annivesary gift number: March 2018]. Vogue UA. (15.02.2018). <https://vogue.ua/article/fashion/brend/vogue-ua-predstavlyayet-yubileynnyy-nomer-mart-2018-23219.html> [in Ukrainian].
4. Vogue Ukraine Edition prezentovalo knyhu «Suchasna ukrainska proza ta poezia» [Vogue Ukraine Edition presents an anniversary issue]. Ukrinform. (09.07.2023). URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3733412-vogue-ukraine-edition-prezentovalo-knygu-suchasna-ukrainska-proza-ta-poezia.html>. [in Ukrainian].
5. Vogue Ukraine Leaders Class of 2024 – nova initsiatyva, shcho vidznachaе naivydatsniykh predstavnykiv kreatyvnykh industrii [Vogue Ukraine Leaders Class of 2024 is a new initiative that recognizes the most outstanding representatives of the creative industries]. (8.07.2024). Vogue UA. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/vogue-ukraine-leaders-shchorichna-initsiativa-shcho-vidznachaye-nayvidatnishih-tvorchih-osobistostey-ta-profesionaliv-krajini-56122.html> [in Ukrainian].
6. Dankova N. (2022) Yak vyzhyvaiut hazety i zhurnaly pid chas viiny: 7 istorii iz riznykh kintsiv Ukrainy. [How newspapers and magazines survive during war: 7 stories from different parts of Ukraine]. Detektor media. (28.05.2022). URL: <https://detektor.media/rinok/article/199558/2022-05-28-yak-vyzhyvaiut-gazety-i-zhurnaly-pid-chas-viyny-sim-istoriy-iz-riznykh-kintsiv-ukrainy/> [in Ukrainian].
7. Deviat z polovynoiu: komanda Vogue vypuskaе novu knyhu. [Nine and a Half: The Vogue team releases a new book]. Vogue UA. (3.08.2022). URL: <https://vogue.ua/article/culture/knigi/komanda-vogue-ua-vipuskaye-novu-knygu-49395.html> [in Ukrainian].
8. Zoloti kadry: shcho potribno znaty pro knyhu «Ukraine in Vogue». [Golden frame: what you need to know for the book «Ukraine in Vogue»]. Vogue UA. (3.06.2018). URL: <https://vogue.ua/article/culture/knigi/chto-nuzhno-znat-o-knige-ukraine-in-vogue-26021.html> [in Ukrainian].
9. Knyha «9 ½ rokiv Vogue v Ukraini». [The book “9 ½ years of Vogue in Ukraine”]. Vogue UA. URL: <https://vogue.ua/voguеt/knyga-9-rokiv-vogue-v-ukrajini-9-1-2-years-of-vogue-in-ukraine-605.html> [in Ukrainian].
10. Komanda Vogue UA vypustyt knyhu iz naibilsh znakovymy svitlynamy za 10 rokiv isnuvannia vydannia. [The Vogue UA team will release a book with the most iconic photos from the publications 10 years of existence]. Detektor media. (4.08.2022). URL: <https://detektor.media/infospace/article/201587/2022-08-04-komanda-vogue-ua-vypustyt-knygu-iz-naybilsh-znakovymy-svitlynamy-za-10-rokiv-isnuvannia-vidannia/> [in Ukrainian].

11. Lysenko O. (2024) Ukrainska periodyka pid chas viiny: chomu vazhlyvo chytaty drukovani zhurnaly. [Ukrainian periodicals during the war: why it is important to read printed magazines]. Sensor media. (4.03.2024). URL: <https://sensormedia.com.ua/culture/ukrainska-periodyka-pid-chas-viiny-chomu-vazhlyvo-chytaty-drukovani-zhurnaly/> [in Ukrainian].
12. Mironenko T. (2023) Yak tse buduvaty biznes na hliantsi pid chas velykoi viiny. Keis Vogue Ukraine, yakyi zakryv Akhmetov, ale samostiino vidnovyla redaktsiia. [What it's like to build a business on a glossy during a great war. The case of Vogue Ukraine, which was closed by Akhmetov, but the editorial team indepently revived it]. Forbes Ukraine. (16.04.2023). URL: <https://forbes.ua/lifestyle/drukovaniy-zhurnal-vogue-ukraine-povertaetsya-chomu-prisvyacheno-pershiy-vipusk-onovlenogo-vidannya-ta-yak-tse-vipuskati-glyanets-u-kraini-shcho-voyue-14042023-13064> (in Ukrainian)
13. Olena Zelenska vziala uchast u pryiednanni shche dvokh providnykh amerykanskykh universytetiv do Hlobalnoi koalitsii ukrainskykh studii. [Olena Zelenska participated in joining two more leading American universities to Global Coalition for Ukrainian Studies]. Ofitsiine internet-predstavnytstvo Prezydenta Ukrainy. (25.03.2026). <https://www.president.gov.ua/news/olena-zelenska-vzyala-uchast-u-priyiednanni-she-dvoh-providni-103513> (in Ukrainian).
14. Olendarova V.(2025) Vektor suchasnoho rozvytku hliantsevykh zhurnaliv Ukrainy (na prykladi «Elle Ukraine»). [Vector of the modern development of glossy magazines in Ukraine (using the example of «Elle Ukraine»)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp.85, tom.2, 128–133. URL: https://www.afhn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_2/21.pdf (in Ukrainian).
15. Olendarova V.(2022) Dyzaïn obkladynok svitovykh hliantsevykh zhurnaliv na pidtrymku Ukrainy. [Cover design of world glossy magazines in support of Ukraine]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 55, tom.3, 39–45. URL: https://www.afhn-journal.in.ua/archive/55_2022/part_3/6.pdf [in Ukrainian].
16. Pslavskiy I.(2023) Ukrainska periodyka: vyklyky voiennoho chasu. [Ukrainian periodicals: challenges of wartime]. Visnyk natsionalnoho universytetu «Lvivska politehnika»: zhurnalistyka, 2(6), 23–32 [in Ukrainian].
17. Sydorenko N. (2016) Zhinocha presa v Ukrayini periodu nezalezhnosti (kil'kisno-yakisni parametry). [Women's press in Ukraine during the period of independence (quantitative and qualitative parameters)] K.: Obraz, 2, 36–42. [in Ukrainian]
18. Sydorenko N. (2018) Ukrayins'ka zhinka na storinkakh hlyansovoho zhurnalu. [Ukrainian woman on the pages of the glossy magazine]. Obraz, 2 (28), 47–54. [in Ukrainian].
19. Syl'a mystetstva: shcho potribno znaty pro vystavku ART ON THE BATTLEFRONT u Vidni. [The power of Art: What You need to know about the ART ON THE BATTLEFRONT Exhibitiobn in Viena]. Vogue UA. (6.04.2023). URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/sila-mistectva-shcho-potribno-znati-pro-vistavku-art-on-the-battlefront-u-vidni-51856.html> [in Ukrainian].
20. Siviets L. (2017) Vogue: yak pobuduvaty mediabrend, yakyi zhytyme vichno [Vogue: How to build a Media Brand that will live forever]. MediaLab. (28.02.2017). URL: <https://web.archive.org/web/20170307183005/https://medialab.online/news/vogue-yak-pobuduvaty-mediabrend-yaky-j-zhy-ty-me-vichno/> [in Ukrainian].
21. Solovei T. (2018) V naikrashchykh tradytsiiakh: yak Vogue UA prosvaie ukrainski tradytsii. [In the best traditions: how Vogue UA promotes Ukrainian traditions]. Vogue UA. (25.02.2018). <https://vogue.ua/ru/article/fashion/tendencii/v-luchshih-tradiciyah-kak-vogue-ua-prodvigaet-ukrainskie-tradicii-23453.html> [in Ukrainian].
22. Solovei T. (2023) Malanka: zmannia ukrainskoho Vogue v Karpatakh. [Malanka: Ukrainian Vogue shooting in the Carpathians]. Vogue UA. (13.01.2023). URL: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/malanka-cover-story-yanvarske-nomera-13377.html> [in Ukrainian].
23. Sotsialna problematyka – bilshe ne «ekzotyka». Oleksandra Horchynska – pro zminy v ukrainskii zhurnalistytsi za 10 rokiv. [Social issues are no longer “exotic”. Olexandra Horchynska – on change in Ukrainian journalism over past 10 years]. Mediameiker. (15.08.2023). URL: <https://mediamaker.me/soczialna-problematyka-bilshe-ne-ekzotyka-oleksandra-gorchynska-pro-zminy-v-ukrayinskij-zhurnalistytsi-za-10-rokiv-4342/> [in Ukrainian].
24. 100 rokiv mody: 7 obraziv Ukrainy (zhinochy kostium). [100 years of fashion: 7 image of Ukraine (women's costume)]. Vogue UA. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-wpyhqjTgU>
25. 100 rokiv mody: Ukraina, cholovichyi kostium. [100 years of fashion: Ukraine, men's costume]. Vogue UA. URL: https://www.youtube.com/watch?v=K_xJ1jgD-zo.
26. Tina Karol prykrasyla obkladynku kolektsiinoho vydannia knyhy Ukrainian Women in Vogue, yaku komanda Vogue UA prysviatyla ukrainskym zhinkam, shcho zminiuiut svit tut i zaraz. [Tina Karol decorated the cover of the collection edition of the book Ukrainian Women in Vogue]. Vogue UA. (9.11.2020) . URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/tina-karol-ukrasila-oblozhku-knigi-ukrainian-women-in-vogue-42653.html> [in Ukrainian].
27. Ti, shcho zalyshylysia: piarnytsia Alina Vrublevska ta fotohrafka Hanna Ozerchuk – pro rishennia buty v Kyievi. [Those who remained: PR woman Alina Vrublevska and photographer Hanna Ozerchuk – about the decision to be in Kyiv]. Vogue UA. (2.03.2022). URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/ti-shcho-zalishilis-piarnicya-alina-vrublevska-ta-fotografka-anna-ozerschuk-pro-rishennya-zalishitis-v-ki-47797.html> [in Ukrainian].
28. Ukrainska zhurnalistyka: desiat rokiv u chasi viiny. [Ukrainian journalism: ten years in wartime]. Tsent'r stratehichnykh komunikatsii. (6.06.2024). URL: <https://spravdi.org/ukrayinska-zhurnalistyka-desyat-rokiv-rozvytku-v-chasy-viiny/>. [in Ukrainian].
29. Ukrainskyi Vogue vidznachyt 5-richchia.[Ukrainian Vogue will celebrate its 5th anniversary]. Vogue UA. (29.01.2018). URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/ukrainskiy-vogue-otmetit-5-letie-22763.html> [in Ukrainian].
30. Ukrainskyi Vogue predstavliaie pershe drukovane vydannia Vogue Ukraine Leaders 2024. [Ukrainian Vogue presents its fist print edition Vogue Ukraine Leaders 2024]. Vogue UA. (17.07.2024). URL: <https://vogue.ua/article/leaders/ukrajinskiy-vogue-predstavlyaye-pershe-drukovane-vidannya-vogue-ukraine-leaders-2024-56211.html> [in Ukrainian].

31. Ukrainkomu Vogue – 5 rokiv: navishcho yty na vystavku «Ukraina v modi».[Ukrainian Vogue is 5 years old: why go to the exhibition “Ukraine in Fashion”]. The village. (18.10.2018). URL: <https://www.village.com.ua/village/service-shopping/style-promo/277663-vogue-ua-5thanniversary> [in Ukrainian].
32. Ukrainian Women in VOGUE: kolektsiina knyha pro vydatnykh ukrainok. [Ukrainian Women in VOGUE: a collection book about prominent Ukrainian women]. Vogue UA. (9.11.2020). URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/ukrainian-woman-in-vogue-book-42635.html> [in Ukrainian].
33. Falko R.(2023). Vogue Ukraine peretvoryv modu na «zbroiu» pislia rosiiskoho vtorhnennia. [Vogue Ukraine turned fashion into a «weapon» after the Russian invasion]. Foreign Ukraine. (20.12.2023). URL: <https://foreignukraines.com/2023/12/20/vogue-ukraine-turned-fashion-into-a-weapon-after-the-russian-invasion/> [in Ukrainian].
34. Khamina D.(2023) Stvoryty yakisnyi material ta ne vtratyty sebe: yak viina vplynula na robotu zhurnalistiv iz chutlyvymy temamy. [Creating quality material and not losing yourself: how the war affected the work in journalists with sensitive topic]. Mediameiker. (20.02.2023). <https://mediamaker.me/stvoryty-yakisnyj-material-ta-ne-vtratyty-sebe-yak-vijna-vplynula-na-robotu-zhurnalistiv-iz-chutlyvymy-temamy-1251/> [in Ukrainian].
35. Shebela V.V. (2024) Zmina kontentu ukrainskykh hliantsevykh media pislia pochatku povnomasshtabnoi rosiisko-ukrainskoi viiny [Change in the content of Ukrainian glossy media after the start of the full-scale Russian-Ukrainian war]. Masmedia yak psykhologichnyi fenomen: zb. dop. nauk.-prakt. konf. / uporiad. I. Bielinska, Yu.Havrylets, V. Rizun. Kyiv, 2024. 68–72. [in Ukrainian].
36. Iak proishlo vidkryttia vystavky Art on the battlefield u Vidni. [How was the opening of the Art on the battlefield exhibition in Vienna]. Vogue UA. (17.04.2023). URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/yak-proyshlo-vidkryttia-vistavki-art-on-the-battlefront-u-vidni-51960.html> [in Ukrainian].
37. Iak redaktsiia Vogue UA perezhyla pershi dni viiny z Rosiieiu. [How the Vogue UA editorial team survived the first days of the war with Russia]. Vogue UA. (1.03.2022). URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/yak-redakciya-vogue-ua-perezhyla-pershi-dni-viiny-z-rosiyeyu-47793.html> [in Ukrainian].
38. Iak stvoriuvavsia proekt «Malanka» dlia sichnevoho nomera Vogue UA. [How the «Malanka» project was created for the January issue of Vogue UA]. Vogue UA. (16.12.2016). URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/kak-sozdavalsya-proekt-malanka-13083.html>. [in Ukrainian].
39. Art on the battlefield (1). Vogue UA. URL: <https://battlefront.vogue.ua/> [in Ukrainian].
40. Art on the battlefield (2). Vogue UA. URL: <https://vogue.ua/battlefront-ukraine/> [in Ukrainian].
41. Art on the battlefield. Vogue UA. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLo5ZFcEKLwTEZBjNHZRMuYr84Zz8fe1bD> [in Ukrainian].
42. #VOICEOFNATION. Vogue UA. (19.07.2022). URL: <https://vogue.ua/tags/voicesofnation-1798.html> [in Ukrainian].
43. #VOICEOFNATION. Vogue UA. URL: <https://www.youtube.com/hashtag/voicesofnation> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 784.087.68:004.77

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-10>**Олександр ВІЛА-БОЦМАН,***orcid.org/0000-0002-5186-893X*

доктор філософії,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна), *avilabotsman@gmail.com*

ГІБРИДНІ ПОДІЇ ТА СИНХРОНІЗАЦІЯ «ЖИВОГО» Й МЕРЕЖЕВОГО: ТЕХНІЧНІ ТА КОМУНІКАТИВНІ ПРОТОКОЛИ

У статті досліджено проблему синхронізації «живого» й мережевого компонентів у гібридних подіях хорового мистецтва. Актуальність теми зумовлена тим, що поєднання фізичної сцени, віддалених виконавців, екранних інтерфейсів і мережеских аудиторій змінює традиційний механізм ансамблевої узгодженості та ставить під сумнів сталі уявлення про єдність концертного часу. Висунуто припущення, що збої синхронізації в гібридному форматі руйнують довіру до цілісності виконання і послаблюють когезію художнього переживання, тоді як протоколювання критичних параметрів взаємодії знижує цей ризик. Мета статті – описати протоколи підготовки гібридного хорового концерту як єдиної художньо-технічної системи. Методологічну основу становлять системний, структурно-функціональний, компаративний, музикознавчо-аналітичний та комунікативний підходи; залучено дані українських і зарубіжних досліджень віртуального хору, ансамблевої координації, невербальної виконавської взаємодії та мережево опосередкованого музикування. Наукова новизна полягає в концептуалізації гібридної хорової події як багаторівневої системи, у якій партитурна інтерпретація, диригентський жест, аудіовізуальна маршрутизація, клік-трек, екранні дублери сигналів і сценарії технічного реагування мають бути інтегровані в єдиний проєктний план. У результаті дослідження виокремлено чотири групи протоколів: 1) нормування партитурно-часових параметрів; 2) дублювання критичних сигналів у жестовому, візуальному та аудіотехнічному каналах; 3) архітектуру відповідальності між центральним диригентом, технічним координатором і локальними вузлами; 4) критерії якості синхронізації, що включають темпорально-ритмічний, інтонаційно-тембровий, комунікативно-реактивний та перцептивно-художній виміри. Доведено, що клік-трек не є універсальним замінником диригентської волі й має функціонувати як інструмент зовнішньої темпоральної стабілізації лише у ритмічно критичних сегментах. Обґрунтовано, що баланс між технікою і мистецькою ідеєю досягається не тотальною регламентацією, а диференціацією синхронних, квазі-синхронних та асинхронно організованих епізодів гібридної події.

Ключові слова: гібридна подія, хорове мистецтво, синхронізація, клік-трек, диригентський жест, мережеве музикування, музична комунікація.

Oleksandr VILA-BOTSMAN,*orcid.org/0000-0002-5186-893X*

PhD in Music,

Associate Professor at the Department of Choral Conducting

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine), *avilabotsman@gmail.com*

HYBRID EVENTS AND THE SYNCHRONIZATION OF LIVE AND NETWORKED: TECHNICAL AND COMMUNICATIVE PROTOCOLS

The article addresses the problem of synchronizing live and networked components within hybrid events in choral art. The relevance of the topic is determined by the fact that the combination of a physical stage, remote performers, screen interfaces, and networked audiences alters the traditional mechanism of ensemble coordination and challenges established notions of the unity of concert time. The study proceeds from the assumption that synchronization failures in a hybrid format undermine trust in the integrity of performance and weaken the cohesion of artistic experience, whereas the protocolization of critical interaction parameters reduces this risk. The purpose of the article is to describe the preparation protocols of a hybrid choral concert as a unified artistic and technical system. The methodological basis includes systemic, structural-functional, comparative, musicological-analytical, and communicative approaches; the research draws on Ukrainian and international studies of the virtual choir phenomenon, ensemble coordination, nonverbal performance interaction, and network-mediated music making. The scientific novelty lies in conceptualizing the hybrid choral event as a multilevel system in which score interpretation, conducting gesture, audio-visual routing, click track, on-screen duplication of cues, and technical recovery scenarios are integrated into a unified project plan.

As a result, four groups of protocols are identified: 1) the normalization of score-time parameters; 2) the duplication of critical cues across gestural, visual, and audio-technical channels; 3) an architecture of responsibility distributed among the central conductor, the technical coordinator, and local nodes; 4) criteria for the quality of synchronization comprising temporal-rhythmic, intonational-timbral, communicative-reactive, and perceptual-artistic dimensions. The article demonstrates that the click track cannot be treated as a universal substitute for conducting intention and should function only as an instrument of external temporal stabilization in rhythmically critical segments. It is argued that the balance between technology and artistic concept is achieved not through total regulation but through the differentiation of synchronous, quasi-synchronous, and asynchronously organized episodes within the hybrid event.

Key words: hybrid event, choral art, synchronization, click track, conducting gesture, networked music performance, musical communication.

Постановка проблеми. Цифровізація музичної культури та стрімке розширення мережевих форм комунікації радикально змінили не лише способи розповсюдження музики, а й саму архітектуру виконавської події, у якій дедалі частіше поєднуються фізична сцена, віддалені виконавці, локальні й мережеві аудиторії (Баркова, Кульчицький, 2019; Поплавський, Трач, 2022; Булах, 2024). Для хорового мистецтва ця трансформація є особливо чутливою, оскільки хор як художній організм існує через координацію спільного дихання, інтонаційного поля, ритмічної пульсації, жестової відповіді на диригентський імпульс і переживання колективно розгорнутого музичного часу. Саме тому гібридна подія, у якій «живе» виконання поєднане з мережевим включенням, не може розглядатися як проста технічна надбудова над традиційним концертом. У ній змінюється сам механізм музично-виконавської узгодженості та переналаштовується комунікативний ланцюг «композитор – диригент – хор – слухач» (Бермес, 2020; Садовенко, 2022). Критичним вузлом такої події стає синхронізація. Навіть незначні збої у взаємодії живого та мережевого шарів здатні порушити відчуття спільного теперішнього часу, послабити довіру слухача до цілісності виконання й зруйнувати когезію переживання, тобто єдність художнього враження, яка в нормі виникає внаслідок злагодженого розгортання музичної форми. Емпіричні дослідження мережевого музикування переконливо засвідчують, що збільшення затримки істотно погіршує координацію виконавців: за умов близько 100 мс і більше ансамблева взаємодія відчутно втрачає музичальність та інтерактивність (Bartlette et al., 2006), тоді як найбільш стабільне взаємоузгодження підтримується в межах коротких «природних» затримок, співмірних із реальною просторовою дистанцією між музикантами (Chafe et al., 2010). Звідси випливає гіпотеза цього дослідження: стандартизація параметрів гібридної події та попереднє протокування критичних точок взаємодії знижують ризик дезінтеграції художньої цілісності.

Аналіз досліджень. Українська наука вже накопичила важливий корпус праць, присвячених циф-

ровим трансформаціям культури й музичної індустрії, що дає змогу розглядати мережеві формати не як маргінальне явище, а як стійку ознаку сучасного мистецького процесу (Баркова, Кульчицький, 2019; Поплавський, Трач, 2022; Булах, 2024). У хорознавчому та диригентсько-педагогічному полі розроблено проблематику комунікації в хоровому виконавстві, функцій диригента як центрального суб'єкта обміну художньою інформацією, а також викликів, які постали перед диригентсько-хоровою освітою в умовах дистанційного та змішаного навчання (Бермес, 2020; Данильченко та ін., 2021; Цюра, 2022; Жога, 2022; Васильєва, Фомін, 2024). Окремий напрям становлять студії феномену віртуального хору, у яких уточнюються його поняттєві межі, технологічна специфіка, естетичний статус і відмінність від традиційного хорового виконавства (Качуринець, 2020; Карпенко, 2021; Сухецька, 2022; Фу, 2023; Фу, 2024; Шатова, 2021). Водночас міжнародні дослідження ансамблевої координації, невербальної комунікації та мережевого музикування дозволяють конкретизувати ті механізми, які у гібридній події стають вирішальними. Ідеться про когнітивні засади спільної дії музикантів (Keller, 2008), темпоральну гнучкість ансамблю (D'Amario, Bailes, 2022), тілесно-жестову комунікацію та зростання значущості візуальних сигналів у структурно нестабільних фрагментах – після пауз, у *rubato*, в зонах темпової невизначеності (Bishop, Goebel, 2015; Bishop, Goebel, 2018), а також про специфіку комунікаційних ланцюгів у мережево опосередкованому музикуванні, де технічні параметри не можуть бути відокремлені від професійних, психологічних і соціоемоційних чинників взаємодії (Iorwerth, Knox, 2024). Проте саме для хорового мистецтва лишається недостатньо концептуалізованою проблема гібридного концерту як єдиної художньо-технічної системи. У наявних працях переважають або педагогічні, або технологічні, або суто віртуально-хорові аспекти; натомість цілісний протокол підготовки події, де реальна сцена та мережевий компонент мають функціонувати як один виконавський організм, іще не набув належного теоретичного опису.

Мета статті. Описати протоколи підготовки гібридного хорового концерту як єдиної художньо-технічної системи, окресливши стандартизовані параметри синхронізації, функції клік-треку та екранних дублерів сигналів, критерії оцінювання якості синхронізації і межі допустимого втручання технічних засобів у художню концепцію виконання.

Виклад основного матеріалу. Насамперед принципово розмежувати поняття віртуального хору й гібридної хорової події. Віртуальний хор у більшості випадків постає як змонтований цифровий артефакт, створений із попередньо записаних індивідуальних доріжок, у якому узгодженість досягається не реальним спільним музикуванням, а монтажною синтезацією (Сухецька, 2022; Фу, 2024). Натомість гібридна подія зберігає ознаку концертної подієвості: у ній співіснують реальний час виконання, жива реакція аудиторії та мережеве включення віддалених учасників або сегментів простору. Отже, головне завдання полягає не в постфактум-вирівнюванні матеріалу, а в забезпеченні спільного, нехай і технологічно опосередкованого, теперішнього часу виконання. Звідси впливає потреба трактувати гібридний концерт не як суму різнорідних медіамодулів, а як багаторівневу систему, де художній задум, виконавська координація, мережеві канали, візуальні інтерфейси й режисюра сприйняття мають бути зведені до єдиного проєктного плану.

Першим протоколом є нормування партитурно-часових параметрів. У звичайній очній репетиційній практиці значна частина ансамблевої узгодженості формується інтуїтивно: через взаємне слухання, периферійне зчитування жесту, спільне дихання й багаторазове проживання форми. У гібридному форматі цей запас неявної інформації різко зменшується; тому все, що у традиційному хорі може лишатися пластичною зоною, тут мусить бути попередньо визначене. Йдеться про темпову карту твору, фіксацію метричних реперів, узгоджену тональну опору, єдиний камертон, стандартизовану довжину фраз і місця дихання, а також про правила виконання фермат, *accelerando*, *ritardando*, *rubato* та пауз із відкладеним вступом. Для хорової тканини особливо небезпечними є не загальні темпові відхилення, а мікродеформації у входах після пауз, кадансових зупинках, синкопованих ритмічних моделях та епізодах з поліфонічною стратифікацією голосів. Саме в цих зонах відсутність наперед узгоджених норм спричиняє розпад виконавської єдності. Тому диригентська інтерпретація на етапі підготовки повинна бути частково «перекладена» мовою технічної специфікації: не в сенсі збіднення художнього жесту, а в сенсі експлікації тих його

елементів, без яких мережевий компонент не зможе правильно декодувати виконавський намір.

Другим протоколом є дублювання критично важливих сигналів у кількох каналах комунікації. Дослідження ансамблевої взаємодії доводять, що музиканти коригують координатію, спираючись не лише на звук, а й на візуальні підказки, причому значущість візуального каналу зростає саме тоді, коли передбачити поведінку партнера стає важче (Bishop, Goebel, 2015). Крім того, вступний сигнальний жест містить закодовану інформацію про момент вступу та темп, а його тривалість, регулярність і динаміка руху виступають носіями темпорального змісту (Bishop, Goebel, 2018). У гібридній хоровій події це означає, що один-єдиний канал диригентської комунікації є недостатнім. Жест диригента лишається центром художньої волі, однак у технічно критичних сегментах він має отримати функціональні дублери: візуальний відліковий сигнал на екрані, світловий або графічний маркер структурних точок, службовий аудіосигнал для технічних координаторів, а в разі потреби – клік-трек для віддалених учасників.

Функція клік-треку у гібридному концерті потребує спеціального уточнення. Він не є універсальною нормою хорового виконавства і тим більше не може розглядатися як повноцінний заміник диригентського дихання, фразування чи інтонаційної енергії. Його призначення інше: бути зовнішнім темпоральним каркасом у тих фрагментах, де ризик ритмічного розсинхронення перевищує допустимий художній поріг. Інакше кажучи, клік-трек не формує музичний сенс, а стабілізує часовий коридор, всередині якого можливе збереження художнього сенсу. Практично це означає, що доцільно розрізняти принаймні три типи епізодів: а) жорстко метризовані фрагменти з пульсаційною домінантою, остинатністю, синкопами або точковими ансамблевими атаками; б) помірно пластичні ділянки, де провідна роль віддається диригентському жесту, а клік може існувати лише як прихований допоміжний канал; в) епізоди з розширеною агогічною свободою, де замість тотальної синхронізації доцільніше використовувати асиметричну модель взаємодії – наприклад, пріоритет одного керівного центру або почергове включення локальних груп. Така диференціація дозволяє уникнути найпоширенішої помилки гібридних проєктів, коли техніка починає диктувати естетику твору, механічно випрямляючи його агогічний рельєф.

Третім протоколом є архітектура відповідальності. Гібридна подія не може успішно функціонувати, якщо вся координація покладена виключно на диригента. На відміну від традиційного концерту,

тут виникає поліцентрична система керування, у якій мають бути чітко розмежовані художнє лідерство, технічна маршрутизація сигналів і локальна дисципліна виконання. Центральний диригент задає інтерпретаційну модель і визначає ієрархію реперів; технічний координатор відповідає за стабільність маршруту аудіо- та відеосигналів; локальні керівники або концертмейстери в мережеских вузлах забезпечують негайне відчитування й трансляцію інструкцій у межах свого сегмента. Такий розподіл не зменшує ролі диригента, а навпаки, переводить її на вищий рівень – від безпосереднього керування звучанням до керування багатоканальною системою художньої комунікації. Саме тому сучасний диригент у гібридній події постає не лише інтерпретатором партитури, а й модератором взаємодії між різними темпоральними та просторовими режимами виконання (Бермес, 2020; Iorwerth, Knox, 2024).

Четвертий протокол стосується сценарію мережевої асиметрії. Дослідження показують, що за збільшення затримки симетрична взаємодія швидко втрачає стійкість: музиканти перестають відчувати себе учасниками спільної дії й переходять до індивідуалізованого виконання (Bartlette et al., 2006). У межах коротких природних затримок можлива взаємна адаптація, але поза цим інтервалом ефективнішою стає модель, де один центр продукує часовий імпульс, а інші сегменти підпорядковуються йому як референсному потоку (Chafe et al., 2010). Для хорошої практики це означає, що не кожен віддалений учасник повинен бути повернутий у загальний моніторинг як рівноправне джерело формування темпу. У низці випадків художньо чеснішою є не ілюзія повної взаємності, а свідомо спроектована асиметрія: головний майданчик веде, периферійні вузли слідуєть; або ж навпаки – мережевий сегмент функціонує як окрема просторова луна, що не втручається у ядро живої хорошої тканини.

У системі цих протоколів особливе місце посідають критерії якості синхронізації. Їх недостатньо зводити до суто технічного показника затримки. Для музикознавчого аналізу доцільно виділити щонайменше чотири взаємопов'язані критерії. Перший – темпорально-ритмічний: стабільність спільної пульсації, відсутність відчутного для слухача розходження у вступних, каденційних точках, вертикалях акордової фактури та завершеннях фраз. Другий – інтонаційно-тембровий: збереження єдиного висотного центру, контроль гармонічної ясності на стиках живого й мережевого звучання, недопущення тембрової каламутності, яка маскує ладову функцію акорду. Третій – комунікативно-реактивний: швидкість і точність відповіді на дири-

гентський жест, зрозумілість дубльованих сигналів, здатність системи до відновлення після локального збою без руйнування форми. Четвертий – перцептивно-художній: сприйняття події слухачем як єдиного процесу, а не як паралельного співіснування двох або кількох слабо узгоджених площин. Саме останній критерій є визначальним, бо технічно «допустима» асинхронія може виявитися художньо руйнівною, якщо вона порушує логіку музичної фрази або розсіює смисловий центр епізоду.

Практичний вимір наведених критеріїв передбачає трирівневу процедуру тестування гібридної події. Перший рівень – технічний прогін, під час якого фіксуються середня та пікова латентність, стабільність мережевого каналу, наявність резервного маршруту звуку і відео, коректність виведення відлікових і службових сигналів. Другий – музично-координаційний прогін, де перевіряються якість вступів після пауз, синхронність кадансових вертикалей, читабельність диригентського жесту на екрані та здатність локальних вузлів утримувати спільний дихально-фразовий профіль. Третій – генеральна художня репетиція, у якій критерієм стає вже не стільки цифра затримки, скільки відчуття цілісної присутності й безперервності форми для слухача. Саме така логіка узгоджується з висновками про вирішальну роль спільної дії, взаємної адаптації й перцепції спільної присутності в музичному досвіді (Keller, 2008; Goebel, Bishop, 2023; Fancourt, Steptoe, 2019).

Це, своєю чергою, підводить до проблеми балансу техніки й художньої ідеї. Не всяка максимальна синхронізація є естетично виправданою, так само як не всяка технологічна складність є ознакою художньої інноваційності. У деяких концепціях просторова розщепленість, легке часово-темброве «запізнення» чи навмисне розведення локального й мережевого планів можуть працювати як виражальний засіб. Але ця відмінність принципова: художньо мотивована темпоральна диференціація повинна бути заздалегідь інтерпретаційно осмислена; випадковий же технічний збій завжди діє проти форми. Отже, завданням підготовки є не абстрактне «усунення будь-якої затримки», а встановлення межі, за якою затримка перестає бути керованим елементом просторової драматургії й перетворюється на чинник деструкції. У цьому сенсі гібридний концерт вимагає не тільки технічного тестування, а й попередньої художньої експертизи партитури: які фрагменти допускають мережеву опосередкованість, які потребують жорсткого темпового каркаса, а які взагалі не мають бути винесені в режим реального віддаленого співвиконання.

Отже, підготовка гібридної хорової події має відбуватися як поетапне конструювання єдиного художньо-технічного організму. На передрепетиційному етапі формується темпова й фразова карта твору, погоджуються тональна норма, дихальні точки, типи вступів, принципи *rubato* й фермат; на репетиційному – перевіряється зчитуваність жесту та ефективність його екранних дублерів, розмежуються режими клік-треку, моделюються зони можливого ризику; на передконцертному – тестується стабільність системи в умовах, максимально наближених до події, і відпрацьовуються сценарії відновлення після технічного збою. Лише за такої послідовності технічна інфраструктура перестає бути зовнішнім додатком до художнього процесу й стає його органічною умовою.

Важливим завершальним елементом підготовки має бути протокол документування та післяподієвого аудиту. Гібридний концерт не може оцінюватися лише за фактом відсутності помітного технічного збою; необхідно зіставляти об'єктивні параметри системи з художнім результатом та характером рецепції. Тому після кожного координаційного прогону і після самого концерту доцільно формувати зведений синхронізаційний звіт, у якому фіксуються: карта латентності за вузлами, епізоди втрати візуального контакту, випадки нечіткого зчитування вступів, проблемні каденційні точки, реакція локальних груп на зміну темпу, а також перцептивні ознаки «розщеплення присутності» у слухацькому сприйнятті. Саме такий подвійний – технічний і художньо-аналітичний – опис відповідає сучасному розумінню мережево опосередкованого музикування як комунікативного середовища, у якому стійкість події визначається не лише передачею сигналу, а й здатністю учасників підтримувати відчуття спільної дії та взаємної передбачуваності (Iorwerth, Knox, 2024; Keller, 2008). Для хорового мистецтва це особливо важливо, оскільки збій синхронізації руйнує не тільки ритмічну вер-

тикаль, а й довіру до жесту, дихальної хвилі, фразового цілепокладання. Крім того, порівняння очних і віртуально опосередкованих співочих практик засвідчує, що відчуття соціальної присутності та емоційної залученості прямо залежить від цілісності подієвого часу; отже, аудиторська оцінка «єдності виконання» має включатися до фінальної експертизи поряд із технічними логам та партитурними позначками диригента (Fancourt, Steptoe, 2019). Таким чином, протокол гібридної хорової події завершується не в момент виходу на сцену, а в момент аналітичного зворотного зв'язку, коли дані репетиції, концерту й сприйняття повертаються у наступний цикл художньо-технічного проектування.

Висновки. Гібридний хоровий концерт слід розуміти як єдину художньо-технічну систему, у якій синхронізація виконує не допоміжну, а структуруювальну функцію. Стандартизація ключових параметрів – темпу, тональної опори, довжини фраз, дихальних точок, правил агогіки та системи візуальних реперів – зменшує ризик дезінтеграції живого й мережевого шарів. Клік-трек доцільно трактувати як інструмент зовнішньої темпоральної нормалізації для ритмічно критичних сегментів, тоді як екранні дублери сигналів слугують підвищенню надійності багатоканальної комунікації. Якість синхронізації визначається сукупністю темпорально-ритмічних, інтонаційно-тембрових, комунікативно-реактивних і перцептивно-художніх критеріїв. Нарешті, баланс між технікою і мистецькою ідеєю полягає не у тотальній технічній регламентації, а в розумному розподілі між синхронними, квазі-синхронними та асинхронно організованими компонентами події. Перспективним напрямом подальших студій є емпіричне визначення меж допустимої мережевої затримки для різних типів хорової фактури та дослідження того, як слухацька аудиторія розпізнає цілісність або розщеплення гібридного музичного часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баркова О., Кульчицький І. Європейський та український досвід використання цифрових технологій у сфері культури. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2019. Т. 2. № 2. С. 193–223. DOI: 10.31866/2617-796x.2.2.2019.187733.
2. Бермес І. Л. Особливості комунікації «композитор – слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 168–173. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2020.220550.
3. Булах Т. Б. Трансформація музичної індустрії: вплив соціальних медіа та нових технологій. *АРТ-платформа*. 2024. Т. 9. № 1. С. 11–26. DOI: 10.51209/platform.1.9.2024.11-26.
4. Васильєва О., Фомін В. Особливості дистанційного навчання на мистецьких спеціальностях: на прикладі факультету мистецтв ХНПУ імені Г. С. Сковороди. *Professional Art Education*. 2024. Т. 5. № 2. С. 55–63. DOI: 10.3142/27091805.2024.5.02.06.
5. Данильченко Л. Т., Цехмістро О. В., Мальцева О. Г. Диригентська підготовка вчителя музичного мистецтва засобами української хорової спадщини. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2021. Т. 3. Вип. 74. С. 186–191. URL: https://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/74/part_3/74-3.pdf (дата звернення: 14.03.2026).

6. Жога Р. Проблеми професійної підготовки вчителів музичного мистецтва з початковою музичною підготовкою та без неї в умовах сучасного освітнього середовища. *Інженерні та освітні технології*. 2022. Т. 10. № 3. С. 30–42. DOI: 10.30929/2307-9770.2022.10.03.03.
7. Качуринець Л. В. Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. Т. 3. С. 211–218. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_3/35.pdf (дата звернення: 14.03.2026).
8. Карпенко Є. Дистанційне вивчення хорових дисциплін: втрати та знахідки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 39. Т. 1. С. 345–351. DOI: 10.24919/2308-4863/39-1-57.
9. Поплавський М. М., Трач Ю. В. Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 30–39. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2022.262202.
10. Садовенко С. М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність*. 2022. № 1. С. 48–55. DOI: 10.32461/2226-0285.1.2022.262555.
11. Сухецька О. В. Віртуальний хор: сутність явища та поняття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 46. С. 138–144. DOI: 10.31866/2410-1176.46.2022.258627.
12. Фу Сіньбінь. Віртуальний хор: між технічним та естетичним. *Культура України*. 2023. № 81. С. 77–85. DOI: 10.31516/2410-5325.081.10.
13. Фу Сіньбінь. Віртуальний хор як різновид цифрового музичного мистецтва. *Культура України*. 2024. № 86. С. 71–79. DOI: 10.31516/2410-5325.086.08.
14. Цюра С. Розвиток диригентсько-хорової педагогіки в Україні: виклики сьогодення. *Молодь і ринок*. 2022. № 1 (199). С. 170–175. DOI: 10.24919/2308-4634.2022.254107.
15. Шатова І. Віртуальний хор Еріка Вітакера: інноваційні тенденції розвитку сучасної музики. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Т. 1. № 32. С. 17–30. DOI: 10.31723/2524-0447-2021-32-1-2.
16. Bartlette C., Headlam D., Bocko M., Velikic G. Effect of Network Latency on Interactive Musical Performance. *Music Perception*. 2006. Vol. 24. No. 1. P. 49–62. DOI: 10.1525/mp.2006.24.1.49.
17. Bishop L., Goebel W. Beating time: How ensemble musicians' cueing gestures communicate beat position and tempo. *Psychology of Music*. 2018. Vol. 46. No. 1. P. 84–106. DOI: 10.1177/0305735617702971.
18. Bishop L., Goebel W. When they listen and when they watch: Pianists' use of nonverbal audio and visual cues during duet performance. *Musicae Scientiae*. 2015. Vol. 19. No. 1. P. 84–110. DOI: 10.1177/1029864915570355.
19. Chafe C., Cáceres J.-P., Gurevich M. Effect of temporal separation on synchronization in rhythmic performance. *Perception*. 2010. Vol. 39. No. 7. P. 982–992. DOI: 10.1068/p6465.
20. D'Amario S., Bailes F. Ensemble timing and synchronization. In: Timmers R., Bailes F., Daffern H. (eds.). *Together in Music: Coordination, Expression, Participation*. Oxford : Oxford University Press, 2022. P. 139–147. DOI: 10.1093/oso/9780198860761.003.0017.
21. Fancourt D., Steptoe A. Present in Body or Just in Mind: Differences in Social Presence and Emotion Regulation in Live vs. Virtual Singing Experiences. *Frontiers in Psychology*. 2019. Vol. 10. Art. 778. DOI: 10.3389/fpsyg.2019.00778.
22. Goebel W., Bishop L. Joint Shaping of Musical Time: How Togetherness Emerges in Music Ensemble Performance. In: Clayton M., Leante L., Dueck B. (eds.). *Performing Time: Synchrony and Temporal Flow in Music and Dance*. Oxford : Oxford University Press, 2023. P. 179–196. DOI: 10.1093/oso/9780192896254.003.0018.
23. Iorwerth M., Knox D. The 'Playing Together, Apart Framework': A framework for communication in networked music performance. *Journal of Music, Technology and Education*. 2024. Vol. 15. No. 2–3. P. 149–164. DOI: 10.1386/jmte_00051_1.
24. Keller P. E. Joint action in music performance. In: Morganti F., Carassa A., Riva G. (eds.). *Enacting Intersubjectivity: A Cognitive and Social Perspective on the Study of Interactions*. Amsterdam : IOS Press, 2008. P. 205–221.

REFERENCES

1. Barkova, O., & Kulchytskyi, I. (2019). Yevropeyskyi ta ukraïnskyi dosvid vykorystannia tsyfrovyykh tekhnolohii u sferi kultury [European and Ukrainian experience of using digital technologies in the field of culture]. *Tsyfrova platforma: informatsiini tekhnolohii v sotsiokulturnii sferi*, 2(2), 193–223. <https://doi.org/10.31866/2617-796x.2.2.2019.187733> [in Ukrainian].
2. Bermes, I. L. (2020). Osoblyvosti komunikatsii «kompozytor – slukhach» u khorovomu vykonavstvi [Features of communication “composer – listener” in choral performance]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 168–173. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220550> [in Ukrainian].
3. Bulakh, T. B. (2024). Transformatsiia muzychnoi industrii: vplyv sotsialnykh media ta novykh tekhnolohii [Transformation of the music industry: the influence of social media and new technologies]. *ART-platFORMA*, 9(1), 11–26. <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.11-26> [in Ukrainian].
4. Vasylieva, O., & Fomin, V. (2024). Osoblyvosti dystantsiinoho navchannia na mystetskykh spetsialnostiakh: na prykladi fakultetu mystetstv KhNPU imeni H. S. Skovorody [Features of distance learning in art specialties: a case study of the Faculty of Arts of H. S. Skovoroda KhNPU]. *Professional Art Education*, 5(2), 55–63. <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.02.06> [in Ukrainian].
5. Danylchenko, L. T., Tsekhmistro, O. V., & Maltseva, O. H. (2021). Dyrhentska pidhotovka vchytelia muzychnoho mystetstva zasobamy ukraïnskoi khorovoi spadshchyny [Conductor training of a music teacher by means of Ukrainian choral heritage]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, 3(74), 186–191. Retrieved from https://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/74/part_3/74-3.pdf [in Ukrainian].

6. Zhoha, R. (2022). Problemy profesiinoi pidhotovky vchyteliv muzychnoho mystetstva z pochatkovoio muzychnoiu pidhotovkoio ta bez nei v umovakh suchasnoho osvithnoho seredovyscha [Problems of professional training of music teachers with and without initial musical training in the modern educational environment]. *Inzhenerni ta osvithni tekhnolohii*, 10(3), 30–42. <https://doi.org/10.30929/2307-9770.2022.10.03.03> [in Ukrainian].
7. Kachurnets, L. V. (2020). Virtualnyi khor yak neobkhidnyi pedahohichnyi dosvid v umovakh dystantsiinoho navchannia [Virtual choir as a necessary pedagogical experience in the conditions of distance learning]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 34(3), 211–218. Retrieved from http://www.aphn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_3/35.pdf [in Ukrainian].
8. Karpenko, Ye. (2021). Dystantsiine vyvchennia khorovykh dystsyplin: vtraty ta znakhidky [Distance learning of choral disciplines: losses and findings]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 39(1), 345–351. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-1-57> [in Ukrainian].
9. Poplavskiy, M. M., & Trach, Yu. V. (2022). Tsyfrovizatsiia muzychnoi industrii: tendentsii i perspektyvy [Digitalization of the music industry: trends and prospects]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 30–39. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262202> [in Ukrainian].
10. Sadovenko, S. M. (2022). Khorove mystetstvo Ukrainy yak bahatorivnevyi sotsiokulturnyi fenomen v konteksti istorychnoho protsesu [Choral art of Ukraine as a multilevel sociocultural phenomenon in the context of the historical process]. *Kultura i suchasnist*, 1, 48–55. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262555> [in Ukrainian].
11. Sukhetska, O. V. (2022). Virtualnyi khor: sutnist yavyscha ta poniattia [Virtual choir: the essence of the phenomenon and the concept]. *Visnyk KNUKiM. Seriya "Mystetstvoznavstvo"*, 46, 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627> [in Ukrainian].
12. Fu, Sinbin. (2023). Virtualnyi khor: mizh tekhnichnym ta estetychnym [Virtual choir: between the technical and the aesthetic]. *Kultura Ukrainy*, 81, 77–85. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.10> [in Ukrainian].
13. Fu, Sinbin. (2024). Virtualnyi khor yak riznovyd tsyfrovoho muzychnoho mystetstva [Virtual choir as a kind of digital musical art]. *Kultura Ukrainy*, 86, 71–79. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.08> [in Ukrainian].
14. Tsiura, S. (2022). Rozvytok dyryhentsko-khorovoi pedahohiky v Ukraini: vyklyky sohodennia [Development of conducting and choral pedagogy in Ukraine: challenges of the present]. *Molod i rynok*, 1(199), 170–175. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.254107> [in Ukrainian].
15. Shatova, I. (2021). Virtualnyi khor Erika Vitakera: innovatsiini tendentsii rozvytku suchasnoi muzyky [Eric Whitacre's virtual choir: innovative trends in the development of contemporary music]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 1(32), 17–30. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-2> [in Ukrainian].
16. Bartlette, C., Headlam, D., Bocko, M., & Velikic, G. (2006). Effect of network latency on interactive musical performance. *Music Perception*, 24(1), 49–62. <https://doi.org/10.1525/mp.2006.24.1.49>
17. Bishop, L., & Goebel, W. (2018). Beating time: How ensemble musicians' cueing gestures communicate beat position and tempo. *Psychology of Music*, 46(1), 84–106. <https://doi.org/10.1177/0305735617702971>
18. Bishop, L., & Goebel, W. (2015). When they listen and when they watch: Pianists' use of nonverbal audio and visual cues during duet performance. *Musicae Scientiae*, 19(1), 84–110. <https://doi.org/10.1177/1029864915570355>
19. Chafe, C., Cáceres, J.-P., & Gurevich, M. (2010). Effect of temporal separation on synchronization in rhythmic performance. *Perception*, 39(7), 982–992. <https://doi.org/10.1068/p6465>
20. D'Amario, S., & Bailes, F. (2022). Ensemble timing and synchronization. In R. Timmers, F. Bailes, & H. Daffern (Eds.), *Together in Music: Coordination, Expression, Participation* (pp. 139–147). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198860761.003.0017>
21. Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019). Present in body or just in mind: Differences in social presence and emotion regulation in live vs. virtual singing experiences. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 778. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778>
22. Goebel, W., & Bishop, L. (2023). Joint shaping of musical time: How togetherness emerges in music ensemble performance. In M. Clayton, L. Leante, & B. Dueck (Eds.), *Performing Time: Synchrony and Temporal Flow in Music and Dance* (pp. 179–196). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192896254.003.0018>
23. Iorwerth, M., & Knox, D. (2024). The 'Playing Together, Apart Framework': A framework for communication in networked music performance. *Journal of Music, Technology and Education*, 15(2–3), 149–164. https://doi.org/10.1386/jmte_00051_1
24. Keller, P. E. (2008). Joint action in music performance. In F. Morganti, A. Carassa, & G. Riva (Eds.), *Enacting Intersubjectivity: A Cognitive and Social Perspective on the Study of Interactions* (pp. 205–221). IOS Press.

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 378.147:791.6:004

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-11>

Денис ВІТКОВСЬКИЙ,

orcid.org/0009-0001-7378-4489

*старший викладач кафедри інформаційних комунікацій
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) d.vitkovskiy@kubg.edu.ua*

Олена ПОЛІТОВА,

orcid.org/0000-0002-6516-0828

*кандидатка історичних наук,
завідувачка кафедри інформаційних комунікацій
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) o.politova@kubg.edu.ua*

Маріанна ЧЕРКАСЕЦЬ,

orcid.org/0009-0003-8823-6869

*викладач кафедри інформаційних комунікацій
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) m.cherkasets@kubg.edu.ua*

МЕДІАПРОЄКТ «WICKED NEWS» У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ З АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСВІД РЕАЛІЗАЦІЇ

Мета статті – узагальнити досвід реалізації медіапроекту «Wicked News» в підготовці здобувачів освітньо-професійної програми «Ведучий телевізійних програм» спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво», окреслити роль цього проекту у формуванні професійних навичок майбутніх фахівців. Результати дослідження. Проаналізовано концептуальні засади проектного навчання, інтеграцію цифрових технологій у медіавиробничу практику студентів, засвідчено їх вплив на розвиток фахових, технічних і комунікаційних навичок здобувачів освіти. Представлено характеристику медіапроекту «Wicked News» та результати його реалізації, що засвідчують ефективність цифрового проектного навчання у закладах вищої освіти. Розглянуто можливості масштабування й адаптації цього досвіду в межах інших освітніх програм. Методологія дослідження. У дослідженні застосовувалися теоретичні методи аналізу наукових джерел, узагальнення практичного педагогічного досвіду, а також емпіричні методи: спостереження, анкетування здобувачів, інтерв'ювання. Наукова новизна розглянутої теми полягає у введенні до наукового обігу досвіду реалізації медіапроекту «Wicked News» як інноваційної освітньої практики, що поєднує проектне навчання, цифрові технології та реальний медіавиробничий процес. Уперше окреслено роль такого проекту у формуванні професійного становлення та комплексних компетентностей здобувачів спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво». Висновки. Медіапроект «Wicked News» на практиці показав свою ефективність як інструмент інтеграції теорії та практики й активізації студентів до професійної діяльності. Водночас його реалізація потребує належного технічного забезпечення, організаційної координації та системної підтримки з боку закладу вищої освіти. Дослідження підтвердило позитивний вплив проектною діяльності на розвиток професійних компетентностей та готовність студентів до реальних викликів медіасередовища.

Ключові слова: медіапроект; аудіовізуальне мистецтво; проектне навчання; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка; медіавиробництво; Wicked News.

Denys VITKOVSKYI,

orcid.org/0009-0001-7378-4489

Senior Lecturer of the Department of Information Communications
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) d.vitkovskiy@kubg.edu.ua

Olena POLITOVA,

orcid.org/0000-0002-6516-0828

PhD in History,
Head of the Department of Information
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) o.politova@kubg.edu.ua

Marianna CHERKASETS,

orcid.org/0009-0003-8823-6869

Lecturer at the Department of Information Communications
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) m.cherkasets@kubg.edu.ua

THE MEDIA PROJECT «WICKED NEWS» IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF AUDIOVISUAL ARTS SPECIALISTS: EXPERIENCE OF IMPLEMENTATION

Aim of the article. The purpose of the article is to generalize the experience of implementing the media project «Wicked News» in the training of students enrolled in the educational and professional program «TV Program Host» within the specialty «Audiovisual Arts and Media Production», as well as to outline the role of this project in the development of professional skills of future specialists.

The results of the study analyze the conceptual foundations of project-based learning and the integration of digital technologies into students' media production practice, demonstrating their impact on the development of professional, technical, and communication skills of learners. The characteristics of the media project «Wicked News» and the results of its implementation are presented, confirming the effectiveness of digital project-based learning in higher education institutions. The possibilities of scaling and adapting this experience within other educational programs are also considered.

The methodology of the research includes theoretical methods, such as the analysis of scientific sources and generalization of pedagogical experience, as well as empirical methods, including observation, student surveys, and interviews. The scientific novelty lies in introducing into scholarly circulation the experience of implementing the media project «Wicked News» as an innovative educational practice that combines project-based learning, digital technologies, and real media production processes. For the first time, the role of such a project in shaping the professional development and comprehensive competencies of students in the specialty «Audiovisual Arts and Media Production» is substantiated.

The conclusions indicate that the media project «Wicked News» has proven its effectiveness as a tool for integrating theory and practice and for enhancing students' engagement in professional activities. At the same time, its implementation requires appropriate technical support, organizational coordination, and systematic backing from higher education institutions. The study confirms the positive impact of project-based activities on the development of professional competencies and students' readiness to meet real challenges of the media environment.

Key words: media project, audiovisual arts, project-based learning, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, media production, Wicked News.

Постановка проблеми. У ХХІ столітті динамічний розвиток цифрових технологій зумовив трансформацію традиційних освітніх моделей, особливо у сферах, пов'язаних із медіа, візуальним мистецтвом та інформаційною комунікацією. Одним із освітніх напрямів, що забезпечує фахівцями цю сферу, є спеціальність В1 «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво», за якою здійснюється відповідна підготовка здобувачів у Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка (далі – КСУБГ).

У 2025 році кафедра інформаційних комунікацій університету (далі – Кафедра) успішно пройшла первинну акредитацію за освітньо-професійною програмою «Ведучий телевізійних програм» (далі – ОПП ВТП) спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», про що зазначено у позитивному висновку Національного агентства забезпечення якості освіти. Фахівці Кафедри оперативно поширили досвід акредитації, продемонструвавши відповідність цієї ОПП державним та міжнародним стандартам освіти, ефективність

задекларованих у ній підходів, спрямованих на поєднання в освітньому процесі академічної підготовки з практико-орієнтованим навчанням, що забезпечує формування у здобувачів необхідних професійних компетентностей та розвиток їх творчого потенціалу (Малюк та ін. 2025). Для подальшого розвитку і вдосконалення ОПП ВТП науково-педагогічний колектив Кафедри шукає нові підходи до професійної підготовки здобувачів, що мають забезпечувати не лише теоретичні знання, але й прикладні, практико-орієнтовані компетентності та результати навчання. У цьому контексті особливої уваги заслуговують цифрові освітні ініціативи, зокрема, створення студентських медіапроектів, що базуються на реальному медіавиробництві.

Сьогодні проектне навчання є однією з ключових освітніх стратегій, що сприяє інтеграції знань, навичок і практичного досвіду у навчальному процесі. У Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка одним із прикладів реалізованої інноваційної моделі проектного навчання став освітній медіапроект «Wicked News» (Wicked News, 2023), спрямований на розвиток і відпрацювання практичних професійних навичок студентів ОПП ВТП. Цей проект реально поєднує елементи проектного навчання та виробничої практики, тож нині є дієвим засобом інтеграції творчої й професійної діяльності в навчальному процесі.

Як правило, медіапроекти спрямовані на створення й поширення медіаконтенту та взаємодію з аудиторією, їх можна розглядати як різновид цифрового проекту, у якому ключову роль відіграє комунікаційний складник. У межах компетентнісного підходу такий формат дозволяє студентам набути не лише фахових компетенцій, а й міждисциплінарних умінь, що є необхідними для їхньої реалізації у медіасфері.

Аналіз інформаційного потоку наукових публікацій з тематики проектного навчання показав, що сьогодні є необхідність вивчення досвіду реалізації освітніх медіапроектів, тож, поширення інноваційних практик створення студентських проектів є актуальним для фахівців, що реалізують мистецькі освітні програми.

Аналіз досліджень. Проблематику створення студентських медіапроектів в сучасний період у своїх наукових працях розглядали вітчизняні та закордонні фахівці. Зокрема, (Башманівський, Башманівська, 2025), які обґрунтували значення основ медіавиробництва як ключового компонента професійної підготовки та підкреслили необхідність поєднання теоретичних знань із практичними навичками. Кузнецова А. (2024) акценту-

вала на використанні аудіовізуальних архівних матеріалів у створенні медіапроектів та значенні творчого й технічного підходів у цьому напрямі. Лісневська А. Л. та ін. (2024) у своїй публікації визначили роль проектної діяльності й цифрових платформ у сучасній підготовці медійників.

Сучасні публікації переважно узагальнюють основні підходи до проектного навчання у сфері вищої освіти, акцентуючи увагу на його потенціалі у формуванні професійних і міжособистісних компетентностей здобувачів. Зокрема, у дослідженні (Карпенко та ін., 2025) підкреслюється, що проектне навчання поєднує теоретичну підготовку з практичним застосуванням знань, сприяє розвитку дослідницьких навичок, критичного мислення та активному використанню цифрових технологій. Інтеграція цифрових інструментів у навчальний процес не лише урізноманітнює форми подання матеріалу, а й створює нові середовища для творчої діяльності студентів, посилюючи їхню готовність до професійної самореалізації.

Загалом, аналіз наукових досліджень окресленої проблематики показав, що освітній потенціал цифрових медіаплатформ постійно розширюється: платформи для монтажу відео, запису подкастів, онлайн-редактури, дизайну (наприклад, Adobe Premiere, Canva, CapCut, Audacity, Notion) не лише моделюють професійне середовище, а й стають засобом самовираження. У висновках дослідження (Yoon, Anderson, Lin, Elinich, 2020) зазначено: «проектна структура цифрового медіавиробництва стимулює критичне мислення і розв'язання проблем, оскільки вимагає постійного прийняття рішень у реальному часі». Таким чином, цифрове середовище стає не просто технічним інструментом, а повноцінною платформою для навчання, взаємодії та самореалізації здобувачів.

Однією з найбільших переваг проектного навчання є можливість синтезу теоретичних знань і практичної діяльності, приміром, ще у 2016 році закордонні науковці (Silverman, Piedmont, 2016) довели, що через створення медіапродуктів студенти застосовують теоретичні знання у значущому, реальному контексті. Вони зазначали, що рефлексія є важливим чинником освітнього процесу, який перетворює виробничу практику на досвід особистісного професійного зростання: «...рефлексивні практики в медіапроектах дозволяють студентам інтегрувати емоційний, когнітивний і соціальний досвід у єдине освітнє ціле».

У публікації (Chan, Sung, 2025) підкреслено, що участь у технологічно орієнтованих проектах сприяє розвитку цифрової грамотності, технічних

навичок та інших компетентностей, пов'язаних із використанням цифрових технологій. У цьому контексті вагомими є також результати досліджень спільної цифрової діяльності студентів в роботі (Huang, 2021), який зазначає, що проєктна форма роботи підвищує комунікативні здібності здобувачів освіти та сприяє формуванню стійких міжособистісних зв'язків і емоційної зрілості. Участь у спільному створенні медіаконтенту, зокрема відеопроєктів, позитивно впливає на рівень навчальної залученості та розвиток цифрових і медіакомпетентностей. Акцентовано, що технічна самостійність студентів помітно зростає вже після кількох повних циклів роботи над створенням контенту.

Таким чином, проєктний підхід виявляється особливо ефективним у підготовці фахівців аудіовізуального профілю, оскільки дозволяє транслювати абстрактні поняття у конкретні творчі рішення. Саме в такому поєднанні, коли теорія підкріплюється практикою, відбувається глибоке засвоєння знань, яке супроводжується розвитком професійного та критичного мислення і рефлексії.

Мета статті – узагальнити досвід реалізації медіапроєкту «Wicked News» в освітньому процесі здобувачів ОПП ВТП спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво», окреслити його роль у формуванні професійних навичок майбутніх фахівців.

Виклад основного матеріалу. Медіапроєкт «Wicked News» започаткований Кафедрою інформаційних комунікацій на факультеті української філології, культури і мистецтва КСУБГ у 2023 році як відповідь на потребу оновлення форм практичної підготовки студентів спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Основною ідеєю стало створення студентського мультимедійного ньюзруму, в межах якого здобувачі могли б реалізовувати повноцінні медіапроєкти на цифрових платформах із дотриманням усіх професійних стандартів. Проєкт є відкритою творчою лабораторією, що поєднує навчання, експеримент і практику в одному виробничому процесі.

«Wicked News» у КСУБГ – це своєрідний освітній майданчик у вигляді власного медіапродакшену для здобувачів ОПП ВТП, орієнтований на розвиток креативного мислення, навичок командної роботи, цифрової комунікації, продюсування, а також міждисциплінарної інтеграції спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво». В роботі над проєктом студенти навчаються працювати з реальними викликами своєї майбутньої професії та сучасного медіасере-

довища, що підвищує рівень їх професійної підготовки.

Основним завданням «Wicked News» є створення студентського цифрового ньюзруму, в межах якого здобувачі вищої освіти ОПП ВТП опановують базові та поглиблені навички роботи з медіа контентом у різних форматах: відеоновин, подкастів, репортажів, соціальних відео, сторітелінгу, аналітичних рубрик тощо.

Медіапроєкт передбачає повний цикл аудіовізуального медіавиробництва: від генерації ідей, проведення редакційних нарад, збору й аналізу інформації – до сценарної розробки, зйомок, монтажу, публікації та дистрибуції готового контенту на цифрових платформах (соціальні мережі, YouTube тощо). Важливим компонентом роботи над проєктом є рефлексія та самооцінювання, що відбуваються через обговорення створених випусків і зворотний зв'язок у команді.

Організаційна модель «Wicked News» максимально наближена до редакційної структури сучасного цифрового медіа. Команда формується зі студентів різних курсів, які виконують функції редакторів, сценаристів, операторів, монтажерів, ведучих, кореспондентів, фотографів, контент-менеджерів, дизайнерів тощо. Усі учасники беруть участь у щотижневих редакційних планерках, під час яких відбувається брейнштормінг тем, формування випусків, узгодження графіків зйомок, розподіл обов'язків тощо.

Виробничий цикл «Wicked News» передбачає: 1) дослідження теми і пошук джерел; 2) підготовку сценарного плану або лонгріду; 3) зйомку та фіксацію матеріалу; 4) монтаж відео/аудіо/візуального матеріалу; 5) публікацію готового продукту на платформах (YouTube, Instagram, Google Drive, Canva, Notion). Такий підхід забезпечує оволодіння всіма етапами продакшну і постпродакшну.

Типовий цикл проєкту «Wicked News» триває 2-3 тижні. Студенти мають змогу ініціювати власні теми відповідно до особистих зацікавлень або актуальних суспільних подій. Кожен етап – від пошуку інформації до публікації – супроводжується методичним і менторським супроводом викладача. Це дозволяє інтегрувати педагогічну підтримку з реальним творчим процесом, де студент не є лише виконавцем, а виступає як повноправний учасник медіапроцесу.

Медіапроєкт орієнтований на формування майже всіх ключових компетентностей і результатів навчання, які закладені ОПП ВТП (Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025).

Реалізація проєкту дозволяє не лише досягнути цілей навчального курсу, а й підготувати студентів до професійної діяльності в умовах цифрової трансформації креативної індустрії.

Участь у медіапроекті «Wicked News» сприяє розвитку високого рівня когнітивних умінь студентів. Робота з інформаційними темами, що вимагають фактчекінгу, аналітичного осмислення та глибокого контекстуального аналізу, розвиває навички критичного мислення.

Окрім аналітики, медіапроект спонукає до розуміння жанрових особливостей, логіки побудови сюжету, інтерпретації візуальних образів. Такі уміння є фундаментальними для формування сценарного мислення, необхідного у сфері аудіовізуального виробництва.

Робота над медіапроектом допомагає студентам опановувати технічні аспекти створення аудіовізуального контенту: зйомку відео, звукозапис, кольорокорекцію, відеомонтаж, роботу з титрами, візуальне структурування кадру тощо. Використання програмного забезпечення (Adobe Premiere, DaVinci Resolve, Audacity, Canva, CapCut) відбувається в процесі реального виробництва, що забезпечує глибоке і мотивоване засвоєння знань.

Редакційна робота над «Wicked News» формує у здобувачів здатність до ефективної взаємодії, дотримання дедлайнів, відповідального виконання ролей у команді. Студенти навчаються обговорювати ідеї, аргументовано відстоювати позицію, ухвалювати колективні рішення, працювати у конфліктних ситуаціях. Усе це є основою для розвитку soft skills, необхідних у сфері медіа, продюсування, менеджменту у креативних індустріях.

Важливою особливістю проєкту є системне застосування рефлексивних практик. Після завершення кожного циклу студенти заповнюють короткі форми самооцінки, беруть участь в обговоренні з командою та викладачем. Такі сесії сприяють формуванню здатності до самопізнання, виявлення помилок, порівняння з професійними стандартами, а також забезпечують емоційну підтримку у групі.

До реалізації медіапроекту «Wicked News» і створення його цифрового контенту було залучено більше 40 студентів ОПП ВТП. Усього підготовлено 18 повноцінних випусків (частина з яких уже опублікована, а решта перебуває на фінальному етапі монтажу), 5 тематичних подкастів, а також понад 30 соціальних відеороликів і мультимедійних сторіз, що активно розміщуються та поширюються на платформах YouTube, Instagram і Google Drive.

Показники охоплення аудиторії зросли із середніх 300 переглядів на перший випуск до 1600+ на кінець другого семестру. Збільшилася кількість підписників сторінки, з'явилися позитивні відгуки від потенційних роботодавців та партнерів, які переглядали студентські медіапроекти. Це свідчить про зростання якості контенту, професіоналізму учасників та зацікавленості зовнішньої аудиторії.

Найуспішнішими прикладами реалізованих кейсів стали такі випуски:

- відео огляд «ТОП-5 кримінальних серіалів, детективів!» (2025) – міждисциплінарна робота з використанням художнього сторітелінгу та документального формату;

- пошук та аналіз фактів до серіалу «Дивні дива». Випуск має назву «Те, чого ви не знали про «Дивні дива» (2025);

- анонс новинок індустрії кіно «Найочікуваніші фільми 2026» (2026) – аналітична рубрика, яка не тільки анонсує майбутні новинки кіно, але й відстежує складнощі реалізації, зміни в роботі режисерів та творчих команд тощо.

Такі роботи свідчать про гнучкість жанрового і стилістичного підходу, що дозволяє адаптувати проєкт до інтересів студентів і потреб медіапростору.

Після першого року реалізації медіапроекту було проведене невелике емпіричне дослідження через опитування, яке показало високий рівень задоволеності студентів: 91% респондентів вказали, що участь у проєкті допомогла їм краще зрозуміти майбутню професію; 87% – що покращили технічні навички; 94% – що навчилися ефективно працювати в команді.

Викладачі також відзначили підвищення мотивації студентів, кращу активність на парах і більш виражене прагнення до самостійного творчого пошуку та рефлексії. Тобто, «Wicked News» дозволяє розкрити у студентах здібності не лише виконавців, а й ініціаторів, продюсерів, креаторів, ведучих, які готові брати на себе відповідальність та отримувати результат.

Висновки. Загалом, медіапроект виявився ефективним засобом трансформації навчального середовища, а також зв'язку теорії з практикою, активізації студентської аудиторії та формування портфоліо, що у перспективі має вагу на ринку праці.

Варто зазначити, що попри успіхи, реалізація подібних проєктів супроводжується низкою викликів, а саме:

- технічне забезпечення: потреба в сучасній апаратурі, доступ до ліцензійного програмного;

- організаційна координація: складність у синхронізації дій великих команд;
- навантаження викладача: медіапроект потребує від педагога менторства, технічної компетентності, іноді – позааудиторної роботи;
- мотивація студентів: не всі однаково залучені, виникає ризик пасивності одних або «вигорання» активних студентів;
- етичні та правові аспекти: необхідність врахування авторського права, конфіденційності, медіаетики.

Усунення цих ризиків потребує підтримки адміністрації, чітких регламентів роботи, поступового введення складніших завдань, а також формування культури партнерства між студентами й викладачем.

Проведене дослідження підтвердило позитивний вплив медіапроекту на когнітивну, технічну та міжособистісну сфери навчання. Практичне застосування теорії, зосередженість на реальному результаті, постійна взаємодія в команді та використання сучасних цифрових інструментів сприяють глибшому засвоєнню матеріалу та підготовці студентів до реальних викликів професійного життя.

Водночас реалізація подібних медіапроектів вимагає системної підтримки з боку закладу вищої освіти, забезпечення технічної бази, гнучкості викладачів та готовності до педагогічних інновацій.

Наукова новизна розглянутої теми полягає у введенні до наукового обігу досвіду реалізації медіапроекту «Wicked News» як інноваційної освітньої практики, що поєднує проектне навчання, цифрові технології та реальний медіавиробничий процес. Уперше окреслено його роль у формуванні професійного становлення та комплексних компетентностей здобувачів спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво».

Перспективи подальших досліджень. Модель медіапроекту «Wicked News» має значний потенціал для масштабування і адаптації в межах інших

освітніх програм, зокрема у спеціальностях «Журналістика», «Реклама та PR», «Культурологія», «Сценічне мистецтво», «Медіакомунікації» тощо. В основі проекту закладено універсальні принципи: міждисциплінарність, командна робота, цифрова грамотність, гнучкість форматів. Завдяки цьому його легко адаптувати під потреби різних аудиторій та академічних цілей.

Наприклад, студенти-менеджери можуть зосереджуватись на продюсуванні й організації процесу, рекламісти – на створенні соціальних кампаній, журналісти – на аналітичному контенті, а культурологи – на дослідженні медіакультури і наративів. Головне для робочої групи – для зберігати структуру проекту як гнучку лабораторію, що взаємопов'язує освітній і творчий процеси.

З урахуванням здобутого досвіду, медіапроект «Wicked News» має потенціал перетворитися на постійну навчально-практичну платформу кафедри. Перспективи розвитку проекту:

- створення архіву кращих випусків як частини цифрової вітрини університету;
- залучення студентів до міжуніверситетських колаборацій або міжнародних конкурсів та грантів;
- інтеграція проекту в модулі практики і дипломного проектування;
- монетизація або грантова підтримка для розширення матеріальної бази;
- проведення воркшопів для шкіл і абітурієнтів на базі команди «Wicked News».

Таким чином, медіапроекти «Wicked News» є ефективним освітнім інструментом і прикладом того, як освіта здатна трансформуватися відповідно до викликів часу, зберігаючи при цьому глибину, цілісність та орієнтацію на розвиток творчої особистості.

Реалізація проекту дозволяє не лише досягнути цілей ОПП ВТІ, а й підготувати студентів до професійної діяльності в умовах цифрової трансформації сучасної медіа сфери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башманівський В. І., Башманівська Л. А. Основи медіавиробництва в процесі підготовки майбутнього журналіста. *Наука і техніка сьогодні*. 2025. № 5 (46). С. 496–508. DOI: 10.52058/2786-6025-2025-5(46)-496-507.
2. Карпенко О. Г., Сальник І. В., Дещенко О. М. Стратегії впровадження проектного навчання в освітній процес закладів вищої освіти. *Педагогічна академія: наукові записки*. 2025. № 16. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15017511>
3. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Освітньо-професійна програма «Ведучий телевізійних програм» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. URL: <https://drive.google.com/file/d/1KEPGYTdDDMM9xFMtIv7FMPjOIk9XoP/view> (дата звернення: 28.02.2026).
4. Кузнєцова А. Архівні аудіовізуальні документи як інформаційний потенціал творчої лабораторії журналіста та їхня роль у створенні медіапроектів. *Український інформаційний простір*. 2024. № 1 (13). С. 206–222. URL: [https://doi.org/10.31866/2616-7948.1\(13\).2024.300901](https://doi.org/10.31866/2616-7948.1(13).2024.300901)
5. Лісневська А. Л., Ангелова М. С., Нестеров В. О. Використання інтернет-платформ у проектній діяльності майбутніх журналістів. *Обрії друкарства*. 2023. № 2 (14). С. 194–205. URL: [https://doi.org/10.20535/2522-1078.2023.2\(14\).295370](https://doi.org/10.20535/2522-1078.2023.2(14).295370)

6. Малюк Є., Політова О., Новикова Р. Актуальні аспекти акредитації мистецьких освітніх програм на прикладі спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво». Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. 2025. Вип. 53. С. 25–33. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348218>
7. Найочікуваніші фільми 2026. Відео. Wicked News. 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gsSp2YRwVIE&t=18s> (дата звернення: 28.02.2026).
8. Те, чого ви не знали про «Дивні дива». Відео. Wicked News. 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X4iFQcscwPY&t=1s> (дата звернення: 28.02.2026).
9. ТОП-5 кримінальних серіалів. Відео. Wicked News. 2025. URL: <https://youtu.be/VC6AZhSM798> (дата звернення: 28.02.2026).
10. WICKED NEWS – новини та факти про світову попкультуру! Відео. URL: <https://www.youtube.com/@wickednews> (дата звернення: 28.02.2026).
11. Chan A. Y. W., Sung C. C. M. Enhancing students' digital literacy skills through their technology use in a course-based research project: A Hong Kong case study. Asia Pacific Education Review. 2025. URL: <https://doi.org/10.1007/s12564-025-10038-1>
12. Huang H.-W. Effects of smartphone-based collaborative vlog projects on EFL learners' speaking performance and learning engagement. Australasian Journal of Educational Technology. 2021. URL: <https://ajet.org.au/index.php/AJET/article/download/6623/1769/23423>
13. Lowther D., Inan F. A., Strahl J., Ross S. M. Does technology integration “work” when key barriers are removed? Educational Media International. 2008. Vol. 45, № 3. P. 195–213. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09523980802284317>
14. Yoon S. A., Anderson E., Lin J., Elinich K. How digital media production fosters critical thinking. Journal of Digital Learning. 2020. Vol. 18, № 2. P. 101–118.

REFERENCES

1. Bashmanivskyi V. I., Bashmanivska L. A. (2025). Osnovy mediavyrobnystva v protsesi pidhotovky maibutnoho zhurnalista. [Fundamentals of Media Production in the Professional Training of Future Journalists] Nauka i tekhnika sohodni, 46, 496–508. DOI: 10.52058/2786-6025-2025-5(46)-496-507 [in Ukrainian].
2. Karpenko O. H., Salnyk I. V., Deshchenko O. M. (2025). *Stratehii vprovadzhennia proiektnoho navchannia v osvittni protses zakladiv vyshchoi osvity*. [Strategies for Implementing Project-Based Learning in the Educational Process of Higher Education Institutions] Pedahohichna akademiia: naukovi zapysky, (16). <https://doi.org/10.5281/zenodo.15017511> [in Ukrainian].
3. Osvitno-profesiina prohrama «Veduchyi televiziinykh prohram» pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity. (2026). [Educational and Professional Program «TV Program Host». Kyivskyi stolychnyi universytet imeni Borysa Hrinchenka URL: <https://drive.google.com/file/d/1KEPGYTdDDMM9xFMtIv7FMPjOIik9XoP/view> [in Ukrainian].
4. Kuznietsova A. (2024). Arkhivni audiovizualni dokumenty yak informatsiyni potentsial tvorchoi laboratorii zhurnalista ta yikhnia rol u stvorenni mediaproiektiv. [Archival Audiovisual Documents as the Informational Potential of a Journalist's Creative Laboratory and Their Role in the Creation of Media Projects] Ukrainskyi informatsiynyi prostir. 1(13), 206–222. [https://doi.org/10.31866/2616-7948.1\(13\).2024.300901](https://doi.org/10.31866/2616-7948.1(13).2024.300901) [in Ukrainian].
5. Lisnevskaya A. L., Anhelova M. S., Nesterov V. O. (2023). Vykorystannia internet-platform u proiektnii diialnosti maibutnykh zhurnalistiv. [The Use of Internet Platforms in the Project Activities of Future Journalists]. Obrii drukarstva. 2(14), 194–205. [https://doi.org/10.20535/2522-1078.2023.2\(14\).295370](https://doi.org/10.20535/2522-1078.2023.2(14).295370) [in Ukrainian].
6. Maliuk Ye., Polytova O., Novykova R. (2025). Aktualni aspekty akredytatsii mystetskykh osvitnikh prohram na prykladi spetsialnosti «Audiovizualne mystetstvo ta mediavyrobnystvo». [Current Issues of Accreditation of Arts Educational Programs: The Case of the Specialty «Audiovisual Arts and Media Production»]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznnavstvo. 53, 25–33. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348218> [in Ukrainian].
7. Naiochikuvaniishi filmy 2026. [The Most Anticipated Films of 2026]” (2025). Wicked News [Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gsSp2YRwVIE&t=18s> [in Ukrainian].
8. Te, choho vy ne znaly pro «Dyvni dyva» [What You Didn't Know About «Stranger Things»] (2025). Wicked News [Video]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X4iFQcscwPY&t=1s> [in Ukrainian].
9. TOP-5 Kryminalnykh serialiv [Top 5 Crime Series] (2025). Wicked News [Video]. YouTube. URL: https://youtu.be/VC6AZhSM798?si=UWZhCNMjoWI7d_qC. [in Ukrainian].
10. WICKED NEWS – novyny ta fakty pro svitovu popkulturu. [News and Facts about Global Pop Culture!]. [Video]. URL: <https://www.youtube.com/@wickednews> [in Ukrainian]
11. Chan A. Y. W., Sung C. C. M. (2025). Enhancing students' digital literacy skills through their technology use in a course-based research project: A Hong Kong case study. Asia Pacific Education Review. <https://doi.org/10.1007/s12564-025-10038-1>
12. Huang H.-W. (2021). Effects of smartphone-based collaborative vlog projects on EFL learners' speaking performance and learning engagement. Australasian Journal of Educational Technology. <https://ajet.org.au/index.php/AJET/article/download/6623/1769/23423>

13. Lowther D., Inan F. A., Strahl, J., Ross, S. M. (2008). Does technology integration «work» when key barriers are removed? Educational Media International, 45(3), 195–213. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09523980802284317>
14. Yoon S. A., Anderson E., Lin, J., Elinich K. (2020). How digital media production fosters critical thinking. Journal of Digital Learning, 18(2), 101–118

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



Богдан ГЕРАЩЕНКО,

orcid.org/0009-0001-7788-8082

викладач кафедри мистецтв

Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка

(Кропивницький, Україна) b.o.geraschenko@cuspu.edu.ua

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

ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ ІКОНОПИСУ

У статті досліджуються перспективи та методологічні засади інтеграції генеративного штучного інтелекту в наукову практику реставрації творів образотворчого мистецтва. Автори розглядають перехід від традиційних методів ручної регенерації втрачених фрагментів до використання сучасних дифузійних моделей (Flux 2 Pro, Gemini 3 Pro та інших). Було проведено дослідження на прикладі реального зразку сакрального живопису, зокрема народному іконопису центральноукраїнського регіону початку–середини ХХ століття, де фактор типовості та канонічності дозволяє ефективно застосовувати навчені нейромережі для візуальної реконструкції.

Ключовою науковою проблемою дослідження є суперечність між стохастичною природою нейронних мереж, схильних до «галюцинування» (внесення надлишкової семантичної інформації), та жорсткими етичними нормами реставрації, що вимагають збереження автентичності та принципу мінімального втручання. Питання полягає у розробці методів контрольованого синтезу, які дозволили б пригнітити творчу імпровізацію алгоритму та спрямувати його роботу виключно на відтворення документально обґрунтованих текстур і форм.

Робота має на меті визначення технічних меж та етичних рамок використання ШІ-інструментів у реставраційному процесі. Основний фокус спрямований на побудову гібридного робочого процесу, де ШІ виступає не як заміна реставратора, а як високотехнологічний інструмент фіксації стану твору та варіантного моделювання ретуші.

У ході дослідження сформовано авторський алгоритм впровадження ШІ в реставраційну практику. Обґрунтовано доцільність застосування методів геометричного кондиціювання (ControlNet) та доменної адаптації (LoRA) для забезпечення точності генерації. Результати апробування довели, що використання структурних карт (outline maps) та низьких значень денойзингу дозволяє отримати візуально достовірне відновлення втрачених ділянок ікони, яке зберігає характер авторського мазка та кракелюру. Автори доводять, що за умови дотримання запропонованого протоколу (попереднє очищення, контурна фіксація, локальний синтез), використання генеративних моделей не веде до фальсифікації пам'ятки, а навпаки, забезпечує наукову обґрунтованість реставраційного рішення.

Ключові слова: генеративний штучний інтелект, реставрація іконопису, етика реставрації, автентичність, цифрова реконструкція, ControlNet, нейронні мережі.

Bohdan HERASHCHENKO,
 orcid.org/0009-0001-7788-8082

Lecturer at the Department of Arts
 Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University
 (Kropyvnytskyi, Ukraine) b.o.geraschenko@cuspu.edu.ua

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

USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TOOLS IN THE RESTORATION PROCESS OF ICON PAINTINGS

The article examines the prospects and methodological foundations for integrating generative artificial intelligence into the scientific practice of fine arts restoration. The authors explore the transition from traditional methods of manual regeneration of lost fragments to the utilization of modern diffusion models (such as Flux 2 Pro, Gemini 3 Pro, and others). A study was conducted using an actual specimen of sacred painting, specifically folk iconography of the Central Ukrainian region from the early-to-mid 20th century, where the factor of typicality and canonical structure allows for the effective use of trained neural networks for visual reconstruction.

The key scientific problem of the research is the contradiction between the stochastic nature of neural networks, which are prone to "hallucinating" (introducing redundant semantic information), and the strict ethical standards of restoration that demand the preservation of authenticity and the principle of minimal intervention. The issue lies in developing methods for controlled synthesis that can suppress the algorithm's creative improvisation and direct its operation exclusively toward reproducing scientifically justified textures and forms.

The study aims to define the technical boundaries and ethical frameworks for using AI tools in the restoration process. The primary focus is on constructing a hybrid workflow where AI serves not as a replacement for the restorer, but as a high-tech tool for documenting the condition of the artwork and for alternative modeling of retouching.

In the course of the research, an original algorithm for implementing AI in restoration practice was formulated. The feasibility of using geometric conditioning methods (ControlNet) and domain adaptation (LoRA) to ensure generation accuracy has been substantiated. Testing results proved that utilizing structural maps (outline maps) and low denoising strength values allows for visually authentic restoration of lost icon sections, preserving the character of the artist's brushwork and the craquelure pattern. The authors demonstrate that by following the proposed protocol (pre-cleaning, contour fixation, local synthesis), the use of generative models does not lead to the falsification of the monument; on the contrary, it ensures the scientific validity of the restoration decision.

Key words: generative artificial intelligence, icon restoration, restoration ethics, authenticity, digital reconstruction, ControlNet, neural networks.

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток генеративного штучного інтелекту відкриває нові можливості в галузях, де традиційно домінувала ручна праця висококваліфікованих фахівців. Реставрація творів мистецтва є однією з тих сфер, де будь-яке технологічне втручання потребує особливо виваженого підходу, зумовленого незворотністю більшості процесів та необхідністю збереження автентичності культурної спадщини. На сьогодні впровадження цифрових ресурсів у різні сфери суспільного життя є поширеною практикою, проте у сфері образотворчого мистецтва постає суттєва проблема: стохастична природа нейронних мереж, схильних до «галюцинування» – мимовільного внесення надлишкової семантичної інформації.

Особливої актуальності це питання набуває при роботі з типовими творами іконопису, або

при опрацюванні робіт авторів з характерним стилем що дозволяє впровадження ШІ. Брак відомостей про авторство та точне походження таких пам'яток вимагає розробки методології контрольованого синтезу, яка б забезпечувала високу точність регенерації текстур при одночасному пригніченні творчої імпровізації алгоритму. Недостатня вивченість меж допустимого втручання ШІ у реставраційну практику зумовлює потребу в детальному аналізі сучасних моделей (Flux 2 Pro, Seedream 4.5 Edit, Gemini 3 Pro) як інструментів науково обґрунтованої реконструкції.

Аналіз досліджень і публікацій. У процесі підготовки матеріалу проведено аналіз технічних можливостей редагувально-семантично орієнтованих генеративних систем та їхньої здатності зберігати композиційну структуру вхідного зображення. Теоретичним підґрунтям дослідження

стали принципи збереження автентичності, закладені в міжнародних реставраційних хартіях, а також сучасні розвідки у галузі комп'ютерного зору та дифузійних моделей. Попри наявність праць, присвячених загальним аспектам використання цифрових технологій у музеєзнавстві, питання практичного застосування ШІ саме в реставрації мало дослідження. Це створює необхідність систематизації підходів до імплементації ШІ-інструментів, які дозволили б зберегти фактор «типовості» та стилістичну цілісність пам'ятки.

Мета статті. Визначити можливості та технічні межі застосування генеративного штучного інтелекту при вирішенні практичних задач у сфері реставрації творів іконопису, розробити алгоритм контрольованого робочого процесу на прикладі типових ікон центральноукраїнського регіону та сформулювати критерії мінімізації ризиків «галюцинування» моделей при відтворенні авторської манери.

Виклад основного матеріалу. Реставрація є складним комплексом послідовних і взаємозалежних процесів, що включають дослідження стану твору, очищення, консервацію та реконструкцію. Кожен із цих етапів регламентований міжнародними стандартами, зокрема, Венеціанською хартією 1964 р. і підпорядкований принципу мінімального втручання та оборотності (The Venice Charter, 1964: 3).

Перший етап – опис і фіксація стану твору – передбачає детальне документування всіх пошкоджень: кракелюру, лакун ґрунтового шару, поверхневих забруднень, пізніших дописів (Сланський, 2009: 99). Традиційно реставратор складає картограму збереженості вручну, опираючись на макрофотографію, ультрафіолетові та інфрачервоні знімки, рентгенографію. Цей етап є фундаментом для всіх подальших рішень.

Другий етап – очищення – є незворотним процесом механічного або хімічного видалення забруднень, потемнілого лаку та сторонніх нашарувань. Реставратор орієнтується виключно на авторський живопис, його технічні та візуальні характеристики, повністю усуваючи власні естетичні уподобання (Сланський, 2009: 100). Саме тому вхідні зображення для будь-якого аналізу мають бути надані лише після завершення цього етапу: забруднення і потемніння лаку приховують оригінальний вигляд твору, спотворюють колірну палітру і роблять будь-яку автоматизовану обробку недостовірною.

Третій етап – відновлення зв'язків ґрунту з основою (дублювання, ін'єкції адгезиву) – потребує точного знання розташування та глибини

внутрішніх порожнин. Четвертий і п'ятий етапи – зняття лаку та консервація – завершують процес стабілізації твору.

Шостий етап – підведення втрат (ретуш і реконструкція) – є найбільш дискусійним з точки зору творчого втручання. Саме тут реставратор орієнтується на інші роботи того самого автора (за умови його відомості), на подібні твори з тієї ж школи чи майстерні, або ж на усталені іконографічні канони. Одним із ключових принципів є абстрагування: реставратор не має права вносити власні художні рішення, котрі виходять за межі документально підтвердженого оригіналу (Сланський, 2009: 100).

Повертаючись до способів імплементації штучного інтелекту у реставраційний процес, найбільш обґрунтованим з реставраційної точки зору є застосування ШІ на двох ключових етапах: документуванні стану твору та підведенні втрат. Розглянемо детально обидва напрями, а також комплекс технічних підходів, що дозволяють мінімізувати ризик «галюцинування» алгоритму.

На етапі первинного дослідження ШІ здатний суттєво трансформувати рутинну роботу зі складання картограм пошкоджень. Моделі комп'ютерного зору (зокрема, згорткові нейромережі – CNN) дозволяють автоматично розпізнавати та класифікувати типи пошкоджень на макрофотографіях: кракелюр, лакун, пізніші дописи, кіптяву. Паралельно ШІ може об'єднувати знімки у різних спектральних діапазонах (УФ, ІЧ, рентген) в єдину інтерактивну модель, автоматично підсвічуючи приховані нашарування або авторські зміни (пентименті). Аналізуючи дані тепловізорів чи ультразвукового сканування, алгоритм здатний будувати точні топографічні карти внутрішніх порожнин, що є необхідним для розрахунку місць введення адгезиву.

Критерієм задовільного результату роботи ШІ є стан, за якого алгоритм допрацьовує виключно пошкоджені ділянки і не деформує оригінальне зображення. Будь-яка генерація, що виходить за межі науково обґрунтованої реконструкції, перетворює реставрацію на фальсифікацію, нівелюючи історичну та художню цінність пам'ятки. Тому перед застосуванням генеративних моделей фахівець зобов'язаний вивчити аналогічні за часом, регіоном та школою виконання твори, проаналізувати характерний мазок, колористичну гаму та символіку конкретних майстерень. Лише такий комплексний підхід дозволяє верифікувати результати, запропоновані ШІ.

Для мінімізації творчої імпровізації алгоритму в реставраційній практиці доцільно використовувати такі методи:

Доменна адаптація через LoRA (Low-Rank Adaptation). Генеративні моделі загального призначення навчені на масивах даних із високою дисперсією стилів, що робить їх схильними до внесення анахронічних деталей. Метод LoRA дозволяє звужити ймовірнісний розподіл моделі до конкретного візуального домену – стилю певного автора або епохи – без повної перетренованості. Датасет для навчання адаптера має складатися виключно з автентичних фрагментів тієї самої школи чи майстерні. Встановлення низької ваги LoRA (0.4-0.6) під час генерації забезпечує баланс між загальними знаннями моделі та специфічними текстурними особливостями конкретного твору.

Геометричне та семантичне кондиціювання (ControlNet). Метод просторового кондиціювання є найефективнішим способом обмежити «фантазію» ШІ при відновленні великих лакун. Реставратор вручну наносить лінійні контури (line art/scribbles) втрачених деталей на основі дослідження іконографічних аналогів. Ці контури слугують «жорстким» структурним апріором для архітектур типу ControlNet (детектори Canny, Scribble, Lineart). Модель перестає вгадувати форму – вона виконує лише текстурний синтез у межах заданої геометрії. Для складних композицій можна додатково застосовувати маски семантичної сегментації, де кожен колір відповідає певному класу об'єктів («тканина», «шкіра», «дерево»), що унеможливує появу логічно невідповідних елементів.

Мінімізація Denoising Strength. При ітеративному відновленні через img2img параметр сили денойзингу має залишатися в межах 0.3–0.5. Вищі значення призводять до повної перебудови піксельної структури, тоді як нижчі зберігають оригінальну колірну та композиційну основу.

Детерміноване семплювання. Використання семплерів типу DPM++ SDE або DDIM із фіксованим значенням Seed забезпечує відтворюваність результату та стабільність мікроструктур – що є принциповим для документування реставраційного процесу.

Prompt Engineering. Негативні підказки (negative prompts) мають виключати сучасні стилі, цифрову обробку, специфічні художні манієризми та артефакти стиснення. Промпт повинен бути максимально описовим і нейтральним: замість «beautiful skin» – «oil painting texture, craquelure pattern».

Reference-Only Control. Механізм IP-Adapter або модулі взаємної уваги (Cross-Attention) дозволяють використовувати вціліла ділянка того самого полотна як референс текстури. Це гаран-

тує ідентичний коефіцієнт зернистості та характер мазка пензля у відновленому фрагменті.

На основі аналізу зазначених підходів пропонується такий алгоритм реставраційної роботи із застосуванням ШІ:

- Аналітичний етап: створення картограми втрат (маски пошкоджених ділянок) після повного очищення твору.

- Контурна фіксація: ручна реконструкція лінійної структури втрачених елементів на основі іконографічних аналогів і методу екстраполяції ліній.

- Локальний синтез (Inpainting): генерація в межах маски з використанням ControlNet для утримання форми та LoRA-адаптера для відтворення специфічної техніки.

- Пост-процесинг: апскейлінг за допомогою нейронних мереж (наприклад, SwinIR), навчених на мікрофотографіях полотен, для відновлення автентичної фактури фарби та кракелюру.

- Верифікація: порівняння результату з вихідними аналогами та затвердження реставратором.

Таким чином, ШІ переходить з ролі «художника» до ролі високотехнологічного «інструменту виконання», повністю підпорядкованого фаховому рішення реставратора.

За результатами практичного апробування було сформовано робочий процес для етапу поверхневого відновлення втрачених деталей зображення.

Першим кроком є використання структурної карти (контурного зображення) як жорсткого референсу для контролю композиції. Реставратор вручну позначає контури втрачених елементів на основі іконографічних аналогів, після чого ця карта передається моделі як просторове обмеження (structural prior). Такий підхід мінімізує вірогідність довільного «домислення» форми і контуру алгоритмом, оскільки генерація відбувається не у вільному, а в чітко визначеному геометричному просторі.

Другим ключовим компонентом є коректне формулювання текстового промпу (англійською мовою). Ефективний промпт має містити такі директивні тези: точне дотримання структури наданого контурного зображення («*strictly follow the provided composition structure*»), використання контурної карти як compositional reference («*use the outline image as a compositional reference*»), а також пряма вказівка на характер завдання («*restore the missing parts of the image*»). Доцільно також включати стислий опис іконографічного сюжету та стилістичних ознак твору (технічний прийом, художня школа, матеріал). Для точнішого управління колірним рішенням рекомендується

додавати якісні характеристики тонального діапазону — наприклад: «warm, dark tonality», «high contrast, muted palette», «golden ochre highlights» тощо. Такий рівень деталізації промпту суттєво звужує простір можливих генерацій і дозволяє отримати результат, наближений до авторської манери.

Застосування описаного підходу дає змогу у форматі коротких ітерацій отримати цілісне зображення твору — як орієнтир для подальшої реставраційної роботи. Отриманий результат може слугувати:

а) референсом колірної та тональної рішення при нюансній кольоровій корекції відновлених ділянок;

б) наочним макетом цілісного стану твору, що полегшує фахове прийняття рішень на наступних етапах реставрації.

Висновки. Проведений аналіз засвідчує, що генеративний штучний інтелект може бути продуктивно інтегрований у процес реставрації іконопису — за умови чіткого розмежування функцій між алгоритмом та фахівцем. Найбільш доцільним є застосування ШІ на етапах документування пошкоджень та підведення незначних

втрат, де автоматизація здатна суттєво прискорити аналітичну роботу без загрози автентичності твору.

Ключовою умовою коректного застосування є підготовка якісного вхідного матеріалу: зображення має бути надано після повного очищення полотна, оскільки забруднення та потемнілий лак унеможливають достовірний аналіз. Не менш важливим є попереднє дослідження іконографічних аналогів — без нього верифікація результатів ШІ є неможливою.

Синергія методів LoRA-адаптації, ControlNet-кондиціонування та детермінованого семплування дозволяє перевести генеративну модель з режиму вільного дослідження латентного простору в режим контрольованого виконання в заданих межах. Це забезпечує науково обґрунтований результат і унеможливає перетворення реставрації на фальсифікацію.

Подальші дослідження мають бути спрямовані на формування верифікованих датасетів іконопису центральноукраїнського регіону для навчання спеціалізованих LoRA-адаптерів, а також на розробку стандартизованого протоколу документування ШІ-асистованих реставраційних втручань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baskin D. DALL·E: Introducing outpainting. OpenAI. 2022. 31 Aug. URL: <https://openai.com/blog/dall-e-introducing-outpainting> (дата звернення: 20.03.2026).
2. CompVis/stable-diffusion: A latent text-to-image diffusion model. GitHub. URL: <https://github.com/CompVis/stable-diffusion> (дата звернення: 20.03.2026).
3. DALL·E: Creating images from text. OpenAI. 2021. 5 Jan. URL: <https://openai.com/research/dall-e> (дата звернення: 20.03.2026).
4. Hu E. J., Shen Y. et al. LoRA: Low-Rank Adaptation of Large Language Models. arXiv preprint. 2021. arXiv:2106.09685. DOI: 10.48550/arXiv.2106.09685.
5. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964): II International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice, 1964 / ICOMOS.
 1. Venice, 1964. 6 p. URL: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf (дата звернення: 20.03.2026).
 6. Liang J. et al. SwinIR: Image Restoration Using Swin Transformer. ICCV Workshops. 2021. DOI: 10.1109/ICCVW54120.2021.00210.
 7. Zhang L., Rao A., Agrawala M. Adding Conditional Control to Text-to-Image Diffusion Models (ControlNet). arXiv preprint. 2023. arXiv:2302.05543. DOI: 10.1109/ICCV51070.2023.00361.
 8. Краковецький О. ChatGPT, DALL·E, Midjourney. Як генеративний штучний інтелект змінює світ. Київ: ArtHuss, 2024. 192 с.
 9. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації / упоряд. І. Дорофієнко ; пер. В. Кузьменка. Київ: Мистецтво, 2009. 312 с.

REFERENCES

1. Baskin D. (2022) *DALL·E: Introducing outpainting*. OpenAI. URL: <https://openai.com/blog/dall-e-introducing-outpainting> (Last accessed: 20.03.2026).
2. CompVis (2022) *stable-diffusion: A latent text-to-image diffusion model*. GitHub. URL: <https://github.com/CompVis/stable-diffusion> (Last accessed: 20.03.2026).
3. Hu E. J., Shen Y., Wallis P. et al. (2021) *LoRA: Low-Rank Adaptation of Large Language Models*. arXiv preprint. arXiv:2106.09685. DOI: 10.48550/arXiv.2106.09685
4. ICOMOS. (1964) *International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964)*. II International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments. Venice. URL: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_e.pdf (Last accessed: 20.03.2026).

-
5. Krakovetskyi O. (2024) ChatGPT, DALL·E, Midjourney. Yak heneratyvnyi shtuchnyi intelekt zminiuiie svit. [ChatGPT, DALL·E, Midjourney. How generative artificial intelligence is changing the world] ArtHuss, Kyiv. 192. [in Ukrainian].
6. Liang J. et al. (2021) *SwinIR: Image Restoration Using Swin Transformer*. ICCV Workshops. DOI: 10.1109/ICCVW54120.2021.00210
7. OpenAI. (2021) *DALL·E: Creating images from text*. URL: <https://openai.com/research/dall-e> (Last accessed: 28.10.2023).
8. Slanskyi B. (2009) *Tekhnika zhyvopysu ta restavratsii*. [Painting technique and restoration] Mystetstvo, Kyiv. 312. [in Ukrainian].
9. Zhang L., Rao A., Agrawala M. (2023) *Adding Conditional Control to Text-to-Image Diffusion Models (ControlNet)*. arXiv preprint. arXiv:2302.05543. DOI: 10.1109/ICCV51070.2023.00361

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 78.071.2:78.087.68

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-13>

Тетяна ГОРДЄЄВА,

orcid.org/0009-0006-5346-2104

викладач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

(Житомир, Україна) *t.gord74@gmail.com*

Тетяна ГРИБАН,

orcid.org/0009-0004-6958-4179

викладач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

(Житомир, Україна) *tanyagriban2001@gmail.com*

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛУ В СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Стаття присвячена комплексному дослідженню теоретичних і практичних аспектів вокалу в сучасному хоровому виконавстві. Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення трансформаційних процесів, які відбуваються в українській хоровій культурі під впливом глобалізації, цифровізації та воєнних викликів.

Метою дослідження є аналіз взаємозв'язку індивідуальної вокальної техніки співака та колективного звучання хору, визначення ключових теоретичних категорій вокальної культури (ансамбль, стрій, бленд, регістрова рівновага) та виявлення сучасних тенденцій її розвитку в українських хорових колективах.

У роботі розглядаються основні теоретичні засади вокалу: процеси звукоутворення, співацьке дихання, атака звуку, регістрова рівновага, а також взаємодія індивідуальної техніки з колективним звучанням (chorusing effect). Особлива увага приділяється ролі диригента як вокального педагога колективу.

На основі аналізу практичного досвіду провідних українських хорів («Думка», «Київ», «Гомін», «Орея») виявлено основні тенденції розвитку вокальної культури: синтез академічної, народної та естрадної технік, посилення театральної та перформативної складової, адаптацію до онлайн-форматів. Досліджено роль вокальної культури у збереженні національної ідентичності та духовної стійкості суспільства в умовах війни та глобалізації.

Отримані результати свідчать, що сучасна українська вокальна культура в хоровому виконавстві характеризується динамічним синтезом традицій і інновацій, високим рівнем технічної майстерності та збереженням національної самобутності. Теоретичні положення та практичні рекомендації можуть бути використані в педагогічній діяльності хормейстерів, при підготовці співаків та формуванні репертуарної політики хорових колективів.

Ключові слова: вокальна культура, хорове виконавство, бленд, ансамбль, стрій, синтез вокальних технік, національна ідентичність

Tetiana HORDIEIEVA,

orcid.org/0009-0006-5346-2104

Lecturer at the Department of Art Education

Zhytomyr Ivan Franko State University

(Zhytomyr, Ukraine) *t.gord74@gmail.com*

Tetiana HRYBAN,

orcid.org/0009-0004-6958-4179

Lecturer at the Department of Art Education

Zhytomyr Ivan Franko State University

(Zhytomyr, Ukraine) *tanyagriban2001@gmail.com*

THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS OF VOCALISM IN MODERN CHORAL PERFORMANCE

The article is devoted to a comprehensive study of the theoretical and practical aspects of vocal in modern choral performance. The relevance of the topic is determined by the need to understand the transformational processes taking place in Ukrainian choral culture under the influence of globalization, digitalization, and wartime challenges.

The purpose of the study is to analyze the relationship between the individual vocal technique of the singer and the collective sound of the choir; to define the key theoretical categories of vocal culture (ensemble, tuning, blend, register balance), and to identify current trends in its development in Ukrainian choral collectives.

The paper examines the main theoretical foundations of vocal: the processes of sound production, singing breathing, sound attack, and register balance, as well as the interaction between individual technique and collective sound (chorusing effect). Particular attention is paid to the role of the conductor as a vocal pedagogue of the collective.

Based on the analysis of the practical experience of leading Ukrainian choirs («Dumka», «Kyiv», «Homin», «Oreya»), the main trends in the development of vocal culture are identified: the synthesis of academic, folk, and pop vocal techniques, the strengthening of theatrical and performative components, and adaptation to online formats. The role of vocal culture in preserving national identity and spiritual resilience of society in the conditions of war and globalization is investigated.

The obtained results indicate that modern Ukrainian vocal culture in choral performance is characterized by a dynamic synthesis of traditions and innovations, a high level of technical skill, and the preservation of national identity. The theoretical provisions and practical recommendations can be used in the pedagogical activities of choral conductors, in the training of singers, and in the formation of repertoire policy of choral collectives.

Key words: vocal culture, choral performance, blend, ensemble, tuning, synthesis of vocal techniques, national identity.

Постановка проблеми. Сучасне українське хорове мистецтво переживає інтенсивні трансформації під впливом глобалізації, цифровізації та повномасштабної війни. У цих умовах вокальна культура набуває особливої значущості, оскільки саме від її рівня залежить художня якість колективного звучання, емоційна переконливість виконання та здатність хорового мистецтва виконувати ідентифікаційну функцію.

Актуальність проблеми зумовлена активним синтезом академічної, народної та естрадної вокальних технік, а також зміною традиційних уявлень про співвідношення індивідуальної вокальної майстерності співака і колективного звучання. Водночас недостатньо вивченим залишається питання адаптації індивідуальної вокальної техніки (звукоутворення, дихання, атака звуку, регістрова рівновага) до вимог сучасного хорового ансамблю, бленду та строю.

Особливої гостроти набуває проблема збереження національної самобутності вокальної культури українського хорового співу в умовах війни та глобалізації.

Таким чином, проблема дослідження полягає у необхідності теоретичного осмислення та практичного аналізу особливостей вокальної культури як ключового чинника художньої якості сучасного українського хорового виконавства.

Аналіз досліджень. Проблематика вокалу в хоровому виконавстві має значну історію вивчення як у зарубіжній, так і в українській науці. Зарубіжні дослідники здебільшого зосереджуються на акустичних і психофізіологічних механізмах колективного звучання. J. F. Daugherty (2003) дослідив вплив фізичного розміщення співаків на якість бленду та інтонації. D. M. Howard et al. (2013) розробили синтетичну модель хорового співу і довели існу-

вання ефекту хорового злиття (chorusing effect). А. Маас (2021) акцентувала увагу на балансі між індивідуальною виразністю співака та колективною єдністю.

Українські науковці традиційно більше уваги приділяють національно-культурним аспектам вокальної культури. Ю. С. Ткач (2018) аналізує методи формування вокальної культури на прикладі роботи Є. Савчука з Національною заслуженою академічною капелюю України «Думка». Специфіку камерного хорового виконавства вивчала К. Левицька (2017) на прикладі капели «Орея». Репертуарну концепцію та вокальну культуру камерного хору «Київ» досліджувала А. В. Сіраш (2018). Синтез академічної та естрадно-народної техніки в хорі «Гомін» висвітлений у матеріалах В. Яценка (2024). Сучасні виклики хорового мистецтва в умовах війни проаналізовані І. О. Цюряк та А. М. Чернишовою (2024).

Разом з тим, у науковій літературі недостатньо представлений комплексний аналіз теоретичних засад і практичних особливостей вокальної культури в сучасному українському хоровому виконавстві з урахуванням специфіки роботи різних типів хорових колективів та впливу сучасних соціокультурних умов.

Мета статті полягає у комплексному аналізі теоретичних основ і практичних особливостей вокальної культури в сучасному українському хоровому виконавстві, зокрема у дослідженні взаємозв'язку індивідуальної вокальної техніки співака з колективним звучанням хору та визначенні сучасних тенденцій її розвитку в умовах глобалізації.

Виклад основного матеріалу. Теоретичні основи вокалу відіграють визначальну роль у сучасному хоровому виконавстві, оскільки

саме вони пояснюють механізми формування колективного звучання та визначають принципи роботи над індивідуальною технікою співака. Вокал є не лише технічним засобом, а фундаментальною основою хорового мистецтва, яка забезпечує єдність, виразність і художню цілісність звучання колективу.

Центральне місце в теорії вокалу посідають процеси звукоутворення, співацького дихання, атаки звуку та реєстрової рівноваги. Звукоутворення в хорі розглядається як комплексний фізіологічний і акустичний процес, у якому важливу роль відіграють правильна постава, опора на діафрагму та координація роботи голосового апарату. Співацьке дихання в хоровому колективі набуває форми ланцюгового дихання, коли співаки дихають не одночасно, а поступово, забезпечуючи безперервність звучання (Батовська, 2017: 112; Titze, 2017). Атака звуку (м'яка, тверда) безпосередньо впливає на тембр і характер звучання, а реєстрова рівновага забезпечує однорідність тембру в різних діапазонах, що є обов'язковою умовою якісного хорового звучання.

Теоретичні поняття вокальної культури включають ключові категорії: ансамбль, стрій і бленд. Ансамбль у хорі має кілька рівнів – ритмічний, динамічний, тембровий та інтонаційний. Він передбачає не тільки технічну узгодженість, а й художню єдність виконання. Стрій (інтонаційний лад) є одним із найскладніших елементів вокальної культури, оскільки вимагає від співаків постійної корекції висоти звуку залежно від акустичного контексту колективу. Бленд (злиття голосів) досягається завдяки вирівнюванню тембрів, динаміки та реєстрів, що дозволяє індивідуальним голосам органічно інтегруватися в єдине колективне звучання (Daugherty, 2003: 230; Белік-Золотарьова, 2021: 192).

Важливу теоретичну роль відіграє взаємозв'язок індивідуальної вокальної техніки та колективного звучання. Сучасні дослідження показують, що індивідуальна техніка співака не існує окремо від колективу. Співак постійно здійснює перцептивно-моторну корекцію свого голосу відповідно до акустичного сигналу інших голосів. Ця взаємодія лежить в основі *chorusing effect* – ефекту хорового злиття, коли індивідуальні тембри, вібрата та висоти «згладжуються» в єдине колективне звучання (Howard et al., 2013: 138–139). Таким чином, якість колективного звучання значною мірою залежить від того, наскільки співак здатний адаптувати свою індивідуальну техніку до вимог ансамблю.

Особливе теоретичне значення має роль диригента як вокального педагога колективу. Диригент не лише керує виконанням, а й формує єдину вокальну культуру хору, виховуючи в співаків ансамблеві навички, чутливість до колективного строю та вміння підпорядковувати індивідуальну виразність спільній художній ідеї. Саме диригент забезпечує баланс між індивідуальною свободою голосів і колективною дисципліною, що є ключовою умовою високої художньої якості хорового звучання (Маас, 2021: 128; Ткач, 2018: 132).

Отже, теоретичні основи вокалу в сучасному хоровому виконавстві ґрунтуються на розумінні вокалу як комплексної системи, у якій індивідуальна техніка та колективне звучання перебувають у постійній діалектичній взаємодії. Ці теоретичні положення мають безпосереднє практичне значення для роботи українських хорових колективів, оскільки дозволяють свідомо формувати вокальну культуру, що поєднує технічну досконалість, емоційну щирість і національну самобутність.

Сучасний розвиток вокальної культури в українському хоровому виконавстві відбувається в умовах складних і багатовекторних трансформацій. Глобалізація культурного простору, швидкий розвиток цифрових технологій та повномасштабна війна суттєво впливають на характер вокальної роботи в хорі, змушуючи колективи переосмислювати традиційні підходи та шукати нові форми художньої виразності.

Однією з найбільш помітних тенденцій сьогодення є синтез академічної, народної та естрадної вокальних технік. Цей процес не є простим механічним поєднанням різних манер співу, а являє собою глибоку творчу взаємодію. Академічна вокальна школа забезпечує фундамент – точність інтонації, реєстрову рівновагу, чистоту тембру та дисципліну звуковидобування. Народна традиція збагачує вокал емоційною відкритістю, природністю звучання, характерними реєстровими переходами та орнаментикою. Естрадні техніки, у свою чергу, додають сучасної динаміки, роботи з мікрофоном, розширеної динамічної палітри та більш безпосередньої емоційної подачі матеріалу.

Такий синтез дозволяє сучасним українським хорам значно розширювати художні можливості вокалу, роблячи звучання більш гнучким, багатотонарним і привабливим для різної аудиторії. Водночас він ставить перед хормейстерами складне завдання – зберегти академічну основу техніки, не втративши при цьому національної

емоційної ширості та мелодійної самобутності. Саме завдяки цьому синтезу вокальна культура українського хору набуває нових якостей, стаючи одночасно і традиційною, і сучасною.

Іншим важливим аспектом розвитку вокальної культури є її роль у збереженні національної ідентичності та духовної стійкості в умовах війни та глобалізації. Як слушно зазначають І. О. Цюряк та А. М. Чернишова (2024), у період воєнних випробувань хорове мистецтво набуває особливої соціокультурної функції. Воно перетворюється на потужний засіб емоційної підтримки, духовної консолідації суспільства та культурного опору. Через колективний спів люди знаходять можливість виразити патріотичні почуття, зберегти історичну пам'ять і зміцнити відчуття єдності.

Хорове мистецтво в цих умовах виходить далеко за межі суто мистецького явища. Воно стає інструментом збереження мовної самобутності, емоційної ширості та духовних цінностей українського народу. У воєнний час особливої ваги набуває виконання патріотичних, духовних і меморіальних творів, які допомагають людям долати травматичний досвід, підтримувати моральний дух і формувати почуття національної гідності. Водночас у контексті глобалізації вокально-хорова культура виконує захисну функцію, протистоячи процесам культурної уніфікації та сприяючи збереженню національної ідентичності українського хорового мистецтва.

Сучасні виклики не лише ускладнюють розвиток хорового мистецтва, а й актуалізують його значення як важливого чинника національної самоідентифікації та духовної стійкості. Синтез різних вокальних технік і посилення ідентифікаційної ролі вокалу визначають головні напрями розвитку української хорової школи на сучасному етапі.

У контексті сучасних викликів і тенденцій розвитку вокальної культури особливе місце посідає практичний досвід Національної заслуженої академічної капели України «Думка» під художнім керівництвом Євгена Савчука. Цей колектив, який має більш ніж столітню історію, залишається одним із найяскравіших еталонів сучасної української вокально-хорової культури.

З теоретичного погляду «Думка» демонструє високу культуру звукоутворення, ансамблевого звучання та інтонаційного строю. Характерною рисою капели є особливий «бархатний» тембр, точний баланс між партіями, регістрова рівновага та емоційна насиченість виконання. Як зазначає Ю. Ткач (2018), Євген Савчук послі-

довно формує академічний вокальний звук, який динамічно змінюється залежно від стилю, епохи та художнього образу твору. Диригент приділяє особливу увагу образно-змістовному підходу до вокальної техніки, коли технічні параметри (дихання, атака звуку, артикуляція, динаміка) стають засобом реалізації художньої ідеї, а не самоціллю (Ткач, 2018: 132).

«Думка» розглядається як еталон сучасного академічного хорового співу, у якому індивідуальна вокальна майстерність співаків органічно інтегрується в колективне звучання без втрати національної самобутності. Підкреслюється, що капела зберігає традиційну українську мелодійність і «думний лад», водночас досягнувши європейського рівня технічної досконалості та ансамблевої дисципліни. Особливо цінним є вміння колективу поєднувати глибоку емоційну ширість з високою вокальною культурою, що дозволяє «Думці» однаково переконливо виконувати твори різних епох і стилів.

Практична робота над вокальною культурою в капелі включає системне формування ланцюгового дихання, м'якої атаки звуку, вирівнювання регістрів і досягнення тембрової однорідності. Репетиційний процес поєднує технічні завдання з глибоким емоційним і образним осмисленням музики. Завдяки цьому «Думка» демонструє високу мобільність виразальних засобів і здатність зберігати характерний «бархатний» тембр навіть у складних сучасних творах. Порівнюючи різні хорові колективи, відзначається, що саме «Думка» є взірцем тембрової однорідності та ансамблевої цілісності, що робить її звучання впізнаваним і художньо переконливим (Сіраш, 2018).

Також підкреслюється, що «Думка» є яскравим прикладом академічної вокальної культури, у якій тембр, дикція та емоційна виразність знаходяться в гармонійній єдності. Офіційні матеріали капели (2020–2025) підтверджують, що колектив свідомо працює над збереженням «бархатного» тембру, повного ансамблю та балансу партій, що є результатом системної роботи Євгена Савчука над вокальною культурою.

Таким чином, Національна заслужена академічна капела України «Думка» під художнім керівництвом Героя України, народного артиста України, професора, лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, академіка Національної академії мистецтв України, голови хорового товариства України імені М. Леонтовича Євгена Савчука є не лише еталоном українського хорового виконавства, а й одним із

найвизначніших світових зразків хорової культури. Колектив досяг виняткової досконалості у вокальному мистецтві, поєднуючи найвищий технічний рівень, темброву однорідність, емоційну щирість і глибоку національну самобутність, що робить його визнанням еталоном як в Україні, так і далеко за її межами.

В Україні також активно розвиваються камерні хори, які представляють інший тип хорової культури, що вирізняється більш інтимним, прозорим звучанням. Одним із найвідоміших колективів цього напрямку є Муніципальний академічний камерний хор «Київ» він є одним із найяскравіших представників сучасної української хорової культури, що демонструє високий рівень вокальної майстерності в камерному форматі. Заснований у 1990 році під керівництвом Миколи Гобдича, колектив швидко утвердився як один із провідних камерних хорів України завдяки вишуканій вокальній культурі, точності інтонації та глибокій художній інтерпретації.

Становлення репертуарної концепції камерного хору «Київ» відбувалося через осмислення специфіки камерного звучання, що вимагає особливої вокальної дисципліни, прозорості тембру та тонкої динамічної нюансировки. У камерному хорі кожен голос є максимально виразним, тому робота над індивідуальною вокальною технікою набуває особливого значення. Колектив досяг високого рівня ансамблевості завдяки точному балансу голосів, чистоті інтонації та вишуканій камерній манері виконання, яка відрізняється від великого симфонічного хору більшою інтимністю та деталізацією звучання (Сіраш, 2018: 7–8).

Аналіз інтерпретації сучасних творів камерним хором «Київ» дозволяє глибше зрозуміти практичні особливості його вокальної культури. Досліджуючи виконання твору Ганни Гаврилець «Віють вітри» у театралізованій інтерпретації хору, зазначається висока вокальна виразність колективу, точність дикції, гнучкість динаміки та вміння співаків створювати емоційно насичене, водночас прозоре звучання. Камерна манера «Києва» характеризується делікатністю тембру, тонкою нюансировкою фразування та органічним поєднанням вокальної техніки зі сценічною виразністю (Ваврищук, 2021: 58–60).

Порівнюючи різні українські хорові колективи, слід зазначити, що камерний хор «Київ» вирізняється високим рівнем виконавської культури та професійним менеджментом, що дозволяє колективу підтримувати стабільно високий художній рівень. Особливу увагу приділено

вмінню хору працювати з сучасним репертуаром, зберігаючи при цьому академічну чистоту вокальної техніки (Сорочук, 2023).

Культура звуку камерного хору «Київ» є яскравим прикладом сучасного українського хорового мистецтва, у якому поєднуються висока технічна майстерність, камерна делікатність звучання, точність інтонації та глибока художня інтерпретація. Цей колектив демонструє, як у камерному форматі індивідуальна вокальна виразність кожного співака може органічно інтегруватися в єдине, вишукане колективне звучання, збагачуючи загальну палітру сучасної української хорової культури.

Львівський муніципальний хор «Гомін» під художнім керівництвом Вадима Яценка є яскравим прикладом сучасного підходу до розвитку вокальної культури, що базується на свідомому синтезі різних вокальних технік. Колектив активно поєднує класичну академічну постановку голосу з елементами народного співу, джазу та естрадної манери, що дозволяє досягати високої гнучкості та виразності звучання.

Однією з ключових особливостей вокальної техніки «Гомін» є вміння співаків вільно оперувати різними типами звуковидобування. Хор успішно використовує академічну техніку з її точністю інтонації, регістровою рівновагою та тембровою дисципліною, водночас інтегруючи елементи народного співу – більш відкритий звук, природну орнаментику та емоційну безпосередність. Особливе місце в роботі колективу посідає белтінг (belting) – потужна, висока естрадна манера співу, яка дозволяє досягати яскравої динамічної експресії. Як зазначає художній керівник хору Вадим Яценко, солістка Ярослава Липковська «може фантастично виконувати і академічну музику, і джазовий жанр – вона круто користується белтінгом... Плюс вона може співати ще й народним голосом» (Яценко, 2024).

Такий широкий вокальний діапазон вимагає від співаків високої технічної майстерності та гнучкості. Хормейстер активно працює над розвитком у виконавців умінь швидко перемикатися між різними вокальними манерами: від м'якої, округлої академічної атаки до більш прямого, енергійного народно-естрадного звуку. Важливим аспектом є також робота над дикцією та артикуляцією – співаки «Гомін» володіють чіткою, виразною дикцією як у класичному, так і в сучасному репертуарі, що дозволяє доносити текст до слухача навіть у швидких і ритмічно складних творах.

Особливу увагу в колективі приділяють розвитку індивідуальної вокальної виразності кожного співака. Замість механічної уніфікації тембру тут прагнуть до органічного злиття різних голосів, де індивідуальність не придушується, а стає частиною загального художнього образу. Це створює багате, багатогарне звучання, у якому поєднуються академічна чистота, народна щирість і сучасна енергетика.

Вокальна техніка хору «Гомін» є прикладом сучасного українського підходу, який не копіює класичну академічну модель, а творчо розвиває її, збагачуючи елементами народної та естрадної традицій. Цей синтез дозволяє колективу зберігати високу професійну якість звучання і водночас залишатися сучасним, емоційно відкритим і близьким до слухача.

Яскравим прикладом сучасних тенденцій розвитку вокальної культури в українському хоровому виконавстві є Академічна хорова капела «Орея» (м. Житомир). Цей колектив активно поєднує традиційну академічну вокальну техніку з сучасними формами сценічного вираження, демонструючи високий рівень творчої адаптації до вимог сьогодення.

У своєму аналізі основних принципів камерного хорового виконавства на прикладі «Ореї» основою виступає делікатність тембру, точність інтонації, гнучкість динаміки та вміння співаків досягати тонкої нюансировки звучання. Виявлено високий рівень вокальної культури колективу, що зумовлений делікатною роботою над тембром і точною артикуляцією та дозволяє створювати прозоре, деталізоване і водночас емоційно насичене камерне звучання (Левицька, 2017: 73–75). Водночас зазначені риси поєднані з елементами театральності дійства, мультимедіа, руху, декламації та перформативних прийомів (Цюряк, Чернишова, 2024). Такий підхід дозволяє значно розширити виразні можливості вокалу, роблячи його більш театральним, динамічним і близьким до сучасної аудиторії, при цьому зберігаючи академічну основу техніки.

Колектив демонструє високу вокальну культуру, що характеризується делікатністю тембру, точністю інтонації, гнучкістю динаміки та вмінням співаків досягати тонкої нюансировки

звучання. «Орея» успішно поєднує академічну вокальну техніку з театральним-хоровим дійством, що дає змогу створювати емоційно насичене та сценічно переконливе звучання (Левицька, 2017).

Таким чином, Академічна хорова капела «Орея» є показовим прикладом того, як сучасна українська вокальна культура розвивається в напрямку синтезу академічної техніки з театральними, мультимедійними та перформативними елементами. Колектив демонструє, що сучасний хоровий спів може бути одночасно технічно досконалим, емоційно насиченим і сценічно виразним, що відповідає актуальним викликам і тенденціям розвитку українського хорового мистецтва.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можна констатувати, що вокальна культура є фундаментальною основою сучасного хорового виконавства, яка органічно поєднує теоретичні засади звукоутворення, співацького дихання, атаки звуку та регістрової рівноваги з практичними механізмами формування колективного звучання. Дослідження показало, що в сучасному українському хоровому мистецтві відбувається активний синтез академічної, народної та естрадної вокальних технік, який розширює художні можливості колективів, водночас зберігаючи національну самобутність і емоційну щирість українського співу. Ключовим чинником успіху залишається органічний взаємозв'язок індивідуальної вокальної техніки співака з колективним звучанням через механізми ансамблю, строю, бленду та перцептивно-моторної адаптації. Особливого значення набуває роль диригента як вокального педагога колективу, який забезпечує баланс між індивідуальною свободою й автентичністю кожного голосу та колективною художньою дисципліною. В умовах війни та глобалізації вокальна культура виконує не лише мистецьку, а й важливу ідентифікаційну функцію, сприяючи збереженню національної пам'яті, емоційної стійкості та духовної єдності українського народу. Таким чином, теоретичні та практичні особливості вокалу свідчать про його динамічний розвиток, високу адаптивність і здатність зберігати національну ідентичність у сучасному хоровому виконавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2019. С. 36. URL: <https://elibrary.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2189/СУЧАСНЕ%20АКАДЕМІЧНЕ%20ХОРОВОЕ%20МИСТЕЦТВО%20А%20CAPPELLA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 11.03.2026).

2. Белік-Золотарьова Н. А. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. № 31. С. 184–203. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-31.08> (дата звернення 04.03.2026).
3. Вавришук С. «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3-4(52-53). С. 50–65. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251795](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795) (дата звернення 16.03.2026).
4. Daugherty J. F. Choir spacing and formation: Choral sound preferences in random, synergistic, and gender-specific chamber choir placements. *International Journal of Research in Choral Singing*. 2003. Vol. 1. No. 1. P. 48–59. URL: https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/IJRCS/volumeone/ijrcs1_1_daugherty.pdf (дата звернення 03.03.2026).
5. Howard D. M., Daffern H., Brereton J. Four-part choral synthesis system for investigating intonation in a cappella choral singing. *Logopedics Phoniatrics Vocology*. 2013. Vol. 38. No. 3. P. 135–142. DOI: <https://doi.org/10.3109/14015439.2013.812143> (дата звернення 02.03.2026).
6. Левицька К. Основні принципи камерного хорового виконавства (на прикладі діяльності хорової капели «Орея»). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. № 2. С. 70–78. URL: <http://nzm.tnpu.edu.ua/article/view/170260> (дата звернення 20.03.2026).
7. Maas A. Facilitating musical expression in school choirs: Honoring individuality, seeking unity. *International Journal of Research in Choral Singing*. 2021. Vol. 9. P. 116–142. URL: <https://acda.org/wp-content/uploads/2021/12/IJRCSVol9Maas.pdf> (дата звернення 12.03.2026).
8. Сіраш А. В. Становлення репертуарної концепції камерного хору «Київ». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 44. С. 6–9. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2018.44.0.152878> (дата звернення 18.03.2026).
9. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль Євгена Савчука: організація процесу диригентської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2018. № 13. С. 126–141. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk13/Tkach.Yu._126-141.pdf (дата звернення 14.03.2026).
10. Цюряк І. О., Чернишова А. М. Хорове мистецтво – виклики сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. № 2. С. 142–151. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-22> (дата звернення 10.03.2026).
11. Яценко В. Любов до хорової музики у нас закладена на генетичному рівні: інтерв'ю. 2024. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/vadym-yatsenko-lyubov-do-khorovoyi-muzyky-u-nas-zakladena-na-henetychnomu-rivni> (дата звернення 22.03.2026).

REFERENCES

1. Batovska O. M. (2017). Suchasne akademichne khorove mystetstvo a cappella yak systemnyi muzychno-vykonavskyi fenomen [Contemporary academic choral art a cappella as a systemic musical-performing phenomenon]: avtoref. dys. na здобuttia nauk. stupenia d-ra mystetstvovznnavstva: 17.00.03. Odesa, 2019. С. 36. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2189/СУЧАСНЕ%20АКАДЕМІЧНЕ%20ХОРОВОБЕ%20МИСТЕЦТВО%20А%20CAPPELLA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Last accessed: 11.03.2026). [in Ukrainian].
2. Bielik-Zolotarova N. A. (2021). Khorove vykonavstvo yak katehoriia suchasnoho ukrainskoho intehrovanoho khoroznavstva [Choral performance as a category of modern Ukrainian integrated choral studies]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 31, 184–203. <https://doi.org/10.34064/khnum2-31.08> (Last accessed: 04.03.2026). [in Ukrainian].
3. Vavryshchuk S. (2021). «Viiut vitry» Hanny Havrylets u teatralizovanii interpretatsii kamernoho khoru «Kyiv» [«The winds are blowing» by Hanna Havrylets in the theatrical interpretation of the chamber choir «Kyiv»]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), 50–65. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251795](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795) (Last accessed: 16.03.2026). [in Ukrainian].
4. Daugherty J. F. (2003). Choir spacing and formation: Choral sound preferences in random, synergistic, and gender-specific chamber choir placements. *International Journal of Research in Choral Singing*, 1(1), 48–59. URL: https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/IJRCS/volumeone/ijrcs1_1_daugherty.pdf (Last accessed: 03.03.2026).
5. Howard D. M., Daffern H., Brereton J. (2013). Four-part choral synthesis system for investigating intonation in a cappella choral singing. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 38(3), 135–142. <https://doi.org/10.3109/14015439.2013.812143> (Last accessed: 02.03.2026).
6. Levytska K. (2017). Osnovni pryntsyipy kamernoho khorovoho vykonavstva (na prykladi diialnosti khorovoi kapely «Oreia») [Basic principles of chamber choral performance (on the example of the choral chapel «Oreia»)]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. Seria: Mystetstvovznnavstvo, 2, 70–78. URL: <http://nzm.tnpu.edu.ua/article/view/170260> (Last accessed: 20.03.2026). [in Ukrainian].
7. Maas A. (2021). Facilitating musical expression in school choirs: Honoring individuality, seeking unity. *International Journal of Research in Choral Singing*, 9, 116–142. URL: <https://acda.org/wp-content/uploads/2021/12/IJRCSVol9Maas.pdf> (Last accessed: 12.03.2026).
8. Sirash A. V. (2018). Stanovlennia repertuarnoi kontseptsii kamernoho khoru «Kyiv» [Formation of the repertoire concept of the chamber choir «Kyiv»]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 44, 6–9. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2018.44.0.152878> (Last accessed: 18.03.2026). [in Ukrainian].
9. Tkach Yu. S. (2018). Indyvidualnyi vykonavskyi styl Yevhena Savchuka: orhanizatsiia protsesu dyryhentskoi interpretatsii [Yevhen Savchuk's individual performing style: organization of the conducting interpretation process]. *Aspekty*

istorychnoho muzykoznavstva, 13, 126–141. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk13/Ткач.Ю._126-141.pdf (Last accessed: 14.03.2026). [in Ukrainian].

10. Tsiuriak I. O., Chernyshova A. M. (2024). Khorove mystetstvo – vyklyky suchasnosti [Choral art – challenges of modernity]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 74(2), 142–151. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-22> (Last accessed: 10.03.2026). [in Ukrainian].

11. Yatsenko V. (2024). Liubov do khorovoi muzyky u nas zakladena na henetychnomu rivni [Love for choral music is embedded in us at the genetic level]: interviu. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/vadym-yatsenko-lyubov-do-khorovoyi-muzyky-u-nas-zakladena-na-henetychnomu-rivni> (Last accessed: 22.03.2026). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 792.028.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-14>

Ганна ГРИНЧАК,

orcid.org/0000-0002-8607-0274

заслужена артистка України,

доцент кафедри акторської майстерності та режисури драми та кафедри сценічної мови
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) anna_grinchak@ukr.net

Кирило КАШЛІКОВ,

orcid.org/0009-0000-7160-1047

народний артист України,

старший викладач кафедри акторської майстерності та режисури драми
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) k.kashlikov@kmutkt.edu.ua

Леся ОСТРОВСЬКА,

orcid.org/0009-0005-9682-5465

старша викладачка кафедри акторської майстерності та режисури драми
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) l.ostrovska@kmutkt.edu.ua

ПРО ЩО ГОВОРІТЬ ТИША? ПАУЗА ЯК ПОТУЖНИЙ ЕЛЕМЕНТ АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ

Мета статті – зосередитися на проблемі паузації в театральній акторській партитурі та з'ясувати значущість формування вміння «тримати тишу». Методологія дослідження базується на елементах структурно-аналітичного, феноменологічного, описового та психофізіологічного методів, що дозволяють осмислити паузу як складову темпо-ритмічної організації сценічної дії та засіб акторської виразності. Наукова новизна полягає у тому, що пауза в акторській партитурі вперше розглядається як самостійний семантичний і формотворчий елемент сценічного процесу й акторської гри. В результаті дослідження визначено сутність паузи як ключового елемента акторської партитури та з'ясовано її роль і місце у темпо-ритмічній організації сценічної дії. Визначено, що пауза у сучасному театрі функціонує не лише як технічний прийом, а і як самостійний семантичний простір, у якому відбувається внутрішня дія та психологічна трансформація актора. Проаналізовано взаємозв'язок паузи з ритмом, темпом, інтонацією та психофізичними процесами актора, зокрема диханням, що визначає природність і виразність сценічного мовлення. Окреслено основні типи пауз та їхню функціональну роль у драматургії. Доведено, що усвідомлене володіння паузою забезпечує глибину сценічного образу, активізує увагу глядача та сприяє виникненню повноцінної сценічної комунікації. Висновки – пауза виступає важливим формотворчим чинником акторського мистецтва, що визначає ритмічну цілісність вистави та відкриває простір для внутрішнього життя персонажа. Опанування навичкою «тримати паузу» є необхідною складовою професійної підготовки актора, оскільки вона забезпечує органічність сценічного існування, здатність до глибокого психологічного переживання та ефективну взаємодію з глядачем. У сучасному театрі саме свідоме використання паузи як засобу художньої виразності створює передумови для формування багатовимірного сценічного висловлювання та подальших пошуків у сфері акторської майстерності.

Ключові слова: пауза, акторська майстерність, сценічна дія, внутрішня дія, сценічна мова, інтонація, театральне мистецтво.

Hanna HRYNCHAK,

orcid.org/0000-0002-8607-0274

Honoured Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Acting and Drama Directing Department and of the Department of Stage Speech

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine) anna_grinchak@ukr.net

Kyrylo KASHLIKOV,

orcid.org/0009-0000-7160-1047

People's Artist of Ukraine,

Senior Lecturer at the Acting and Drama Directing Department

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine) k.kashlikov@kmutkt.edu.ua

Lesia OSTROVSKA,

orcid.org/0009-0005-9682-5465

Senior Lecturer at the Acting and Drama Directing Department

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine) l.ostrovska@kmutkt.edu.ua

WHAT DOES SILENCE SAY? PAUSE AS A POWERFUL ELEMENT OF ACTING EXPRESSIVENESS

The purpose of the article is to focus on the problem of pausing in theatrical actor's score and to clarify the significance of forming the ability to «keep quiet». The research methodology is based on elements of structural-analytical, phenomenological, descriptive and psychophysiological methods, which allow us to comprehend the pause as a component of the tempo-rhythmic organization of stage action and a means of actor's expressiveness. The scientific novelty lies in the fact that the pause in the actor's score is considered for the first time as an independent semantic and form-forming element of the stage process and actor's play. Research results. The essence of the pause as a key element of the actor's score is determined and its role and place in the tempo-rhythmic organization of stage action is clarified. It is determined that the pause in modern theater functions not only as a technical technique, but also as an independent semantic space in which the actor's internal action and psychological transformation take place. The relationship between the pause and the rhythm, tempo, intonation and psychophysical processes of the actor, in particular breathing, which determines the naturalness and expressiveness of stage speech, is analyzed. The main types of pauses and their functional role in dramaturgy are outlined. It is proven that the conscious mastery of the pause provides the depth of the stage image, activates the attention of the viewer and contributes to the emergence of full-fledged stage communication. Conclusions. The pause is an important formative factor of the acting art, which determines the rhythmic integrity of the performance and opens up space for the inner life of the character. Mastering the skill of «holding a pause» is a necessary component of the professional training of an actor, since it ensures the organicity of stage existence, the ability to deep psychological experience and effective interaction with the viewer. In modern theater, it is the conscious use of the pause as a means of artistic expressiveness that creates the prerequisites for the formation of multidimensional stage expression and further searches in the field of acting.

Key words: *pause, acting skills, stage action, actor's score, internal action, intonation, theatrical art.*

Постановка проблеми. У сучасному театральному мистецтві простежується чітка тенденція до інтенсифікації сценічної дії, що супроводжується збагаченням вистав різноманітними засобами виразності – вербальними, пластичними та аудіовізуальними. У цьому контексті пауза як елемент акторської виразності дедалі частіше втрачає свою функціональність й зводиться до формального складника сценічної структури. Тиша як важливий художній прийом в акторській грі не отримує належного теоретичного чи практичного осмислення.

Така тенденція тісно корелює з особливостями професійної підготовки акторів. Освітні програми

сьогодні спрямовані здебільшого на розвиток мовленнєвих компетентностей, роботу з драматургічним текстом, монологічні й діалогічні форми виразності. Натомість формування навичок сценічної гри з паузами, зокрема здатності тримати тишу, не набуває системного характеру. У результаті відсутність розроблених методик щодо оволодіння мистецтвом тримати паузу у дійовій поведінці обмежує його виразні можливості на сцені та зводить палітру створення смислової та емоційної багатошаровості сценічного процесу.

Таким чином, театральна практика демонструє певну суперечність: попри усталене у теорії

акторського мистецтва розуміння паузи як важливого засобу виразності, її роль на сучасній сцені виявляється заниженою й нерідко недооціненою. Це детермінує необхідність наукового осмислення сутності паузи в акторському мистецтві, уточнення її функцій та визначення місця у сучасному театральному та освітньому контекстах.

Аналіз досліджень. Феномен мовчання сьогодні вивчають й широко використовують у ритміці, музиці, хореографії та багатьох інших галузях. Дослідження явища пауз сягає корінням у 1950-ті роки, коли зарубіжні науковці Х. Маклей та Ч. Осгуд розробили класичну класифікацію мовленнєвих хезитацій (пауз хезитації, коливань) під час спонтанного мовлення, досліджуючи психолінгвістичні аспекти мови. Вони пов'язували паузи з мисленням і структурою мовлення та вивчали, як пауза відображає процес формування думки. У своїй праці «*Hesitation Phenomena in Spontaneous English Speech*» («Явища вагання в спонтанному англійському мовленні») дослідники доводили, що паузи – «це не випадковість, а частина планування мовлення і пов'язували моменти тиші з когнітивним навантаженням (що складніше думати – то більше пауз)» (MacLay, & Osgood, 1959: 19–44).

Британська психологиня австрійського походження Ф. Голдман-Ейслер вивчала паузи з психолінгвістичної точки зору та показала, що існує зв'язок між «паузою та лексичним вибором». Вона з'ясувала, що тривалість і частота пауз залежать від складності висловлювання та процесу планування мовлення (Goldman-Eisler, 1958: 96–106).

Проблема тиші як елемента акторської виразності не є новою, однак її осмислення у сучасних дослідженнях має фрагментарний характер. Феномен паузи й тиші розглядається здебільшого в контексті загальної природи сценічної дії, а також в контексті взаємовідносин актора з партнерами по сценічному майданчику, акторів і сценічного простору. Однією з ключових праць, що окреслює це питання, є книга Пітера Брука «*The Empty Space*». У ній автор пропонує концепцію «порожнього простору» як фундаментального принципу театального мистецтва, підкреслюючи важливість звільнення сцени від зайвих елементів і акцентуючи увагу на ролі тиші як передумови автентичної сценічної присутності. За словами Брука, «театр можна визначити як мінімальну взаємодію <...> між акторами і глядачами, де «незаповненість» простору виступає каталізатором для створення нових смислів» (Brook, 1990: 182).

Подальше тлумачення ідей щодо невербальної виразності акторів знайшло відображення у пра-

цях видатного діяча польської і світової театральної культури, режисера Єжи Гротовського та італійського режисера й теоретика Еудженіо Барби. Зосереджуючись у межах концепції «бідного театру» Гротовський наголошує на важливості внутрішньої дії та високої сконцентрованості актора, при цьому мовчання, на його думку, виконує функцію інтенсивного засобу вираження присутності. Еудженіо Барба, у свою чергу, у дослідженнях з театральної антропології досліджує «передвиразний» вимір акторської поведінки. Пауза в його розумінні виступає як енергетичний перехід, що продукує драматичну напругу. Обидві концепції дещо зсовують акценти з текстових елементів драми на тілесне та психофізичне структурування сценічної взаємодії, де тиша набуває активної семантичної ваги (Левченко, 2012: 289).

Значну увагу в сучасних студіях привертають також питання ритмічної структури сценічного часу. Зокрема, в книзі Енн Богарт та Тіни Ландау «*The Viewpoints Book*» пауза осмислюється через призму категорій часу і простору. Авторка визначає поняття «*stillness*» (нерухомість) як самостійний акторський стан, який поступово розкриває власну динаміку та здатний безпосередньо впливати на сприйняття глядачем. Натомість у театральній концепції Бертольта Брехта пауза трактується як засіб переривчастості дії, який створює ефект відчуження та стимулює глядацьке аналітичне мислення (Пукас, 2024: 86).

Щодо українського мистецтвознавства, то в ньому проблема паузи й тиші поки що залишається недостатньо опрацьованою. Окремі аспекти цього питання розглядаються в дослідженнях режисури та сценічної мови. У творчій спадщині Леся Курбаса значущість паузи інтегрується в аналіз ритмічної організації вистави, де вона виступає структурним компонентом сценічної дії (Левченко, 2012: 289). У сучасних студіях науковиць Олени Клековкіної, Наталії Корнієнко та Ганни Веселовської, аналізуються трансформації театральної мови. Зокрема, увага приділяється зростаючій ролі невербальних засобів виразності.

На засобах мовленнєвої характерності акцентує свою увагу дослідниця О. Винар. На її думку, «складові мовної характерності можуть виступати як: виражальні засоби, що розкривають важливі грані характеру персонажа; необхідна форма виявлення внутрішнього змісту сценічного образу; важливий елемент психофізичної структури ролі; художній прийом, що посилює виражальні можливості сценічного слова, а відтак сприяє формуванню мовних знакових засобів вираження художніх сенсів вистави» (Винар, 2021: 311).

Разом з тим проблема паузи як окремого об'єкта наукового аналізу залишається малодослідженою, що підкреслює актуальність подальших теоретичних пошуків у цій сфері.

Мета статті – проаналізувати проблему паузи в театральній акторській партитурі та з'ясувати ступінь важливості набуття майстерності «тримати паузу» ще під час здобуття вищої освіти.

Виклад основного матеріалу. Музично-сценічні основи акторської гри в сучасному театрі формуються на перетині мистецтвознавства, музикознавства та психології творчості, що надає їм складного та багатовимірного характеру. У цих межах сценічна дія розуміється як цілісний темпоритмічний процес, де акторська гра сприймається не як сукупність окремих виразних прийомів, а як єдина художня структура, організована в часі та просторі. Ритм відіграє вирішальну роль у цій організації, функціонуючи як фундаментальна категорія сценічного мислення та ключовий структурний принцип театального процесу.

Сценічна дія розгортається в часі і просторі, вона дозволяє акторові втілити сценічний образ, розкрити мету персонажа, його внутрішній світ і передати ідейний зміст твору. Сценічна дія – це здатність актора бачити, чути, рухатися, думати і говорити в межах цих обставин, реалізуючи образ. Вона синтезує рух, увагу, емоції, мовлення та акторську техніку, стаючи основним носієм акторської гри, де думки, почуття, уява та фізична поведінка зливаються в єдине ціле (Гончаренко, 2021: 285).

У цьому контексті ритм у театральному мистецтві не можна перемежовувати чергування рухів або темпу мовлення. Він діє як внутрішній закон сценічного існування, формуючи взаємозв'язок між дією та бездіяльністю, напругою та розслабленням, рухом та паузами.

Темп, ритмічні акценти та паузи відіграють вирішальну роль у формуванні драматургії ролі. У сучасному театрі пауза перестає бути лише технічним прийомом. Вона набуває самостійного семантичного значення, виступаючи простором для внутрішньої дії, психологічної напруги або перетворення персонажа. За допомогою паузи актор може перенести зовнішню дію на внутрішній рівень, розкриваючи підтекст і багатогранну складність сценічного вираження. У цьому сенсі гра актора організована аналогічно музичній фразі, де кожен елемент несе певну структурну, ритмічну та семантичну вагу.

На сцені актори спілкуються з глядачами різними засобами – жестами, мімікою, діалогом (Ковальчук, 2019: 282). Але вони також не мають

забувати про цінність мовчання, адже вчасна пауза може передати стільки ж інформації, скільки й усна репліка, а іноді й більше.

Інтонаційний аспект сценічної мови становить одну з фундаментальних складових музично-драматичної організації акторської гри. Голос актора розглядається не лише як носій текстової інформації. Він виступає як складний акустичний інструмент, здатний до багаторівневих тембральних, динамічних та артикуляційних перетворень. Під час вистави слово втрачає свій суто вербальний характер і набуває властивостей звукової матерії, розгортаючись у часі за принципами інтонаційної логіки.

В акторському мистецтві пауза – це один із основних засобів художньої виразності (Клековкін, 2012: 27). Саме вміле та вчасне використання пауз дозволяє актору досягти потрібної темпоритмічної дії вистави. Метазнак паузи, більш характерний для драматичного тексту, позначає переривання у звучанні та артикуляції, зупинку в потоці мовлення. Відтак паузи в драматичних текстах – це пропуски, які цілеспрямовано розділяють групи слів за допомогою відрізків мовчання.

У драматургії виділяють хезитативні паузи (зумовлені міркуванням, пошуком потрібного слова для передачі невпевненості героїв), емфатичні (дозволяють підкреслювати головні моменти) та емоційні (передають настрій акторів, розкривають характер гри й персонажів) (Светлова, 2010: 110–112).

Чимало театральних практиків зазначають, що коли людина повністю занурюється в обставини сцени та образ персонажа, необхідний ритм виникає природно. Це дійсно так. Однак ритм та супутні йому паузи, що виникають мимовільно, зазвичай не передають ритми реальності з достатньою чіткістю та тонкістю. Вони залишаються випадковими, хаотичними та розмитими і не підносять сценічну подію до архетипного рівня, де кожен глядач переживає її особисто. Неточні ритмічні рішення у грі актора спотворюють задуми автора та режисера, надаючи другорядним сценам надмірного значення, а головним – нібито тривіального, тим самим заплутуючи сюжетну лінію та створюючи неоднозначність у розповіді режисера.

Різноманітність ритмічних патернів оживляє виставу. Ритмічна повнота завжди виражається через темп: повільний ритм може призвести до повної зупинки зовнішньої дії, створюючи паузу, в якій те, що не можна висловити словами чи показати, переживається і «резонує». Однак пауза може виникати не лише як завершення повільного ритму, а й як початок дії – передчуття чогось важливого й епічного (Пукас, 2024: 86).

Особливої значущості пауза набуває під час зміни ритму, коли емоційна напруга, що досягає неабияких висот, вимагає певної розслабленості, тиші, відпочинку, що передуватиме новим емоційним сплеском. Зазвичай у сценічному образі актора такої тиші буває багато в кульмінації і близько до неї. Вона завжди повинна бути наповнена внутрішньою дією, навіть при зовнішній статичності, насичена переживаннями та зміною ставлення, як емоційного, так і інтелектуального.

У науковому дискурсі розрізняють текстові або пластичні паузи, що можуть підтримуватися постановочними ефектами: музикою, світлом, динамічною перестановкою декорацій тощо, що ще більше посилює емоційну напругу сцени. Відтак пауза виконує кілька важливих функцій:

- по-перше, вона приваблює і утримує увагу аудиторії;

- по-друге, у паузі відбувається так звана «постановка на публіці», тобто остаточно встановлюються відносини між актром і публікою (Гончаренко, 2021:143).

Пауза має свій внутрішній ритм, що залежить від обставин, які її спричинили. Вона відображає індивідуальну творчу ініціативу актора та його світогляд, тому дві паузи ніколи не можуть бути однаковими. Якщо пауза виникає штучно, без психологічної наповненості події, вона просто зупинкою, порожнечою і порушує ритм сцени, хоча й так позначає зміну в дії.

Ритм, що перемежується з паузами, можна розуміти як регулярне повторення вимірюваних, сприйнятливих одиниць, притаманних усім живим організмам і природним явищам. Основою ритмічної організації людської мови є природний, первинний ритм людського тіла: серцева діяльність, кровообіг і, насамперед, дихання. Ритм дихання (вдих – пауза – видих – пауза) безпосередньо залежить як від зовнішніх фізичних навантажень, так і від інтенсивності внутрішніх психологічних переживань (Ковальчук, 2019: 272).

Інтуїтивно відчуючи думку, яку необхідно висловити, людина вдихає стільки повітря, скільки потрібно для побудови повної змістовної фрази. Після цього настає так звана «люфт-пауза», необхідна для підготовки до наступного короткого, завершеного висловлювання. Пауза перед вдихом налаштовує тіло на природне вираження, зосереджуючи увагу на об'єкті висловлювання та пов'язаному з ним психологічному матеріалі. Після вдиху пауза використовується, свідомо чи несвідомо, для вибору засобів вираження та прийомів, що впливають на партнера по сцені.

Сценічна експресія може передаватися різними засобами: *голосовими* (інтонація, артикуляція, слова), *пластичними* (жести, постава, міміка) та *перцептивними* (погляд і психологічний вплив у мовчанні). Фактичне висловлювання відбувається під час видиху. Наприкінці видиху зазвичай відбувається фізіологічне уповільнення – своєрідна «фермата», що готує перехід від передачі думок, почуттів та образів партнеру по сцені або глядачу для відповідної реакції (емоційної, інтелектуальної чи практичної) (Левченко, 2012: 272).

Пауза, повна зупинка після видиху, дозволяє акторові сприйняти реакцію партнера або глядача та інтерпретувати її значення. Цей процес відбувається мовчки через весь організм, формуючи нове ставлення та готуючи наступну дію, яка вимагає нової ритмічної фігури для вираження. У структурі сценічної комунікації виправдано виділяти невербальний компонент як окремий шар, а в ньому – глибший, довербальний рівень.

В акторській грі завжди існує шар невимовного, де те, що не видно і не чути, сприймається глядачами. Цей шар відкриває глядачеві істину сценічного існування та автентичність буття актора, що особливо помітно у сценічних паузах (Пукас, 2024: 52), або так званих моментах тиші. У таких моментах гра актора проглядається поза словами і діями, на більш глибокому рівні взаємодії, ніж вербальний чи невербальний, і відіграє важливу роль у процесі акторського сприйняття та накопичення емоційної енергії.

Під час тиші актор може виявляти свій індивідуальний стиль мислення та зробити «звучання» сцени непервершеним. Пауза завжди насичена внутрішньою дією, якій підпорядкована вся психофізика людини. Актор без пауз, без змін ритму та подій стає схожим на людину, що заблукала в лабіринтах власної підсвідомості. Він боїться прийняти ситуацію персонажа і прожити її, тому говорить швидко, щоб не чути себе. Це виявляється в слабкій артикуляції, малоактивній міміці й скутих жестах. Він «блукає» всередині себе, поспішає, прагне не зупинятися, оскільки пауза дозволяє зустрітися з власними справжніми почуттями – досвідом, який часто буває болючим і складним.

Натомість професійний актор вмє майстерно керувати своїми психофізичними процесами і має широкий діапазон усвідомлених емоцій. Глядач завжди захоплюється щирістю та правдивістю переданих почуттів. Тому він обов'язково повинен навчитися робити паузи і слухати себе в них.

Ритм сприйняття сцени можна порівняти з ритмом дихання. Якщо глядач «вдихає» те, що відбувається на сцені, то у момент кульмінації він зата-

мовує подих – виникає пауза. Під час «видиху» глядач осмислює побачене і почуте, а перед наступним «вдохом» уявляє та передбачає, що відбуватиметься на сцені далі, занурюючись в акторську гру. Така пауза дає можливість актору й глядачу визначити, до якої думки слід перейти далі, полегшуючи «дихання» при сприйнятті вистави. Вона корисна у всіх аспектах, і її організація та наповнення відносно легкі. У разі відсутності таких пауз глядач «задихнеться», лише вдихаючи і не видихаючи. Інстинкт самозбереження змусить його втратити інтерес до подій на сцені і спрямувати увагу на проблеми власного життя (Светлова, 2010: 110–112).

Якщо режисер будує на сцені лише гарні «картини» (мізансцени), у яких відсутня внутрішня боротьба, виникає своєрідна велика пауза, і глядач, не «вдихаючи» інтенсивного дійства, ризикує занудьгувати. Ритм сцени потребує виразного різноманіття в організації тривалості пауз.

Режисер має відчувати ритм, який відповідає змісту сцени, і визначати, де варто прискорити темп, де сповільнити, а де зробити коротку паузу або зовсім зупинитися, щоб створити чуттєвий образ для глядача. Тож, на нашу думку, паузу як компонент ритму, треба розглядати насамперед як засіб сценічного формоутворення, що впливає на виразність кожного персонажа, сцени та вистави в цілому.

Розподіливши акторські паузи у виставі та продумавши їхнє наповнення, режисер повинен ставитися до них як до можливих, а не обов'язкових. Адже природність актора, логіка його поведінки та оцінка обставин на сцені можуть зробити заплановану паузу невдалою і навіть недоречною.

Окрім пауз, організованих режисером, у акторській грі часто виникають незаплановані, імпровізаційні моменти мовчання. Якщо розглядати їх онтологічний статус, саме в такій тиші у виставу вривається актуальне звучання сьогодення. Актор, проживаючи подію «тут і зараз» на очах у глядача, відкриває для себе та аудиторії нові смисли, і саме так народжуються нові незаплановані паузи. У цьому контексті активну роль відіграє й глядач, привносячи своїм сприйняттям корективи у транслювання зі сцени смислів та образів персонажів. Режисер має бути готовим до виникнення незапланованих пауз. Його завдання у репетиційному процесі – створити умови, за яких тиша в актора народжуватиметься з повного занурення у образ. Той образ, що призводить до сильного емоційного напруження і забезпечує раціональне використання внутрішніх і зовнішніх виражальних засобів у ролі. У цьому й відкривається акторська

майстерність, побудована на вмінні контролювати власні психофізичні процеси, передавати внутрішній стан героїв через паузу та ритм, тонко працювати з увагою глядача і відчувати важливі моменти у сценічному просторі.

Сучасні театральні режисери часто заповнюють паузи різноманітними зовнішніми засобами – музикою, світлом, звуковими ефектами або додатковими діями на сцені. Вони вдаються до таких прийомів через страх порожнечі або прагнення постійної динаміки. Це, як правило, виникає з небажання або недостатньої підготовки до усвідомленої роботи з тишею. Проте така практика, на нашу думку, позбавляє паузу її природної функції – органічної концентрації уваги, психологічного відлуння та можливості глядача «вдихнути» сценічне життя.

Важливо також зазначити, що у сучасному театральному мистецтві актори, які не працюють над внутрішнім змістом ролі, нерідко провокують зворотнє явище: пауза мало відображає психологічний і емоційний підтекст сцени, стаючи формальною і порожньою. У таких випадках мова актора звучить сухо, механічно, а рухи та жести втрачають органічність, що робить сценічний образ поверхневим і малопереконливим.

Отже, як бачимо, набуття навички тиші – усвідомленого володіння паузою – є важливим у сучасному акторському мистецтві. Пауза не просто створює темп і ритм сцени, вона відкриває простір для внутрішньої дії, дозволяє акторові проживати думки та емоції персонажа, роблячи образ глибоким і багатовимірним. Тиша на сцені формує внутрішнє напруження та передає глядачеві смислові шари, які не можуть бути виражені словами чи жестами.

Отож, вважаємо, що актор повинен навчитися використовувати паузу як повноцінний інструмент майстерності, здатний наповнювати сцену емоційним змістом, ритмом і сенсом. Освоєння вміння тримати паузу – це не лише технічне завдання, а й формування чутливості, уваги та внутрішньої дисципліни, без якої неможливо показувати справжню сценічну майстерність.

Висновки. Таким чином, можемо констатувати, що паузи є ключовим елементом сценічної дії, оскільки вони сприяють ефективному втіленню художнього образу, надаючи йому правдивості та глибини. Тиша на сцені – це насичений сенсами простір, у якому народжується життя, значення ролі та передається вся глибина образу, який втілює актор.

Пауза виступає органічним продовженням думки та почуттів, дозволяє переживати внутріш-

ній стан персонажів й трансформувати його у відчуття для аудиторії. Вона не лише формує темп і ритм акторської гри, а й відкриває можливість для багатовимірного, психологічного сприйняття різноманітних подій, де кожен момент тиші здатен стати ключем до розуміння характеру, мотивацій та конфліктів героїв вистави.

Сучасний театр часто прагне заповнити паузу зовнішніми засобами, але справжня сила тиші полягає в усвідомленому внутрішньому наповненні, яке народжується з глибокого переживання, концентрації та чутливості актора. Вміння слухати

паузу, жити в ній і давати їй власний голос є однією з найважливіших навичок акторської майстерності. Тільки за таких умов пауза стає засобом виразності, що передає більше, ніж будь-які слова чи рухи.

Тож пауза в акторській грі – це своєрідний міст між внутрішнім світом персонажа та сприйняттям глядача, інструмент, який дозволяє створювати живу, органічну драматургію, що резонує з людською психікою та емоціями. Усвідомлення та опанування сили тиші є необхідною умовою розвитку акторської майстерності та сучасного сценічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Винар О. Б. Засоби мовної характерності сценічного образу в контексті декодування знакового простору сучасних вистав. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. С. 311-316.
2. Гончаренко В. П. Візуальні та музичні ефекти у виставах. Полтава, 2021: «Арт-простір», 285 с.
3. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. ІПСМ НАМ України. Київ, 2019 : «Фенікс», 272 с.
4. Клековкін О. Theatrica: Лексикон. Київ, 2012 : «Фенікс», 800 с.
5. Левченко О. Театр у системі філософської антропології : монографія. Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. Київ, 2012 : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 289 с.
6. Пукас А. Сценічна дія як художня домінанта акторського мистецтва. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв навчально-науковий інститут сучасного мистецтва. Київ, 2024. 86 с.
7. Светлова А.І. Паузація в драматичному тексті. Перекладацькі інновації : матеріали Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, Суми, 2010 : СумДУ, С.110–112.
8. Brook, P. The Empty Space. London, 1990 : Penguin Books, 192 p.
9. Goldman-Eisler, F. Speech production and the predictability of words in context. The Quarterly Journal of Experimental Psychology, 1958. P. 96–106.
10. Maclay, H., & Osgood, C. E. Hesitation phenomena in spontaneous English speech. Word, 1959. Vol. 15. P. 19–44.

REFERENCES

1. Vynar O. B. (2021) Zasoby movnoi kharakternosti stsenichnoho obrazu v konteksti dekoduvannya znakovoho prostoru suchasnykh vystav. [Means of linguistic character of the stage image in the context of decoding the symbolic space of modern performances.] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. Kyiv, P. 311-316 [in Ukrainian].
2. Honcharenko V. P. (2021). Vizualni ta muzychni efekty u vystavakh. [Visual and musical effects in performances.] Poltava: «Art-prostir», P. 285 [in Ukrainian].
3. Kovalchuk O. V. (2019). Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii. [Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities]. IPSM NAM Ukrainy. Kyiv: «Feniks», P. 272 [in Ukrainian].
4. Klekovkin O. (2012). Theatrica: Leksykon [Theatrica: Lexicon]. Kyiv: «Feniks», P. 800 [in Ukrainian].
5. Levchenko O. (2012). Teatr u systemi filosofskoi antropologii. [Philosophical anthropology translation]. Monohrafiia. Nats. tsentr teatr. mystetstva im. Lesia Kurbasa. Kyiv: NTsTM im. Lesia Kurbasa, P. 289 [in Ukrainian].
6. Pukas A. (2024). Stsenichna diia yak khudozhnia dominanta aktorskoho mystetstva. [Stage action as the artistic dominant of acting]. Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv navchalno-naukovyi instytut suchasnoho mystetstva. Kyiv, P. 86 [in Ukrainian].
7. Svetlova A. I. (2010). Pauzatsiia v dramatychnomu teksti. [Pause in a dramatic text]. Perekladatski innovatsii: materialy Vseukrainskoi studentskoi naukovopraktychnoi konferentsii, Sumy: SumDU, P. 110–112 [in Ukrainian].
8. Brook, P. (1990). The Empty Space. London : Penguin Books, P. 192
9. Goldman-Eisler, F. (1958). Speech production and the predictability of words in context. The Quarterly Journal of Experimental Psychology, 96–106
10. Maclay, H., & Osgood, C. E. (1959). Hesitation phenomena in spontaneous English speech , Word. Vol. 15. P. 19–44

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 008:398:7.091.8(477)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-15>

Тетяна ГРІНІК,
orcid.org/0000-0003-1550-4239
доцентка, почесна професорка,
доцентка кафедри сценічної мови
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна), tetiana.hrinik@gmail.com

ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: МІЖНАРОДНИЙ ОСВІТНЬО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «КАЗКОFEST 2025»

Статтю присвячено дослідженню ролі міжнародного освітньо-мистецького проєкту «КазкоFest 2025» у збереженні та популяризації нематеріальної культурної спадщини України в умовах воєнного стану. Актуальність теми зумовлена необхідністю збереження мовної, культурної та мистецької ідентичності українського народу в умовах зовнішньої агресії та соціальних трансформацій. У статті розкрито структуру та програму фестивалю, що включає літературні читання, театральні практики, мистецькі майстер-класи, ілюстративні та музичні проєкти, наведено детальний список учасників і представлених казок. Висвітлено походження та роль «Мозаїки миру», що стала символом фестивалю. Окрему увагу приділено аналізу казки як універсального засобу формування світоглядних орієнтирів, розвитку мовної компетенції та передачі культурного досвіду молодшому поколінню. Обґрунтовано, що в умовах війни казковий наратив набуває додаткової психотерапевтичної функції, сприяє подоланню тривожності, формуванню емоційної стійкості та осмисленню травматичного досвіду. Доведено, що проєкт «КазкоFest 2025» виступає ефективною формою актуалізації традиційної культури в сучасному соціокультурному контексті, забезпечує популяризацію україномовного контенту, сприяє міжкультурній взаємодії та виконує функцію культурної дипломатії. Обґрунтовано, що залучення дитини до світу казки, що становить основну мету проєкту «КазкоFest 2025», забезпечує реалізацію виховної, мовної та терапевтичної функцій у їх взаємодії. Результати дослідження засвідчують, що інтеграція літературних, виконавських і візуальних практик створює умови для комплексного впливу на формування національної ідентичності та духовної стійкості суспільства. Підтверджено, що популяризація україномовного дитячого контенту, активне залучення широкої аудиторії й розвиток міжнародної співпраці демонструють значний потенціал проєкту як дієвого засобу культурної дипломатії та суспільної консолідації. Наголошено на доцільності його подальшого розвитку на постійній основі та масштабування в інші міста України, передусім у регіони, що зазнали найбільшого впливу російської культурно-мовної експансії.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, література, казка, музика, КазкоFest.

Tetiana HRINIK,
orcid.org/0000-0003-1550-4239
Associate Professor, Honorary Professor,
Associate Professor at the Department of Stage Speech
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) tetiana.hrinik@gmail.com

PRESERVATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE UNDER MARTIAL LAW: THE INTERNATIONAL EDUCATIONAL AND ARTISTIC PROJECT «KAZKOFEST 2025»

The article is devoted to the study of the role of the international educational and artistic project «KazkoFest 2025» in preserving and promoting the intangible cultural heritage of Ukraine under martial law. The relevance of the topic is determined by the need to safeguard the linguistic, cultural, and artistic identity of the Ukrainian people in the context of external aggression and ongoing social transformations. The paper outlines the structure and program of the festival, which includes literary readings, theatrical practices, artistic workshops, illustrative and musical projects, and provides a detailed list of participants and presented fairy tales. Particular attention is paid to the origin and role of the «Mosaic of Peace», which has become a symbolic element of the festival.

Special emphasis is placed on the analysis of the fairy tale as a universal means of shaping worldview orientations, developing language competence, and transmitting cultural experience. It is substantiated that in wartime conditions, the fairy tale narrative acquires an additional psychotherapeutic function, contributing to the reduction of anxiety, the formation of emotional resilience, and the comprehension of traumatic experience. It is demonstrated that the «KazkoFest

2025» project serves as an effective form of actualizing traditional culture in the contemporary socio-cultural context, promotes Ukrainian-language content, facilitates intercultural interaction, and performs the function of cultural diplomacy. The results of the study indicate that the integration of literary, performative, and visual practices creates conditions for a comprehensive influence on the formation of national identity and the spiritual resilience of society. It has been confirmed that the promotion of Ukrainian-language children's content, the active engagement of a broad audience, and the development of international cooperation demonstrate the project's significant potential as an effective instrument of cultural diplomacy and social consolidation. The importance of its continued development on a permanent basis and its expansion to other cities of Ukraine – particularly to regions most affected by Russian cultural and linguistic expansion – has been emphasized.

Key words: intangible cultural heritage, literature, fairy tale, music, KazkoFest.

Постановка проблеми. Збереження та дослідження нематеріальної культурної спадщини, розвиток мистецьких традицій, їх продовження та вдосконалення є особливо актуальними в умовах воєнного стану. Українська мова, народна пісенна традиція та музичне мистецтво виступають важливими чинниками формування та збереження національної ідентичності, сприяють консолідації суспільства та підтримують духовну стійкість українського народу у кризових умовах.

Однією з ключових складових національної ідентичності є мова, яка формує духовний, емоційний і комунікативний простір людини. Водночас агресивні дії Російської Федерації спрямовані не лише на руйнування матеріальної інфраструктури, а й на підлив культурної ідентичності українського народу. За висновками дослідників, цей процес має тривалий характер і підтверджується численними історичними фактами та документами (Дроб'язко, 2019). Таким чином, збереження культурної спадщини і зусилля, спрямовані на її подальший розвиток сприяє зв'язку з історичним минулим, вибудові перспективи майбутнього та формуванню ціннісної системи, що регулює норми соціальних відносин (Герус, 2020).

Важливим чинником збереження мовної спадщини є її передача молодшому поколінню. Мовний розвиток дитини розпочинається з ранніх етапів, зокрема через сприйняття усної традиції – голосу матері, колискових і казок, що формують первинні культурні й мовні моделі. Таким чином, в умовах сучасних викликів актуалізується потреба пошуку ефективних форм виховання дітей в україномовному середовищі, прищепленню світоглядних цінностей, передачі досвіду поколінь. В контексті цієї проблеми виглядає доцільним аналіз мистецького проєкту «КАЗКОFEST 2025», якому присвячене це дослідження.

Аналіз досліджень. Аналіз наукових і навчально-методичних праць свідчить про наявність значного теоретичного підґрунтя для дослідження мовно-культурних і виконавських аспектів нематеріальної культурної спадщини.

Зокрема, у працях Н. Ботвиної (2002), М. Чумарної (2018), розглядаються питання функціонування української мови як культурного феномену, її звукової природи, символічного значення та ролі у формуванні національної ідентичності. Окремі видання присвячено питанням сценічної мови та вокального мистецтва – Н. Можайкіна (2024), Ю. Раденко (2015), В. Баннік (2007), Т. Нечаєнко (2000), – в яких обґрунтовується значення голосу, мовлення та виконавської інтерпретації як основних засобів передачі культурних смислів. У цих працях висвітлюються питання техніки мовлення, виразності, інтонаційної організації тексту та ролі живого слова у комунікації з аудиторією.

Низка робіт присвячена питанням збереження культурної спадщини й зокрема збереженню рідної мови у несприятливих умовах руйнівного зовнішнього впливу. Так, Л. М. Герус (2020) аналізує корпус міжнародних і національних нормативів з питань охорони культурної спадщини. Різні аспекти мови як маркера національної ідентичності обґрунтовано у роботах С. Ревуцької (2022), С. Кюрчева (2024). Поетапний ріст усвідомлення державотворчої ролі української мови впродовж перших десятиліть ХХІ століття проаналізовано у роботі З. Куньч (2022) щодо суспільства в цілому та у роботі А. Бондаренка (2025) щодо мистецтвознавчої наукової спільноти. Роль мови як чинника національної безпеки обґрунтована і в закордонних дослідженнях, зокрема серед останніх – К. Facor et al. (2025) та І. Kucina, В. Bakmane (2025).

Окремі роботи присвячено дослідженням жанру української казки, зокрема визначено її роль у формуванні мовної компетенції (Гужанова, 2019), та як психотерапевтичного засобу в умовах воєнного часу (Л. Рубан та ін., 2025). Натомість особливості та роль фестивалю «KazkoFest 2025» у збереженні культурної спадщини в цій роботі представлено вперше.

Мета статті полягає у дослідженні ролі міжнародного освітньо-мистецького проєкту «KazkoFest 2025» як інструменту збереження, трансляції та актуалізації нематеріальної культурної спадщини України в умовах воєнного стану.

Виклад основного матеріалу. Ідея фестивалю «КазкоFest» пов'язана із усвідомленням виключної ролі казки у формуванні особистості дитини на ранніх етапах її розвитку. Фестиваль відбувався у Харкові з 1 по 31 серпня 2025 року. Керівниками оргкомітету були випускники Харківського національного університету мистецтв:

– авторка ідеї та співорганізаторка – Тетяна Ярмач (Куп'янськ – Львів, Україна), випускниця ХНУМ імені І. П. Котляревського фахової профілізації «Актор драматичного театру і кіно», засновниця та керівниця інноваційного реабілітаційного онлайн центру та освітньо-тренінгового центру «Логодар»;

– кураторка й організаторка проєкту – Катерина Кваша (Ізюм – Харків, Україна), однокурсниця Тетяни Ярмач і теж колишня випускниця майстерні заслуженого артиста України, актора Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка – «Березиль» Романа Жирова;

Під час підготовки й проведення фестивалю були максимально досягнуті поставлені командою створення проєкту цілі: поширення української культури та мистецтва в Україні й за її межами, збір коштів для придбання пристрою

для відновлення мовлення воїнів ЗСУ після контузії, видання збірки українських автентичних казок під редакцією І. Подольської (Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2025. 362 с.). Під час проєкту зібрано майже 60 тисяч гривень. Програма проєкту мала широкий діапазон, багатобарвний спектр і охопила проведення:

– майстер-класів із малювання, літтерінгу, шоколадного мистецтва, флористики, виготовлення прикрас і вітражів;

– театральних тренінгів, акторського мистецтва, казкової моди та дискусії про українську казку;

– казко-терапію, *handmade*-книги та *street art*;

– майстер-класів і спеціальних зустрічей із митцями: музикантами, співаками, громадськими діячами, лекторами, художниками та акторами.

У міжнародному освітньо-мистецькому проєкті «КазкоFest 2025» взяли участь 30 авторів та 16 читців, перелік яких представлено у таблиці 1.

Ілюстративне оформлення збірки казок було здійснено художниками з України та Італії, що підкреслює міжнародний характер проєкту та його спрямованість на міжкультурну взаємодію. Склад ілюстраторів представлено у таблиці 2.

Таблиця 1

Казки, їх автори та читці, представлені на фестивалі

Автор	Назва казки	Виконавець (читець)
Юлія Славінська	Казка про Квакусю і жаб'ячий хор	Тетяна Ярмач
Віталіна Денисюк	Як святий Миколай Христі допоміг	Тетяна Ярмач
Сніжана Палажченко	Пташині оченята	Тетяна Ярмач
Наталія Стоянова	Іноді жебрак багатший	Ольга Гнатюк
Джулія Ковальська	Як з'являються діти	Ольга Гнатюк
Наталія Таранова	Поросятко на ім'я Рожева Хмаринка й невідомий науці звір	Ольга Гнатюк
Анна Дьоміна	Янголята й чарівний еліксир	Роман Жиров
Анна Павленко	Добрий сніговик	Роман Жиров
Іва Подольська	Казка про дракончика, який не любив земного тяжіння	Ксенія Лазаренко
Жанна Хома	Хатинка для равлика	Ксенія Лазаренко
Катерина Халецька	Як котик із кротиком познайомився	Тамара Животченко
Тетяна Адаменко	Засинальна казка	Тамара Животченко
Мері Батафлай	Місто в комп'ютері та Страшко	Тетяна Турка
Еліна Заржицька	Як з'явилися бджоли	Тетяна Турка
Ольга Полевіна	Про принцесу, яка обрала колоски	Оксана Прасолова
Таміла Тарасенко	Поштова скринька, що страждала від зубного болю	Оксана Прасолова
Уля Верховинська	Бабусине літо	Оксана Прасолова
Наталка Ліщинська	Вогняник і море	Вікторія Веннікова
Оксана Рубльова	Історія великоднього кошика	Роман Молодій
Олена Скуловатова	Жовтий смартфон	Роман Молодій
Анна Коршунова	Завтра я буду хоробрим	Олена Задирака
Ольга Вовк	Незабудки	Людмила Земелько

Продовження таблиці 1

Віталія Савченко	Бабай і дівчинка	Олекса Кравчук
Ганна Должек	Оновлена ялинка	Олекса Кравчук
Наталія Волотовська	Золотий годинник	Наталія Волотовська
Сана Дутка	Дерев'яний чоловічок	Олена Приступ
Наталія Білута	Зупинка – Зима!	Оксана Шопіна
Роман Фещак	Слабших не можна ображати	Оксана Шопіна
Ганна Мельник	Сливові історія	Тетяна Грінік
Марго Пугаченко	Давним-давно на Кримській землі: Як лінь перемогла мрії	Тетяна Грінік
Марго Пугаченко	Давним-давно на Кримській землі: Як одне горе допомогло пережити інше	Тетяна Грінік

Джерело: компіляція автора

Таблиця 2

Ілюстратори казок на фестивалі

Ілюстратор	Країна	Місто
Ольга Никитенко	Україна	Харків
Людмила Грінченко	Україна	Харків
Наталія Волотовська	Україна	Тернопіль
Віталія Саєнко	Україна	Харків
Вікторія Бабій	Україна	Харків
Вікторія Шеїна	Україна	Харків
Олена Чуєва	Україна	Харків
Катерина Любченко	Україна	Харків
Альона Моргунова	Україна	Харків
Анастасія Худякова	Україна	Харків
Тетяна Білоус	Україна	Харків
Наталія Кривобок	Україна	Харків
Каріне Єсипенко	Україна	Харків
Ольга Єрофєєва	Україна	Харків
Юлія Набокова	Україна	Харків
Олександр Капля	Україна	Харків
Олена Задирака	Україна	Миколаїв
Катерина Просветова	Україна	Миколаїв
Альфредо Маззотта	Італія	Мілан
Жан Філіп	Італія	Мілан
Паола Гротт	Італія	Мілан
Маттео Канната	Італія	Мілан
Ніно Аттіна	Італія	Мілан
Доріам Баттагліа	Італія	Комо
Германа Бедонт	Італія	Комо
Лука Далл'оліо	Італія	Брешія

Джерело: компіляція автора

Символом проєкту «Казкоfest 2025» став мурал «Мозаїка миру», створений 30 листопада 2024 року в рамках мистецького Art-простору «Pinacoteca» у Харкові з ініціативи компаній «Атлант Буд Схід», «Saparov Україна» та художниці Ольги Никитенко. Цей об'єкт був визнаний рекордом України, як перший мурал, виконаний як мозаїка з будівельної штукатурки (Chronicles, 2024). Мурал розміром

3,87 м x 7,80 м споруджувався протягом 9 днів за участі 244 людей. На створення муралу «Мозаїка миру» митців надихнули роботи української дисидентки Алли Горської, зокрема створене нею в 1967 році в Маріуполі поліхромне мозаїчне панно «Боривітер», що зображає спрямованого до неба сокола і в якому простежується поєднання синього і жовтого кольорів, що може інтерпретуватися як

символ боротьби українського народу за свободу та незалежність.

Ініціатори фестивалю розглядають казку як символ і джерело музики життя, гармонії форм, любові матері й усмішки дитини, радості, світла, краси, прощення та вдячності, одкровення серця й утвердження правди, пізнання істини та запобігу нащадкам, основу культурного коду нашого народу. Зокрема на фестивалі було проголошено такий маніфест: «Ми тут! Ми живі! Ми пам'ятаємо своє коріння! Ми переказуємо, співаємо, передаємо далі наше рідне та споконвічне теперішньому й майбутнім поколінням! Це акт опору забуттю, духовному й фізичному знищенню, що затверджує щире прагнення свободи, волі та незалежності нашого народу, нашої держави. Українське слово – це мова душі народу, її зміст. Воно нагадує нам хто ми є. Казкова віра в добро проникає не лише в розум, а й у серце кожного, стає частиною нас, довше живе в пам'яті та передається від покоління до покоління. Українське слово було, є та завжди буде потужною зброєю, силою, що зцілює й надихає. Воно зберігає нашу мрію попри всі випробування, події та негаразди, навіть коли все навколо руйнується. Тому продовжуємо жити й творити разом. В цьому наша міцність, сила нашого духу, незламність душі народу, щира віра, надія та справжня єдність!».

Аналіз цього маніфесту свідчить про відтворення ключових світоглядних і функціональних ознак традиційної казки. Так, на думку О. О. Футнікової (2022), казки «вдало поєднують творчий символізм, графічні образи головних героїв, прості й зрозумілі архетипи та духовні концепції, за допомогою яких дитина може подолати труднощі в житті». Такий підхід цілком узгоджується і з відомою оцінкою Б. Бетительгейма (1976), на думку якого ключове послання казок до дітей полягає в тому, що «боротьба з важкими життєвими труднощами неминуча, невід'ємна частина людського існування, але якщо людина не цурається, а стійко зустрічає несподівані та часто несправедливі труднощі, то вона долає всі перешкоди і зрештою виходить переможцем».

В умовах російської агресії проти України тематика боротьби добра і зла набуває особливої актуальності. У текстах сучасних українських авторських казок дослідники відзначають появу епізодів, у яких завуальовано висвітлюються реальні події, що сприяє осмисленню в дитячій свідомості реалій війни (Яремко, 2023). Таким чином казка формує у дитини систему моральних орієнтирів, що забезпечує здатність адекватно оцінювати й інтерпретувати виклики сучасності.

Водночас дослідники підкреслюють і терапевтичну роль казки, яка забезпечує психолого-педагогічну підтримку молоді та сприяє відновленню психологічного благополуччя (Рубан, Семініхіна, Свиридчук, 2025). У цьому контексті казка постає ефективним інструментом емоційної підтримки, сприяє подоланню тривожності, формуванню внутрішньої стійкості та осмисленню травматичного досвіду.

Важливим є також мовний аспект. Однією з функцій мови є ідентифікаційна, яка сприяє відчуттю спільності з українцями з інших регіонів, а також «з тими, що жили задовго до нас і житимуть після нас» (Ботвина, 2022: 9). Поєднується вона і з гносеологічною функцією, завдяки якій кожна мова постає «виявом певної національної картини світу» (Ботвина, 2022: 9). Для східних регіонів України, де україномовне середовище було обмеженим унаслідок інвазивного впливу інформаційного простору країни-агресора, питання відновлення позицій української мови набуває особливої гостроти. Відтак занурення дитини в україномовний культурний простір набуває особливої актуальності, оскільки сприяє формуванню відчуття культурної спільності з українцями з різних регіонів і залученості до процесів розвитку національної культури.

Можливості казкового жанру в цьому контексті є надзвичайно вагомими. Зокрема, за спостереженням Т. Гужанової (2019), казки «розкривають перед дитиною красу мови, створюють найбільш сприятливі умови для вдосконалення вербальної (інтонаційної, лексичної, синтаксичної) і невербальної (міміка, рухи, поза) виразності мовлення, а також мовного самовираження дитини». Слід також урахувати актуалізацію у зв'язку з російською агресією процесів «кенсиелінгу» російської культури, які поширюються як на мистецьку, так і на науково-освітню сферу (Бондаренко, 2025). Ці процеси охоплюють, зокрема, сферу дитячої літератури, у тому числі казкової, що актуалізує питання здатності української казки оперативно заповнювати культурні ніші, які виникають унаслідок витіснення російськомовного контенту. Практика реалізації проєкту «КазкоFest 2025» дозволяє дати на це питання ствердну відповідь.

Таким чином залучення дитини до світу казки, що становить основну мету проєкту «КазкоFest 2025», забезпечує реалізацію виховної, мовної та терапевтичної функцій у їх взаємодії. В умовах повномасштабної російської агресії звернення до казкового наративу в межах цього проєкту набуває особливої значущості

як засіб збереження нематеріальної культурної спадщини та водночас як механізм психологічної підтримки дітей і молоді.

Висновки. Фестиваль «КазкоFest 2025» постає як комплексна культурно-освітня платформа, що поєднує літературні, виконавські, візуальні та комунікативні практики. У межах проєкту казка функціонує як універсальний культурний код, що забезпечує трансляцію мовних, етичних і світоглядних цінностей, сприяє передачі культурного досвіду та формуванню почуття національної ідентичності у молодшого покоління. Водночас в умовах воєнного стану фестиваль виконує не лише культуротворчу, а й психотерапевтичну функцію, сприяючи подоланню тривожності, формуванню

емоційної стійкості та осмисленню травматичного досвіду.

Популяризація україномовного дитячого контенту, залучення широкого кола учасників і міжнародна співпраця засвідчують потенціал проєкту як ефективного інструменту культурної дипломатії та соціальної консолідації. Відтак, фестиваль «КазкоFest 2025» репрезентує модель сучасної практики збереження нематеріальної культурної спадщини, варту подальшого вивчення та масштабування. Доцільним вбачається розвиток проєкту на постійній основі, а також його впровадження в інших містах України, особливо в тих регіонах, що найбільш постраждали від інвазивного впливу російської культури та мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баннік В. М. Сценічна мова : навч. посіб. Олександрія : [б.в.], 2007. 140 с.
2. Бондаренко А. Мовні преференції культурологів і мистецтвознавців незалежної України. *Питання культурології*. 2025. № 46. С. 138–151. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348589>.
3. Ботвина Н. В. Міжнародні культурні традиції: мова та етика. Київ : АртЕк, 2000. 190 с.
4. Герус Л. М. Збереження нематеріальної культурної спадщини: український досвід. *Народознавчі зошити*. 2020. № 1(151). С. 3–14. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2020.01.003>.
5. Гужанова Т. С. Використання казок для формування мовної компетенції дітей старшого дошкільного віку / Підготовка майбутніх фахівців у контексті становлення Нової української школи: компетентнісний підхід : зб. наук. пр. Житомир: ФОП «Н. М. Левковець», 2019. С. 124–129.
6. Дроб'язко В. С. Репресивне переслідування української культури в царській Росії. Теорія і практика інтелектуальної власності. 2019. № 2. С. 71–75. DOI: <https://doi.org/10.33731/22019.167303>.
7. Куньч З. Динаміка усвідомлення ролі державної мови в умовах російської агресії. *The security architecture of European and Euro-Atlantic spaces : scientific monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2022. С. 164–178.
8. Кюрчев С. Українська мова як маркер національної ідентичності: національно-патріотичний рух ТДАТУ. *Українські студії в європейському контексті*. 2024. № 9. С. 161–175. DOI: <https://doi.org/10.31110/2710-3730/2024-9>.
9. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу. Хрестоматія : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2026. 216 с.
10. Нечасенко Т. В. Словесна дія: основи техніки мовлення : навч. посіб. Київ : НАКККиМ, 2000. 136 с.
11. Раденко Ю. В. Сценічна мова. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2015. 318 с.
12. Ревуцька С. Мова як складова національної ідентичності у контексті нацбезпеки. *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом. Філологія*. 2022. № 3(5). С. 30–37. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.philol.2022.3.6>.
13. Рубан Л., Семініхіна Н., Свиридчук Т. Казкотерапія як психолого-педагогічний інструмент: історія і сучасні практики. *Інноваційна педагогіка*. 2025. № 88. С. 241–245. DOI: <https://doi.org/10.32782/ip/88.44>.
14. У Харкові художня виставка Пінакотекa 2024 завершилася рекордом України. *Chronicles*. URL: <https://chronicles.pro/ua/charm/u-kharkovi-khudozhnya-vistavka-pinakoteka-2024-zavershilasya-rekordom-ukrajini> (дата звернення: 27.03.2026).
15. Фунтікова О. О. Педагогічна роль казки для дітей – внутрішньо переміщених осіб: до постановки проблеми. *Інноваційна педагогіка*. 2022. № 52(2). С. 145–149. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2022/52.2.30>.
16. Чумарна М. Королівство мови. Львів: Априорі, 2018. 124 с.
17. Яремко Л. «Від темряви до світла»: сучасні українські авторські казки про війну (інтерпретації). *Studia methodologica*. 2023. № 56. С. 84–92. DOI: <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2023-56-9>.
18. Bettelheim B. The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales. New York : Vintage Books, 1976. 328 p.
19. Facor K., Habib S., Mohammadi M., Forogh B. The relationship between national language and national identity and its role in national security. *Nangarhar University Social Science Journal*. 2025. Vol. 2. P. 10–16. DOI: <https://doi.org/10.70436/nussj.v2i02.33>.
20. Kucina I., Bakmane B. National language: An element of the national identity of a member state to be respected in accordance with the second paragraph of article 4 of the Treaty on European Union. *SOCRATES: Rīga Stradiņš University Faculty of Law Electronic Scientific Journal of Law*. 2025. Vol. 1. P. 69–75. DOI: <https://doi.org/10.25143/socr.31.2025.1.69-75>.

REFERENCES

1. Bannik V. M. (2007) Stsenichna mova. [Stage speech]. Oleksandriia: [b.v.], 140 s. [in Ukrainian].
2. Bondarenko A. (2025) Movni preferentsii kulturolohiv i mystetstvoznavtsiv nezalezhnoi Ukrainy. [Language preferences of cultural and art scholars of independent Ukraine] *Pytannia kulturolohii*, 46. 138–151. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348589> [in Ukrainian].
3. Botvyna N. V. (2000) Mizhnarodni kulturni tradytsii: mova ta etyka. [International cultural traditions: Language and ethics]. Kyiv: ArtEk, 190 s. [in Ukrainian].
4. Herus L. M. (2020) Zberezhennia nematerialnoi kulturnoi spadshchyny: ukrainskyi dosvid [Preservation of intangible cultural heritage: Ukrainian experience] *Narodoznavchi zoshyty*, 1(151). 3–14. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2020.01.003>. [in Ukrainian].
5. Huzhanova T. S. (2019) Vykorystannia kazok dlia formuvannia movnoi kompetentsii ditei starshoho doshkilnoho viku. [Use of fairy tales in language development] In *Pidhotovka maibutnikh fakhivtsiv u konteksti stanovlennia Novoi ukrainskoi shkoly: kompetentnisnyi pidkhdid : zb. nauk. pr., Zhytomyr* (pp. 124–129). [in Ukrainian].
6. Drobiazko V. S. (2019) Represyvne peresliduvannia ukrainskoi kultury v tsarskii Rosii. [Repressive persecution of Ukrainian culture in Tsarist Russia] *Teoriia i praktyka intelektualnoi vlasnosti*, 2. 71–75. DOI: <https://doi.org/10.33731/22019.167303> [in Ukrainian].
7. Kunch Z. (2022) Dynamika usvidomlennia roli derzhavnoi movy v umovakh rosiiskoi ahresii. [Dynamics of awareness of the state language role Dynamics of the awareness of the role of the state language under conditions of Russian aggression]. In *The security architecture of European and Euro-Atlantic spaces* (pp. 164–178). Riga: Baltija Publishing. [in Ukrainian].
8. Kiurchev S. (2024) Ukrainska mova yak marker natsionalnoi identychnosti. [Ukrainian language as identity marker] *Ukrainski studii v yevropeiskomu konteksti*, 9. 161–175. DOI: <https://doi.org/10.31110/2710-3730/2024-9> [in Ukrainian].
9. Mozhaikina N. S. (2026) Metodyka vykladannia vokalu. [Methods of teaching vocal]. Kyiv: Lira-K, 216 s. [in Ukrainian].
10. Nechaienko T. V. (2000) Slovesna diia: osnovy tekhniki movlennia. [Verbal action: Fundamentals of speech technique]. Kyiv: NAKKKiM, 136 s. [in Ukrainian].
11. Radenko Yu. V. (2015) Stsenichna mova. [Stage speech]. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, 318 s. [in Ukrainian].
12. Revutska S. (2022) Mova yak skladova natsionalnoi identychnosti u konteksti natsbezpeky. [Language as a component of national identity in the context of national security] *Naukovi pratsi Mizhrehionalnoi akademii upravlinnia personalom. Filolohiia*, 3(5). 30–37. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.philol.2022.3.6> [in Ukrainian].
13. Ruban L. M., Seminykhina N. M., Svyrydiuk, T. V. (2025) Kazkoterapiia yak psykholoho-pedahohichnyi instrument: istoriia i suchasni praktyky. [Fairy tale therapy as a psychological and pedagogical tool: history and modern practices] *Innovatsiina pedahohika*, 88. 241–245. DOI: <https://doi.org/10.32782/ip/88.44> [in Ukrainian].
14. U Kharkovi khudozhnia vystavka Pinakoteka 2024 zavershylasia rekordom Ukrainy. [In Kharkiv, the Pinakotheka 2024 art exhibition concluded with a Ukrainian record] (2024) *Chronicles*. URL: <https://chronicles.pro/ua/charm/u-kharkovi-khudozhnya-vistavka-pinakoteka-2024-zavershylasya-rekordom-ukrajini> [in Ukrainian].
15. Funtikova O. O. (2022) Pedahohichna rol kazky dlia ditei – vnutrishno peremishchenykh osib: do postanovky problem. [The pedagogical role of fairy tales for children who are internally displaced persons: toward framing the problem] *Innovatsiina pedahohika*, 52(2). 145–149. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2022/52.2.30> [in Ukrainian].
16. Chumarna M. (2018) Korolivstvo movy. [Kingdom of Language]. Lviv: Apriori, 124 s. [in Ukrainian].
17. Iaremko L. (2023) «Vid temriavy do svitla»: suchasni ukrainski avtorski kazky pro viinu (interpretatsii). [“From Darkness to Light”: contemporary Ukrainian authorial fairy tales about the war (interpretations)] *Studia methodologica*, 56. 84–92. DOI: <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2023-56-9> [in Ukrainian].
18. Bettelheim B. (1976) The uses of enchantment. New York: Vintage Books, 328 s.
19. Facor K., Habib S., Mohammadi M., Forogh B. (2025) National language and identity. *Nangarhar University Social Science Journal*, 2. 10–16. DOI: <https://doi.org/10.70436/nussj.v2i02.33>.
20. Kucina I., Bakmane B. (2025) National language: An element of the national identity of a member state to be respected in accordance with the second paragraph of article 4 of the Treaty on European Union. *SOCRATES: Rīga Stradiņš University Faculty of Law Electronic Scientific Journal of Law*, 1. 69–75. DOI: <https://doi.org/10.25143/socr.31.2025.1.69-75>.

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 78.087.68(477.84)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-16>

Дмитро ГУБ'ЯК,

orcid.org/0000-0001-5688-8916

заслужений артист України,

доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

(Тернопіль, Україна) hubjakdmytro@gmail.com

Оксана ДОВГАНЬ,

orcid.org/0000-0002-1757-1016

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

(Тернопіль, Україна) dovgoz1977@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРОМ ВЕРНЕЄМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ В ОБРОБЦІ МИКОЛИ ЛЕОНОВИЧА

Стаття присвячена висвітленню особливості інтерпретації відомим українським диригентом Володимиром Вернеєм обробок народних пісень Миколи Леонтовича в контексті українського хорового виконавства.

З'ясовано, що В. Верней керував відомими в Україні хоровими колективами – Струсівською заслуженою капелю бандуристів «Кобзар» (1966–1972), чоловічим хором «Прометей» Збаразького районного будинку культури (1972–1985), Народною хоровою капелю Тернопільського комбайнового заводу (1975–1988), студентським хором Тернопільського обласного державного музичного училища імені Соломії Крушельницької (1987–1995) та ін.

Виявлено, що у їхньому репертуарі важливе місце займали обробки народних пісень Миколи Леонтовича. У трактуванні В. Вернея вони звучали (й відповідно сприймалися глядачами-слухачами) по-особливому. Насамперед, хорові обробки Миколи Леонтовича подавалися диригентом як окремі епізоди з життя людей чи як картини природи, в залежності від їхнього змістового наповнення.

Засвідчено, що на особливу увагу заслуговують такі характерні риси інтерпретації В. Вернеєм творів Миколи Леонтовича: композиційна довершеність кожної окремо взятої хорової обробки, широкий спектр використання динамічних та агогічних відтінків, світлість чи густина барв окремих хорових партій, вміння зіставити варіанти хорових обробок як основного структуротворчого компоненту композиції.

Варто відзначити особливість харизматичної подачі художньо-образної концепції музичного твору В. Вернеєм. Адже, у його жесті було відчутно як амплітуду рухової жестикуляційної барви так і витончений диригентський жест відтворення кожної мікроструктури хорового полотна. Така індивідуальність була притаманна почерку диригента і надавала особливості його інтерпретаційній своєрідності. Саме таким чином трактування Володимиром Вернеєм обробок народних пісень Миколи Леонтовича й відрізняється від інтерпретацій тих же пісень іншими відомими українськими диригентами.

Ключові слова: Володимир Верней, обробки народних пісень Миколи Леонтовича, інтерпретація, динамічні та агогічні відтінки, міміка, жестикуляція, композиція.

Dmytro HUBYAK,

orcid.org/0000-0001-5688-8916

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Musicology and Methods of Music Education

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) hubjakdmytro@gmail.com

Oksana DOVHAN,

orcid.org/0000-0002-1757-1016

PhD in Education,

Associate Professor at the Department of Musicology and Methods of Music Education

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) dovgoz1977@gmail.com

FEATURES OF VOLODYMYR VERNEY'S INTERPRETATION OF UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE ARRANGEMENT OF MYKOLA LEONOVYCH

The article highlights the interpretation by the renowned Ukrainian conductor Volodymyr Verney of Mykola Leontovych folk song arrangements within the context of Ukrainian choral performance.

It was found that V. Verney conducted well-known Ukrainian choirs such as the Strusiv Honored Bandura Chapel «Kobzar» (1966–1972), the men's choir “Prometheus” of the Zbarazh District House of Culture (1972–1985), the People's Choral Chapel of the Ternopil Combine Plant (1975–1988), the student choir of the Ternopil Solomiya Krushelnytska Regional State Music College (1987–1995), among others.

It was revealed that Leontovych folk song arrangements occupied an important place in their repertoire. In Verney's interpretation, they sounded—and were perceived by audiences in a distinctive way. Above all, Leontovych choral arrangements were presented by the conductor either as separate episodes from people's lives or as depictions of nature, depending on their thematic content.

It has been demonstrated that particular attention should be paid to the following characteristic features of Verney interpretation of Leontovych works: the compositional perfection of each individual choral arrangement, the wide range of dynamic and agogic nuances, the brightness or density of timbres in individual choral parts, and the ability to juxtapose different versions of choral arrangements as the main structural component of the composition.

It is worth noting the peculiarity of the charismatic presentation of the artistic and figurative concept of the musical work by V. Verney. Indeed, in his gesture both the amplitude of the motor gestural color and the refined conductor's gesture of reproducing each microstructure of the choral canvas were noticeable. Such individuality was inherent in the conductor's handwriting and gave peculiarities to his interpretative originality.

In this way, Volodymyr Verney treatment of Mykola Leontovych folk song arrangements differs from the interpretations of the same songs by other prominent Ukrainian conductors.

Key words: *Volodymyr Verney, arrangements of Ukrainian folk songs by Mykola Leontovych, interpretation, dynamic and agogic nuances, facial expression, gesture, composition.*

Постановка теми. Українське хорове мистецтво найбільш презентабельне творчістю Миколи Леонтовича. На особливу увагу заслуговують його обробки українських народних пісень. Від початку появи їх в музичній літературі, вони привертати увагу не лише провідних хорових диригентів, а й широкого кола керівників аматорських колективів. Жодна концертна програма не обходилася без творів видатного Майстра хорового письма. Насамперед, вони захоплювали як диригентів, так і хористів незвичайністю викладу хорових партій та специфікою компонування матеріалу. Кожна обробка Миколи Леонтовича – це яскрава картина, яка глибоко розкривала зміст словесного та музичного тексту пісні. Тому необхідно було інтерпретувати ці твори з широким застосуванням диригентських музично-виражальних засобів.

Найважливішими складовими під час виконання тої, чи тої хорової обробки М. Леонтовича були мануальна техніка та міміка диригента.

Найвідомішими в Україні інтерпретаторами обробок українських народних пісень М. Леонтовича були О. Кошиць, О. Сорока, В. Василевич, П. Муравський, М. Кречко. По-особливому підходив до виконання цього матеріалу Олександр Кошиць. З-поміж них можна виділити інтерпретацію цих обробок Володимиром Вернеєм¹. Саме його інтерпретації хорових обробок Миколи Леонтовича актуалізує запропоновану тему наукового дослідження.

¹ Автори статті неодноразово побували на репетиціях хорових колективів, якими керував В. Верней, тому безпосередньо бачили способи інтерпретації ним обробок українських народних пісень М. Леонтовича.

Аналіз досліджень. На життєвий і творчий шлях відомого хорового диригента Тернопільщини вперше звернув увагу Богдан Савак у бібліографічному довіднику «Викладачі Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької» (Савак, 2007: 100). Тут коротко подано біографічну довідку про В. Вернея та перелічено хорові колективи, якими він керував з 1963-ті – 2014-ті роки. У цьому виданні також подано інформацію про участь В. Вернея з керованими ним колективами в Обласних та Всеукраїнських конкурсах хорового мистецтва. На жаль не має інформації про трактування ним хорових обробок українських народних пісень Миколи Леонтовича, які були в репертуарі керованих ним хорових колективів.

Більше уваги про творчу діяльність В. Вернея, як хорового диригента приділив Олег Смоляк у праці «Володимир Верней. Творчий портрет» (Смоляк, 2019: 115). Крім поданої інформації про життєвий і творчий шлях відомого диригента Тернопільщини він описав методику роботи В. Вернея з керованими ним хоровими колективами загалом, а зі студентським хором Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької зокрема. Крім цього, він звернув увагу й на трактування деяких хорових обробок М. Леонтовича («Щедрик», «Дударик», «Козака несуть»). На жаль описи трактування цих обробок подані в загальних рисах, без викладу опису детального їхнього трактування.

У 2021 році вийшов у світ посібник «Провідні хорові диригенти Тернопільщини: Володимир Верней, Ігор Левенець, Богдан Іваноньків» Інги Яворської (Яворська, 2021: 76). Авторка праці подала інформацію лише про короткий життєпис В. Вернея та керування ним такими хоровими колективами Тернопільщини, як: «Струсівська капела бандуристів», «Чоловічий хор Збаразького будинку культури», «Мішана хорова капела Тернопільського комбайнового заводу», «Студентський хор Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької». На жаль, немає інформації про методику роботи В. Вернея з хоровими колективами. Тому саме це питання викликає особливий інтерес в українських хорових диригентів.

Мета статті – висвітлити особливості інтерпретації відомим українським диригентом Володимиром Вернеєм обробок народних пісень Миколи Леонтовича в контексті українського хорового виконавства.

Виклад основного матеріалу. Вагоме місце в репертуарі хорових колективів під керівництвом В. Вернея займали обробки українських народних

пісень Миколи Леонтовича. Вони творять своєрідне «творче обличчя» будь-якого диригента-хормейстера і визначають рівень його підходу до їхньої репрезентації на сцені.

У репертуарі колективів, якими керував В. Верней, були підібрані лише ті обробки народних пісень Миколи Леонтовича, які найбільше відповідають його художньо-естетичним інтересам. Зокрема, в репертуарі Струсівської заслуженої капели бандуристів під орудою В. Вернея були й обробки українських народних пісень М. Леонтовича. Серед них: «На добраніч усім на ніч», «Тиха вода», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «За річкою, за Дунаєм». Вони завжди сприймалися бурхливими оплесками слухачів й репрезентували цей колектив як носія українського національного хорового мистецтва.

Хорові обробки М. Леонтовича «Щедрик», «Дударик», «Пряля», «Піють півні», «Ой лугами берегами», «Зашуміла ліщинонька» часто звучали у концертних програмах народної хорової капели Тернопільського комбайнового заводу. Найбільш презентабельними в репертуарі студентського хору Тернопільського ДМУ ім. С. Крушельницької під орудою В. Вернея були наступні хорові обробки Леонтовича «Піють півні», «Козака несуть», «Пряля», «Чорнушко-душко», «Зашуміла ліщинонька», «Мала мати одну дочку», «Ой зійшла зоря», «Гей ви, стрільці січовії», «Зажурились галичанки», «Гра в зайчика», «Ой горі тій чайці», «За городом качки пливуть», а також оригінальні твори «Легенда», «Льодолом», «Літні тони». Значна кількість творів композитора в репертуарі хорових колективів під керівництвом В. Вернея, вказує на велику увагу диригента до творчості неперевершеного Майстра обробок українських народних пісень.

В. Верней вважав і неодноразово говорив своїм студентам з класу хорового диригування та учасникам хорових колективів, якими він керував, про те, що «твори Миколи Леонтовича є доброю школою для майстерного виконання: вирівнювання строю, злагодженості ансамблю, досягнення звукової гнучкості» (Смоляк, 2019: 115).

Самобутність і майстерність засобів поліфонічного письма Миколи Леонтовича завжди захоплювала В. Вернея, якого, без сумніву, можна назвати одним з цікавих інтерпретаторів творчості Великого композитора. Зауважимо, що хорові обробки М. Леонтовича у концертних програмах, підготовлених В. Вернеєм зі студентським хором Тернопільського ДМУ ім. С. Крушельницької, завжди посідали вагоме місце. Керівник хору укладав їх в концертні програми за принци-

пом контрастності характеру, тонального плану, темпу й, водночас, за логікою об'єднання окремих ланок, споріднених за сюжетом і змістом. Все це сприяло легкому сприйманню слухачами виконуваних творів та художньому заглибленню в них. У залежності від змісту кожен варіант обробки чи оригінального твору Леонтовича В. Верней трактував по-різному. Одночасно все це було підпорядковано загальній концепції твору, тому часто той чи той твір набував розгорнутої композиції, розростався у цілу художню картину. Зокрема, в пісні «Мала мати одну дочку» В. Верней трактував перших три строфи, що належать до першого варіанту обробки, способом наростання динаміки від *piano* до *mezzo forte*. На відміну від інших хорових диригентів (Оксани Долішньої, Джанатана Пльога), В. Верней кожне музичне речення першої, другої та третьої строф інтерпретував, використовуючи агогічні відтінки (*crescendo* – *diminuendo*). Такий спосіб визначування музичних речень додавав творові емоційного сприймання як словесного, так і музичного текстів. Відсутність цезур між строфами і суцільність лінії динамічного наростання об'єднували все в один епізод, що змальовував образ виплеканої матір'ю доньки. Виконання перших трьох строф на ланцюговому диханні забезпечувало єдність прозорого образу, який тільки наприкінці епізоду затьмарюється, набирає темних барв на словах «за п'яниченьку отдала». Тому й друге музичне речення третьої строфи В. Верней трактує підкреслено, гострим штрихом. Ніжне, м'яке і світле звучання жіночих голосів на фоні чоловічого повторення мотиву доповнює картину, змальовану диференційованим нюансуванням. Подальше розгортання сюжету, втіленого у другий варіант обробки, В. Верней трактує як контраст до попереднього. Четверта строфа, що розпочинається словами «П'є, п'яниця, п'є, гуляє», де тема-мелодія уже проведена в іншому голосі (у тенорів), диригент трактує способом загострення штриха і раптовим динамічним зривом. Властивий обробкам М. Леонтовича бітематизм, коли зміни тембру, регістру, штриха, динаміки перевтілюють ту ж саму тему і подають її в інших звукових барвах, яскраво визначають особливості В. Вернея як інтерпретатора.

Розпочинаючи з п'ятої строфи, що належить першому варіанту обробки пісні, відбувається поступове зменшення динаміки на словах «Ой я буду мандрувати, лиху долю покидати». Цю строфу, на відміну від третьої, диригент інтерпретує, поступово доводячи динаміку до *piano*. Логічно, на нашу думку, В. Верней трактує останню (сьому) строфу, що підтекстована під

другий варіант обробки пісні. Хор виконує її спокійно й лагідно. Тут закумульовано глибоке почуття матері до доньки, й тому твір завершується на динаміці *pianissimo*.

Дещо по-іншому обробка народної пісні «Мала мати одну дочку» М. Леонтовича трактується іншими диригентами. Зокрема, студентський хор Львівського фахового музичного коледжу імені Станіслава Людкевича під орудою Оксани Долішньої виконує цей твір в повільнішому темпі та з використанням більш статичних динамічних та агогічних відтінків. Це особливо відчутно у перших трьох строфах, що виконуються в повільному темпі (Мала ..., 2021). Аналогічним способом до попереднього колективу інтерпретує обробку народної пісні «Мала мати одну дочку» Миколи Леонтовича й керівник нідерландського мішаного хору «Kamerkoor JRP» Джонатан Плог. Особливо це спостерігається у зіставленні темпів двох варіантів твору та в більш звучнішій динаміці (Kamerkoor ..., 2025).

У всіх хорових колективах, якими керував В. Верней протягом творчого періоду, були пісні-мініатюри М. Леонтовича «Щедрик» та «Дударик». Цікавим щодо інтерпретації В. Вернеєм виявився «Щедрик». До речі, способи трактування цих творів уже мають вироблені й усталені традиції, хоча різні диригенти, особливо відомі (Павло Муравський, Ігор Курилів, Вадим Яценко, Тетяна Волгірева) виконують цю мініатюру по-різному. Зокрема, видатний український диригент Павло Муравський виконував цю мініатюру в повільному темпі, «користуючись м'яким штрихом» (Вахняк, 1975: 24–25), а Олександр Сорока виконував його «у досить жвавому темпі, починаючи перші такти усією групою сопрано *pianissimo*» (Вахняк, 1975: 25). Аналогічно, останнім виконував «Щедрика» Ігор Курилів (Дударик ..., 2020).

В. Верней «Щедрика» виконував, виходячи з власної інтерпретації. Його початок аналогічний Сорокінському, Яценковому, Волгіревої трактуванням. З самого початку слідує поступове наростання динаміки від *piano* до *forte*, що припадає на п'яту строфу, в якій акумульовано смислове навантаження твору. І саме в ній весь склад хору виконує твір гомофонно-гармонічним способом. Власне із цього місця здійснюється велике *diminuendo*. При другому повторенні цього тексту початок інтерпретується В. Вернеєм ще тихіше, а дугоподібна лінія наростання й згасання сили звука ставала більш випуклою. При цьому, диригент проводив кожну мелодичну лінію, надаючи їй конкретизованої (виходячи зі змісту твору) динаміки. Це давало можливість більш рельєф-

ніше сприймати саму хорову композицію. Він також звертав увагу і на епізодичні відхилення, зокрема при повторенні інтонаційних підголоскових фігур у сопрановій та альтовій партіях, коли мелодія проходить у теноровій, а також застосовував елементи наростання та згасання на довгих звуках у всіх хорових партіях при останньому проведенні основної мелодії в сопрановій партії. Під час диригування «Щедрика» В. Верней вимагав від хористів срібlistого звука, багато світла, негострих акцентів, максимально наближаючи академічний спів до традиційного обрядового виконання. Внаслідок проведення твору на безперервному диханні стиралася гострота доволі струнко відзначених тернарних однотокових структур, які обрамляють основну мелодію, що подібні до щільно нанизаних на нитку коралів. Особливості інтерпретації В. Вернеєм «Щедрика» Леонтовича полягають у тому, що він розглядав цей твір як традиційне обрядове щедрувальне дійство. Адже, він бачив гурт щедрівників, який іде здалеку дорогою й наближаючись до хати співає щедрівку. Спочатку вона звучить тихо, а підходячи до вікна оселі чимраз звучить голосніше. Апогей динаміки на *forte* припадає на той момент, коли господар відкриває двері й запрошує щедрувальників до світлиці. Опісля віншування гурт колядників, співаючи щедрівку, поступово відходить від хати й прямує до іншої. Власне у цьому й полягає особливість трактування В. Вернеєм «Щедрика» М. Леонтовича, яке своїми виконавськими традиціями повністю відповідає святу Щедрого вечора.

По-особливому трактував В. Верней й українську народну пісню в обробці М. Леонтовича «Дударик». Незважаючи на різні інтерпретації цього твору українськими диригентами (Олександр Сорока) (Вахняк, 1975: 60) Галина Шпак тлумачать його як дитячу ігрову пісню у жвавому темпі; Микола Кацал (Дударик..., 2010), Ігор Левенець диригували у більш стриманому темпі), В. Верней виконує цей твір як драматичну (з трагічним відтінком) поему. Адже, «Дударик» належить до жанру похоронних народних пісень. Односельці оплакують смерть музиканта як незамінного виконавця на дуді у їхній громаді. В. Верней розпочинав диригувати цей твір у повільному темпі, особливо це відчутно у вступі, де кожна складовота виконувалася штрихом *portamento*. Подальше виконання трактувалося у такому ж темпі, з постійним підкресленням першої долі в тактах. Така акцентуація надає жалісливого характеру пісні й настроює слухачів на сумний характер. Тільки при другому проведенні теми на словах «тепер тебе немає, дуда твоя гуляє» він

використовував *sp*, тим же виражаючи смуток і тугу за померлим музикантом. В останньому варіанті на довгих звуках тенори з альтами розвивали динаміку дугоподібним рухом і спадом від *pp* до *mf* і знову до *pp*. Такий нюанс контрастує з дещо одноманітним проведенням теми в партії сопрано і асоціюється з нагадуванням про відхід найкращого у селі виконавця на дуді.

В. Верней (на композиційному рівні) поділяв цей твір на дві частини: перша інтерпретувалася світлим звуком, який нібито характеризував дударика як неперевершеного, талановитого музиканта; друга – це смуток за дідом-музикантом, який відійшов у вічність і не залишив після себе свого наступника. Цікавою знахідкою для В. Вернея є трактування останніх трьох тактів, в яких відчутний далекий, стриманий плач. Така інтерпретація завершення твору, як зазначав відомий хоровий диригент Євген Вахняк, «виходило із рамок варіаційної обробки і ставало піснею-прелюдією» (Вахняк, 1075: 27). Вище зазначені прийоми та способи інтерпретації хорової обробки народної пісні М. Леонтовича свідчать про те, що він трактував її, виходячи з жанрової приналежності даної пісні до похоронних пісень, а не до дитячих ігрових, як це здавалося б на перший погляд. Саме в цьому й полягає індивідуалізм підходів В. Вернея до трактування не лише «Дударика», а й інших обробок М. Леонтовича.

У репертуарі студентського хору Тернопільського ДМУ ім. С. Крушельницької під орудою В. Вернея найчастіше звучала обробка народної пісні М. Леонтовича «Піють півні». У цьому творі диригент доволі виразно, завдяки власній інтерпретації, розкрив важку долю сільської жінки. Розвиток музичного матеріалу він подає засобами поступової динамізації від *pp* до *mf*. Такому поступовому розгортанню динаміки сприяє й фактура хорового твору. Першу строфу виконує жіночий склад хору, що, власне, й змальовує повернення нещасливої жінки з корчми додому. Друга строфа, що поступово динамізується, доповнює попередній сюжет описом її зустрічі з дівером (братом чоловіка). Зауважимо, що у цьому варіанті поступово розширюється хорова фактура, завдяки додаванню до жіночих голосів тенорової, а опісля й басової партії. Таке розгортання хорової фактури сприяє ще більшому фонічному ущільненню хорового багатоголосся. Третю строфу В. Верней інтерпретує звучанням на *mf* з акцентуванням другої долі кожного такту басової партії. Такий технічний прийом диригент трактує як незадоволення чоловіка пізнім поверненням його дружини додому. Зауважимо, що саме у цій строфі В. Вер-

ней звертає увагу спочатку на мелодичний розвиток в партії сопрано, а потім переносить її на альтів. Таким чином, він акцентує увагу на контрапунктичне зіставлення двох мелодичних ліній припідносячи їх до рівня провідних, в той час як основна мелодія пісні звучить у темброво контрастній і регістрово-віддаленій партії басів.

Четверта строфа подається диригентом як звертання жінки до дівера заступитися за неї від знавцілого чоловіка. Тому В. Верней як інтерпретатор подає четверту строфу на динаміці *tr.* Саме такий прийом зменшує драматизм напруги між чоловіком та його дружиною. Кульмінація твору, завдяки трактуванню В. Вернея, припадає на п'яту строфу. Саме у ній відбувається драматургічна розв'язка сюжету твору («Ой братова-братовенька, я вам догджу, як буде вас мій брат бити я ще й подержу»). Шоста строфа виконує функцію завершення твору. В. Верней її виконує на динаміці *pianissimo*, що є своєрідною смисловою алюзією до словесного тексту першої строфи.

Цікавою знахідкою у трактуванні В. Вернеєм твору «Піють півні» є те, що цілу композицію він ділить на три картини, кожна з яких відіграє важливу драматургічну роль. Перша – це своєрідний нічний сільський пейзаж, тобто пролог композиції, друга – експозиція, чи як ще її називають – наростання дії, а третя – кульмінація та розв'язка. Таким чином перша, друга та третя складові композиції повторюються двічі, і все це логічно сприяє власне драматизації твору, її логічному завершенню, а в цілому творить просту тричастинну форму.

В. Верней по-особливному трактував народну пісню в обробці Миколи Леонтовича «Козака несуть» з студентським хором Тернопільського музичного училища. Це насамперед відчувалося у першій строфі твору, коли почергово вступали чоловічі голоси: спочатку басы, а в сьомому такті – тенори. Такого роду збільшення чоловічого звучання створює картину ходу похоронної процесії, яка постійно поповнюється під час ходьби. Друга та третя строфи творять звукову (а загалом й образну) антитезу до попереднього смислового навантаження твору. Саме тут розпочинається епізод оплакування дівчиною козака-героя. Це змальовано завдяки поступовому пришвидшенню темпу та зміною звукового забарвлення, засобами співу жіночих голосів. У цілісному відтворенні цієї картини В. Верней особливої уваги надавав гостроті звучання третьої строфи. Тут найбільше відчутні динамічні та агогічні відтінки на словах «Ой ломи, ломи білі рученьки до єдиного пальця». У цій строфі В. Верней як хормейстер визначував

спів партій сопрано і альтів, надаючи фразам опуклості. Ще більше емоційне розгортання відчутне у партії тенорів, які вступають на такт пізніше, й тим же пришвидшують темп і збільшують динаміку. В. Верней при наявності в хорі низьких голосів (а в цей час у нього співали запрошені октавісти) завжди намагався виконувати заспів (вступ) баритонами та басами в октаву. Це звучало надзвичайно скорботно, похмуро і навіть трагічно.

Хорову обробку М. Леонтовича «Козака несуть» В. Верней трактував як тричастинну репризну форму: перша строфа творить першу частину і репризу (точне повторення першої строфи на музичному і словесному рівнях), а середня розвивається на основі двох наступних строф. Таким чином перед слухачами постає справжня драматична хорова поема. Вже в перші три такти інтерпретатор-Верней закладав асоціації, що пов'язані із тяжкою, помірною ходою траурної процесії. Цьому сприяють низький регістр, глухий тембр, повільний темп, низхідний характер мелодії. До речі, у цій частині твору В. Верней завжди домагався в тенорів м'якого тембру, який дещо просвітлює початковий образ. Спів закритим ротом у сопрановій та альтовій партіях в кінці першої строфи, на яку Верней завжди звертав особливу увагу, сприймався як яскраво експресивна звукова барва. У середній частині цієї форми особливу роль відіграє імітація тенорами сопранової партії. За трактуванням В. Вернея, це створювало ефект тужливого голосіння й сприймалося слухачами особливо емоційно. Для глибшого розкриття хорового образу Верней вдається до використання лейттембру у басовій партії. Це значно драматизує твір і робить його відповідним до жанру похоронних пісень.

Працюючи над обробками народних пісень М. Леонтовича, Володимир Верней завжди надавав уваги зміні міміки, відповідно до характеру твору. Найтонший нюанс пісні відбивається на його обличчі. А це, в свою чергу, особливо впливало на настрої всього колективу. За його словами, «міміка – це одна із найголовніших складових інтерпретації хорового твору» (Смоляк, 2019: 41). Її В. Верней, зазвичай, відпрацьовує лише на репетиціях, а під час концертів міміка (крім жестів) виконує домінуючу роль.

Висновки. Яскраві художні образи в піснях М. Леонтовича створювалися В. Вернеєм у гармонійній взаємодії з усім колективом. Під його орудою співаки завжди переживали образний твір незалежно від того, де звучала пісня – чи під час концертного виконання, чи на репетиціях, не зважаючи на те, скільки б разів не повторювалося

виконання. Під час диригування обробок народних пісень М. Леонтовича В. Вернея постійно супроводжувала мобільність, рухливість, зміни характеру, тембрів, настроїв тощо. Велика звукова відточеність і, відповідно, м'яка подача в поєднанні з легкістю пульсу, рельєфними й легкими

зрушеннями в бік *rubato* надавали його хорам особливого, притаманного тільки їм почерку. І саме на творах М. Леонтовича В. Верней, в основному, виробив свій диригентсько-хоровий стиль, що залишився у пам'яті його колег по хоровому мистецтву.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вахняк Є. Олександр Сорока. Київ: Музична Україна, 1975. 60 с.
2. Губ'як Д. Грай, «Кобзарю»! Львів : ТеРус, 2010. 280 с.
3. Дударик: українська народна пісня в обр. М. Леонтовича, 2010. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eis3sN_Nz1E&list=RD4XOQdgK4G_k&start_radio=1 (дата звернення: 22.03.2026).
4. Леонтович М. «Дударик». *Виконує Капела «Думка» (1957, за фільмом С. Параджанова)*. 2023. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4XOQdgK4G_k&list=RD4XOQdgK4G_k&start_radio=1 (дата звернення: 22.03.26).
5. Леонтович М. «Дударик». *Виконує студентський хор ОНМА ім. А. Нежданової*. 2024. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Nwa-KZv2XCw&list=RDNwa-KZv2XCw&start_radio=1 (дата звернення: 22.03.2026).
6. Мала мати одну дочку: українська народна пісня в обр. М. Леонтовича. *Виконує мішаний хор студентів Львівського музичного фахового коледжу ім. С. Людкевича (Керівник О. Долішна)*. 2021. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ra9q8Jr-gEo&list=RD4XOQdgK4G_k&start_radio=1 (дата звернення: 22.03.2026).
7. На музичних меридіанах: Тернопільському музичному училищу ім. Соломії Крушельницької 50 / [Упоряд., відп. за вип. М. Подкович]. Тернопіль : «Джура», 2008. 100 с.
8. Савак Б. Викладачі Тернопільського обласного державного музичного училища імені Соломії Крушельницької: біографічний покажчик. Тернопіль : «Терно-раф», 2007. 161 с.
9. Смоляк О. Володимир Верней: творчий портрет. Тернопіль, 2019. 115 с.
10. Чайковський М. Як українська пісня вперше крокувала по Європі (спогади про Олександра Кошиця). *Державний архів Тернопільської області*. Фонд Р. 3444, оп. 1, спр. 4. Арк. 92–101.
11. Щедрик. Виконує хор ім. Г. Верьовки. 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TPhDRMr6ttM> (дата звернення: 22.03.2026).
12. Яворська І. Проведні хорові диригенти Тернопільщини: Володимир Верней, Ігор Левенець, Богдан Іванович: посібник. Тернебля, 2021. 76 с.
13. Kamerkoor JIP. Мала мати одну дочку, 2025. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sEwROfCZTM0&list=RDsEwROfCZTM0&start_radio=1 (дата звернення: 22.03.2026).

REFERENCES

1. Vakhniak, Ye. (1975). *Oleksandr Soroka* [Oleksandr Soroka]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 60 s. [in Ukrainian].
2. Hub'iak, D. (2010). *Hrai, «Kobzariu»!* [Play, «Kobzaryu»!] Lviv : TeRus. 280 s. [in Ukrainian].
3. *Dudaryk: ukrainska narodna pisia v obr. M. Leontovycha* (2010) [Dudaryk: Ukrainian folk song arranged M. Leontovych]. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eis3sN_Nz1E&list=RD4XOQdgK4G_k&start_radio=1 (data zvernennia: 22.03.2026) [in Ukrainian].
4. Leontovych, M. (2023). «Dudaryk» [«Dudaryk»]. *Vykonuie Kapela «Dumka» (1957, za filmom S. Paradzhanova)*. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4XOQdgK4G_k&list=RD4XOQdgK4G_k&start_radio=1 (data zvernennia: 22.03.26) [in Ukrainian].
5. Leontovych, M. (2024). «Dudaryk» [«Dudaryk»]. *Vykonuie studentskyi khor ONMA im. A. Nezhdanovoi*. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Nwa-KZv2XCw&list=RDNwa-KZv2XCw&start_radio=1 (data zvernennia: 22.03.2026) [in Ukrainian].
6. *Mala maty odnu dochku: ukrainska narodna pisia v obr. M. Leontovycha* (2021) [The mother had one daughter: Ukrainian folk song arranged by M. Leontovych]. *Vykonuie mishanyi khor studentiv Lvivskoho muzychnoho fakhovoho koledzhu im. S. Liudkevycha (Kerivnyk O. Dolishna)*. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ra9q8Jr-gEo&list=RD4XOQdgK4G_k&start_radio=1 (data zvernennia: 22.03.2026) [in Ukrainian].
7. *Na muzychnykh merydianakh: Ternopil'skomu muzychnomu uchyl'shchu im. Solomii Krushelnytskoi 50* (2008) [On the musical meridians: Ternopil Music School named after Solomiya Krushelnytska 50] / [Uporiad., vidp. za vyp. M. Podkovych]. Ternopil : «Dzhura». 100 s. [in Ukrainian].
8. Savak, B. (2007). *Vyklyadachi Ternopil'skoho oblasnoho derzhavnoho muzychnoho uchyl'shcha imeni Solomii Krushelnytskoi: bihrafichnyi pokazhchyk* [Teachers of the Ternopil Regional State Music School named after Solomiya Krushelnytska: biographical index.]. Ternopil : «Terno-raf». 161 s. [in Ukrainian].
9. Smoliak, O. (2019). *Volodymyr Vernei: tvorchyi portret* [Volodymyr Verney: creative portrait.]. Ternopil. 115 s. [in Ukrainian].
10. Chaikovskyy, M. *Yak ukrainska pisia vpershe krokuvala po Yevropi (spohady pro Oleksandra Koshytsia)* [How the Ukrainian song first walked through Europe (memories of Oleksandr Koshits)]. *Derzhavnyi arkhiv Ternopil'skoi oblasti*. Fond R. 3444, op. 1, spr. 4. Ark. 92–101. [in Ukrainian].
11. *Shchedryk* (2020) [Shchedryk]. *Vykonuie khor im. H. Verovky*. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TPhDRMr6ttM> (data zvernennia: 22.03.2026) [in Ukrainian].

12. Iavorska, I. (2021). *Provedni khorovi dyryhenty Ternopilshchyny: Volodymyr Vernei, Ihor Levenets, Bohdan Ivanonkiv* [Leading choral conductors of the Ternopil region: Volodymyr Verney, Ihor Levenets, Bohdan Ivanonkiv]: posibnyk. Terebovlia. 76 s. [in Ukrainian].

13. Kamerkoor JIP. (2025). *Mala maty odnu dochku* [The mother had one daughter]. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sEwROfCZTM0&list=RDsEwROfCZTM0&start_radio=1 (data zvernennia: 22.03.2026) [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 930.85+793.3 (477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-17>

Аліна ДЗЮБКА,

orcid.org/0009-0008-0697-2456

студентка III курсу факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) dzobkaalina@gmail.com

Роман БЕРЕСТ,

orcid.org/0000-0001-7405-2020

доктор історичних наук,
професор кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) Berest_liet@ukr.net

РОЛЬ ДЗЕРКАЛЬНОГО КОНТРОЛЮ У ФОРМУВАННІ СПРИЙНЯТТЯ ВЛАСНОГО ТІЛА АРТИСТАМИ ТАНЦЮ

Просте дзеркало, встановлене у танцювальній студії – це значно більше, ніж звичайне навчальне обладнання. Воно має дуже важливе значення в навчальному процесі. Дзеркальне відображення сприяє чіткому контролю з боку наставника за правильним виконанням здобувачами хореографічної освіти встановлених рухів, поз, миміки, складає передумови формування високих професійних якостей у майбутніх майстрів танцю, росту професійної кар'єри, естетичної складової, внутрішнього стану артиста і загалом суттєво впливає на рівень підготовки висококваліфікованих фахівців танцювального мистецтва колективу. І хоча ми звикли у навчальному процесі вважати дзеркало головним інструментом для корегування й виправлення помилок здобувачів хореографічної освіти, його роль у практичних заняттях з хореографії є набагато більшою та складнішою.

Але варто зауважити, що постійне спостереження за собою та неминуче порівняння власних умінь з умінями інших акторів часто стають причиною тривожного стану, появи певних комплексів і навіть зайвої самокритики, що заважає творчому розвитку через загрозу ризику візуальної залежності. Зокрема, коли танцівник звикає орієнтуватися лише на відображення, він ніби стає стороннім глядачем власного танцю і втрачає живий зв'язок із тілом. Тому справжня свобода рухів неможлива без розвитку пропріоцепції – здатності відчувати й керувати кожним м'язом без допомоги очей. Саме це внутрішнє чуття, а не картинка в дзеркалі, має бути справжнім фундаментом для формування й розвитку танцювальної техніки, а також впевненості виконаця на сцені.

Як свідчать результати найновіших наукових досліджень вітчизняних і зарубіжних учених, дзеркало найефективніше використовувати здобувачами освіти як підказку лише на початкових практичних заняттях, поступово обмежуючи його використання. Таке поєднання допомагає побудувати міцну технічну базу та дозволяє артисту почуватися на сцені більш вільно та впевнено. Цей навчальний шлях від постійного контролю за зовнішністю до свідомого управління тілом є важливим й необхідним для справжнього професійного зростання.

Ключові слова: хореографія, дзеркало, образ тіла, пропріоцепція, м'язова пам'ять, самоконтроль, психологічний комфорт.

Alina DZ'OBKA,

orcid.org/0009-0008-0697-2456

Student at the Faculty of Culture and Arts
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) dzobkaalina@gmail.com**Roman BEREST,**

orcid.org/0000-0001-7405-2020

Doctor of Historical Sciences,
Professor at the Department of Directing and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) Berest_liet@ukr.net

THE ROLE OF MIRROR CONTROL IN FORMING DANCE ARTISTS PERCEPTION OF THEIR OWN BODY

A simple mirror installed in a dance studio is much more than ordinary educational equipment. It is of great importance in the educational process. Mirror reflection contributes to clear control by the mentor over the correct execution of established movements, poses, and facial expressions by choreographic students, creates the prerequisites for the formation of high professional qualities in future dance masters, the growth of a professional career, the aesthetic component, the internal state of the artist, and generally significantly affects the level of training of highly qualified dance art specialists in the collective. And although we are used to considering the mirror in the educational process as the main tool for correcting and correcting the mistakes of choreographic students, its role in practical choreography classes is much greater and more complex.

But it is worth noting that constant observation of oneself and the inevitable comparison of one's own skills with those of other actors often cause anxiety, the emergence of certain complexes and even excessive self-criticism, which hinders creative development due to the threat of the risk of visual addiction. In particular, when a dancer gets used to focusing only on reflection, he becomes, as it were, an outside spectator of his own dance and loses a living connection with his body. Therefore, true freedom of movement is impossible without the development of proprioception – the ability to feel and control each muscle without the help of the eyes. It is this inner feeling, and not the picture in the mirror, that should be the real foundation for the formation and development of dance technique, as well as the confidence of the performer on stage.

According to the latest scientific research by domestic and foreign scientists, the mirror is most effectively used by students as a hint only in the initial practical classes, gradually limiting its use. This combination helps to build a solid technical base and allows the artist to feel more free and confident on stage. This educational path from constant control over appearance to conscious control of the body is important and necessary for true professional growth.

Key words: choreography, mirror, body image, proprioception, muscle memory, self-control, psychological comfort.

Постановка проблеми. Наукове переосмислення ролі дзеркала в хореографії дозволяє побачити в підготовці артиста не просто механічне відпрацювання техніки, а простежити шлях до справжньої внутрішньої впевненості. Розуміння того, як візуальна опора формує сприйняття власного тіла, дає змогу не лише відточити майстерність рухів, а й підтримати виконавця, захистивши його від виснажливої самокритики чи страху невідповідності ідеалу. Такий підхід допомагає виховати свідомого артиста, для якого танець припиняє бути копіюванням картинки в дзеркалі, перетворюючись на щиру мову тіла, засновану на вмінні чути і відчувати кожен свій рух.

Аналіз досліджень. Проблемі, як візуальний контроль впливає на становлення танцівника присвячено низку наукових праць. Насамперед варто звернути увагу на статтю Саллі А. Раделл «Дзер-

кала в танцювальному класі: допомога чи перешкода» (Radell, 2019), у якій авторка аналізує, як надмірна залежність від власного відображення може гальмувати технічне зростання артиста. Важливою у цьому контексті є й робота Гленні Батсон «Пропріоцепція» (Batson, 2018), яка розкриває значення внутрішнього відчуття тіла як фундаменту професійної майстерності. Психологічний аспект проблеми ґрунтовно висвітлено у праці Валерії Альбано «Розвиток образу тіла в танцівників: дослідження ролі жесту у передачі образу тіла» (Albano, 2014), де досліджується, як формується самосприйняття артиста під впливом професійного середовища. Цю тематику помітно розвиває М. Бабчук та О. Кузьменко у статті «Формування образу тіла як психологічний процес у осіб, залучених до танцювальної діяльності» (Бабчук, 2025: 75–80), акцентуючи на подвійному тиску, який відчуває виконавець

через жорсткі естетичні стандарти. Також значущим для дослідження є порівняльний аналіз Емілі Вебер «Вивчення та відпрацювання танцювальних фраз із дзеркалом та без нього» (Weber, 2020), результати якого доводять ефективність розвитку м'язової пам'яті без постійного зорового підтвердження.

Метою статті є розкриття умов, у яких робота артиста перед дзеркалом формує творчий імідж, а також сприяє пошуку розумного балансу, де погляд на себе не замінює вміння відчувати рух зсередини.

В контексті сказаного важливим є показати, як розумне використання дзеркала допомагає не лише удосконалювати танцювальну техніку, а й зберегти душевний спокій танцівника, захистивши його від зайвої самокритики та тривоги за свій зовнішній вигляд. Кінцевою ціллю є пошук такого підходу, який дає виконавцю справжню свободу, коли майстерність народжується з глибокої довіри до власного тіла, а не лише з контролю за відображенням.

Виклад основного матеріалу. У хореографічному мистецтві дзеркало – це не просто головний інструмент, а важливий засіб для візуального самоконтролю. Дзеркальне відображення допомагає танцівнику бачити себе зі сторони та миттєво порівнювати те, що він відчуває тілом, із тим, як рух виглядає насправді. Завдяки такому зоровому контакту можна одразу виправити нерівну лінію чи неправильний ракурс. Це дозволяє прибирати помилки одразу під час виконання, не даючи тілу звикнути до неправильних рухів. Така практика самоспостереження має глибоке коріння, хоча точний момент її появи в освітньому процесі залишається предметом дискусій.

Історично використання дзеркал у хореографії пов'язують із розвитком класичного балету у XVIII столітті, де візуальна відповідність технічному еталону була і залишається першочерговою (Radell, 2019: 2). Тому дзеркало перестало бути просто частиною інтер'єру й перетворилося на незамінний інструмент, який дозволяє артистам до дрібниць відточувати точність кожної пози, кожного жесту та руху.

Попри очевидну користь, робота з дзеркалом у танцювальному класі має неоднозначне сприйняття. Якщо говорити про головні переваги, то дзеркало дає виконавцю можливість миттєво коригувати поставу, відстежувати чистоту ліній та відразу бачити реальний результат кожного свого руху. Водночас для багатьох хореографів цей інструмент є незамінним у керуванні групою, оскільки дозволяє тримати в полі зору всіх учнів

одночасно, навіть перебуваючи спиною до них (Hornthal, 2018).

Окрім того, дзеркало дає можливість викладачу показувати комбінацію, стоячи в одному напрямку з групою, і при цьому не втрачати візуального контакту з танцюристами, спостерігаючи за їхньою роботою через відображення (Mirrors, 2021).

Зрештою, без дзеркала просто неможливо вибудувати правильну техніку. Воно дає змогу розібрати кожен свій рух і побачити помилки, які не відчуваєш тілом. Тільки так можна перетворити звичайну фізичну вправу на те мистецтво, якого чекає глядач. Постійний контроль перед дзеркалом допомагає артисту відшліфувати кожну позу та довести її до ідеалу ще на репетиціях.

Водночас постійний контроль власного відображення може мати і негативні наслідки. Виникає ризик психологічної напруги та надмірної залежності від дзеркала. Коли танцівник звикає орієнтуватися лише на зорову картинку, він перестає довіряти внутрішнім відчуттям свого тіла. Через це артист поступово втрачає здатність керувати рухами без візуального підтвердження, а його пластика стає механічною. У такому разі фокус уваги зміщується: замість наповнення руху внутрішнім змістом, виконавець стає стороннім глядачем власного руху. Така відстороненість заважає щирому самовираженню, оскільки вся увага витрачається на контроль за формою. Тіло перетворюється на звичайний робочий матеріал, який артист намагається підправити під ідеал. У спробах досягти досконалого вигляду втрачається зв'язок між тим, що танцівник задумує, і тим, як він це робить. Навіть при високій техніці рухи стають «порожніми», бо людина перестає відчувати їх зсередини (Hornthal, 2018).

Постійний візуальний контроль змушує танцівника фокусуватися переважно на тому, як його рух виглядає збоку, замість того, щоб відчувати його технічну точність і наповненість усім тілом. Через це поступово формується звичка шукати підтвердження правильності своїх дій лише у дзеркалі. Така залежність від відображення обмежує розвиток глибокого відчуття власного тіла та заважає артисту знайти справжню свободу в русі. Цю думку підтверджують М. Бапчук та О. Кузьменко, зауважуючи, що надмірне фокусування на віддзеркаленні може призвести до негативних наслідків, особливо за умови акценту лише на зовнішній формі. За таких обставин дзеркало втрачає свою функцію інструменту для виправлення технічних помилок, перетворюючись на джерело постійної самокритики та обтяжливого візуального самоконтролю (Бапчук, 2025: 79).

У статті Ешлі Кук, яка поміщена в електронному журналі «Руннер» наголошено, що дзеркало слугує для танцівника засобом візуалізації того, як його згодом сприйматиме аудиторія. Ймовірно, що в цьому захована причина, чому артисти часто стають залежними від дзеркального відображення, вбачаючи у ньому критично важливий інструмент для досягнення досконалості (Cook, 2023: 1).

Зрештою, часто прагнення до створення ідеальної картини в дзеркалі стає пасткою. Річ у тому, що коли танцівник звикає оцінювати себе лише очима уявного глядача, він перестає відчувати сигнали власного тіла і втрачає ту живу енергію, яка робить танець справжнім. Важливо пам'ятати, що дзеркало – це лише підказка, а не сам танець. Надмірний контроль над відображенням не повинен замінювати собою щире внутрішнє проживання кожного руху.

Зрештою, такий постійний контроль через дзеркало впливає не лише на якість рухів, а й на те, як танцівник взагалі відчуває самого себе. Відображення стає ніби фільтром, через який артист оцінює власне тіло. Коли щодня доводиться проводити години перед дзеркалом, як зазначає американська танцівниця Еріка Горнталь, самоприйняття починає повністю залежати від того, наскільки картинка в ньому збігається з тим ідеалом, до якого прагне виконавець. Саме цей процес формування внутрішнього уявлення про свою зовнішність у психології називають образом тіла (Hornthal, 2018).

Цей образ часто стає джерелом сильної внутрішньої напруги, адже дзеркало змушує танцівника бути занадто прискіпливим до кожної деталі своєї зовнішності. Замість того, щоб зосередитись на техніці, артист мимоволі починає порівнювати свою фігуру з іншими в залі, що лише додає невпевненості. Обтислий одяг і прагнення відповідати ідеальним стандартам роблять відображення чи не найбільшим стресом під час репетиції. У таких умовах увага перемикається: людина вже не працює над якістю руху, а нескінченно шукає в собі недоліки (Омельяненко, 2024: 78–80). Як наслідок, корисний інструмент стає причиною комплексів і психологічного дискомфорту, що заважає справжній творчості (Radell, 2019: 6).

Зрештою, це призводить до того, що у артистів іноді поступово формується стійке негативне ставлення до власного тіла, що суттєво гальмує їхній професійний розвиток.

Така надмірна увага до своєї фігури з'явилася не просто так. Вона має свою історію. Роками в танцювальному світі формувалися дуже суворі

правила щодо того, як саме має виглядати артист. З часом ці вимоги стали справжнім каноном, якого мусив дотримуватися кожен, хто мріяв про велику сцену. Дослідниця Валерія Альбано у своїй праці зауважує, що цей еталон у хореографічному мистецтві зародився під впливом естетичних стандартів, які десятиліттями формували уявлення про «ідеальну» статуру.

Головним ідеологом такого підходу став засновник New York City Ballet Джордж Баланчин. Він запровадив стандарт «голодуєчої балерини», вимагаючи від артисток надзвичайної худорлявості та довгих ліній тіла, де крізь шкіру мають бути помітні кістки. Оскільки від відповідності цим параметрам залежала кар'єра та можливість отримати роботу, танцівники почали одержимо фокусуватися на своїй вазі. Згодом ці вимоги перейняли й інші провідні школи світу. Зрештою, звичайне бажання добре виглядати в дзеркалі перетворилося на постійну тривогу. Замість того, щоб допомагати в роботі, відображення стало причиною вічного стресу та звички зациклюватися на найменших дрібницях у своїй зовнішності (Albano, 2014: 6).

Про ці труднощі пише й Емелі Едвард, зазначаючи, що дзеркало часто стає для танцівника інструментом пошуку вад. У середовищі, де худорлявість зведена в культ, важко зберігати здорову самооцінку. Артисти, які не вписуються в канони «ідеальної» статури, почуваються невпевнено в обтислому одязі, вважаючи себе недостатньо худими для сцени. Хоча в уяві багатьох танцівників – це завжди тендітна людина, реальність значно ширша. Талант не залежить від фізичних параметрів, проте саме в хореографії людина постійно бачить власні недоліки безпосередньо в русі. Якщо в інших спортивних дисциплінах атлети зосереджені на результаті, то танцівник змушений безперервно спостерігати за собою з боку. Через це дзеркало перестає допомагати з технікою і стає джерелом постійних сумнівів та страхів (Edwards, 2021).

Вірогідно, що тому зараз багато викладачів радять частину заняття проводити без дзеркал. Це допомагає переключити увагу з того, як ти виглядаєш, на те, що ти відчуваєш усередині. Важливо навчитися сприймати своє відображення лише як підказку для виправлення помилок, а не як привід постійно себе критикувати. Тільки коли танцівник перестає зациклюватися на картинці, він знаходить справжню свободу в рухах. Зрештою, дзеркало має бути просто робочим інструментом, а не перешкодою, яка заважає проживати танець по-справжньому.

Коли танцівник перестає дивитися в дзеркало, він змушений переключити увагу на сигнали, які йдуть від самого тіла. Тепер правильність пози визначається не очима, а відчуттям, напруження в м'язах та розподілом ваги. Без підказки у відображенні тіло змушене самостійно підказувати мозку, де зараз знаходиться рука, наскільки сильно натягнута стопа і чи тримається баланс.

У хореографії внутрішнє відчуття руху часто має більше значення, ніж його зовнішній вигляд у дзеркалі. Здатність чітко усвідомлювати положення власного тіла та кожну його дію в просторі називають пропріоцепцією (Radell, 2019: 3]. Гелена Батсон описує це явище як «шосте чуття», яке дає нам змогу відчувати власне тіло зсередини. Танцівникам воно більше знайоме під назвами «кінестезія» або «м'язова пам'ять», але в науковому середовищі зазвичай вживають термін пропріоцепція. За словами Г. Батсон, без цієї здатності ми б не могли зробити й кроку, не дивлячись собі під ноги, щоб перевірити положення стоп (Batson, 2018: 2]. Тож для артиста це відчуття є фундаментом. Саме воно дозволяє контролювати складні рухи та залишатися виразним навіть тоді, коли поруч немає дзеркала.

Такий внутрішній контроль стає вирішальним під час виступу на сцені, де немає звичних дзеркал і можливості підглянути за собою. Без розвиненої пропріоцепції танцівнику важко вчасно відчути, що він припустився помилки в позиції і так само важко її миттєво виправити. Коли ж артист довіряє м'язовій пам'яті, він перестає бути залежним від зорового контролю і починає керувати своїм тілом через внутрішні імпульси (Mirrors, 2021). Це робить танець живим і наповненим: замість того, щоб копіювати форму, виконавець проживає кожен рух. На нашу думку, справжня артистична свобода з'являється лише тоді, коли впевненість у власних діях більше не потребує підтвердження у відображенні.

Дзеркало може стати перешкодою, яка заважає танцівнику повноцінно розвивати власні відчуття. Якщо під час тренувань прибрати візуальний контроль, артист змушений більше орієнтуватися на внутрішні сигнали тіла (Radell, 2019: 3]. Це допомагає перейти від механічного виконання рухів до справжньої майстерності. Коли техніка перестає залежати від постійного спостереження за власним відображенням, рухи стають вільнішими, природнішими та набагато виразнішими (Sharp, 2023).

Цікаво, що наукові дослідження, описані Емілі Е. Вебер у праці «Вивчення та відпрацювання танцювальних фраз із дзеркалом та без нього: порів-

няльне дослідження» ставлять під сумнів ефективність постійного використання дзеркал, до якого ми так звикли в хореографічних залах.

Результати порівняння різних груп танцівників показали неочікувану закономірність. Так найвищої точності рухів досягали ті, хто вивчав матеріал із дзеркалом, але відпрацьовував його вже без нього. Водночас ті, хто тренувався зовсім без відображення, набагато краще відчували музичний ритм і час, хоча початкове вивчення технічних деталей давалося їм складніше (Weber, 2020: 18). Це руйнує звичне уявлення про те, що дзеркало є запорукою ідеалу. Виявляється, воно корисне лише на старті, а для справжньої майстерності від нього треба вчасно відмовитися. Такий підхід є ключовим для професійного розвитку: він допомагає позбутися зайвої самокритики та знайти внутрішню впевненість. Зрештою, саме розвиток пропріоцепції дозволяє досягти технічної досконалості, зберігаючи при цьому емоційну виразність і психологічний комфорт під час виконання.

Висновок. Отже, роль дзеркал в хореографії є набагато глибшою, ніж просте відображення рухів тіла та поз. Дзеркало залишається базовим інструментом. Воно допомагає миттєво виправити помилку, вирівняти лінію чи знайти правильний ракурс. Для педагога це незамінний помічник, який дозволяє тримати під контролем увесь клас одночасно.

Але, як показує практика, цей інструмент має і зворотний бік. Головна небезпека криється в надмірній залежності від власного відображення. Коли танцівник звикає контролювати кожен крок лише очима, він потрапляє в пастку: замість того, щоб відчувати танець, він починає нескінченно критикувати свою зовнішність і порівнювати себе з іншими. Це створює постійну психологічну напругу, через яку рухи стають механічними, а емоційна наповненість просто зникає. Артист ніби виходить із власного тіла, перетворюючись на стороннього глядача.

Важливо розуміти, що справжня майстерність починається там, де вмикається пропріоцепція – те саме «шосте чуття», яке дозволяє контролювати тіло зсередини. Дослідження підтверджують, що найточніше рухаються ті артисти, які вчасно навчилися працювати без дзеркал. Саме довіра до м'язової пам'яті дає ту свободу, яка необхідна на сцені, де немає жодного відображення, а є лише артист і простір. Зрештою, дзеркало в залі має бути лише підказкою, а не постійною опорою. Щоб виховати технічного та психологічно стійкого артиста, викладачам варто балансувати: вико-

ристовувати дзеркало для виправлення форми, але регулярно давати учням можливість танцювати, спираючись лише на власні відчуття. Тільки так танець перестає бути простою вправою і стає справжнім мистецтвом, де техніка та внутрішній стан існують у повній гармонії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабчук М., Кузьменко О. Формування образу тіла як психологічний процес у осіб, залучених до танцювальної діяльності. *Педагогічний альманах «Актуальні проблеми дошкільної освіти: теорія та практика»*: зб. матер. V Всеукр. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених (Одеса, 6 листопада 2025). Одеса, 2025. С. 75–80. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/23516/3/10.pdf>
2. Омеляненко В., Гребеник О. Вплив дзеркальних відображень на психологічний стан та координацію рухів танцюристів та спортсменів. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Ужгород: Видавничий дім «Гельветика», 2024. № 3. С. 78–81. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/753a2171-db9e-4767-a901-15b762644f8/content>
3. Albano V. The development of body image in dancers: examining gesture's role in conveying body image: undergrad. honors thesis. *Bridgewater State University*. 2014. Item 46. URL: https://vc.bridgew.edu/honors_proj/46
4. Batson G. Proprioception. *International association for dance and science*. 2018. 9. p. URL: <https://iadms.org/media/3592/iadms-resource-paper-propriocep-tion.pdf>
5. Cook A. The Importance of a Mirror to a Dancer. *Runner magazine*. 2023. URL: <https://runnerdetroit.run/TheImportanceOfAMirrorToADancer.html>
6. Edwards E. Body image in dance. *Crimsonian*. 2021. URL: <https://dovercrimsonian.com/9490/opinion/body-image-in-dance/>
7. Hornthal E. The dance studio mirror: Reflection vs. reflecting. *Dance Informa Magazine*. 2018. URL: <https://www.danceinforma.com/2018/08/28/the-dance-studio-mirror-reflection-vs-reflecting/>
8. Mirrors in the studio – good or bad. *Body Focus Physiotherapy*. 2021. URL: <https://bodyfocusphysioclinic.com.au/mirrors-in-the-studio-good-or-bad/>
9. Radell S. A. Mirrors in the Dance Class: Help or Hindrance: Resource paper. *International association for dance and science*. 2019. 10 p. URL: <https://surl.li/xkcvqp>
10. Radell S. Impact of mirrors on body image of Beginning modern and ballet students. *Journal of dance medicine & science*. 2020. Vol. 24, №3. P. 126–134. URL: https://www.researchgate.net/publication/344253711_Impact_of_Mirrors_on_Body_Image_of_Beginning_Modern_and_Ballet_Students
11. Sharp L. Preventing obsession with the mirror – Dance Australia. *Australian ballet and contemporary dance news & full time dance course listings & auditions – Dance Australia*. 2023. URL: <https://www.danceaustralia.com.au/news/preventing-obsession-with-the-mirror/>
12. Weber E. Learning and practicing dance phrases with and without a mirror: a comparison study. *Master of Science thesis. Huntsville*. 2020. 29 p. URL: <https://shsu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/a3bdcf72-6da2-450b-89b9-94632a98787b/content>

REFERENCES

1. Babchuk, M. & Kuzmenko, O. (2025). *Formuvannia obrazu tila yak psykholohichniy protses u osib, zaluchenykh do tantsiuvainoi diialnosti* [The formation of the body image as a psychological process in people involved in dancing activities]. *Pedahohichniy almanakh «Aktualni problemy doshkilnoi osvity: teoriia ta praktyka»*: zb. Mater. V Vseukr. konf. zdobuvachiv vyshchoi osvity i molodykh uchenykh (Odesa, 6 lystopada 2025). Odesa. Pp. 75–80. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/23516/3/10.pdf> [in Ukrainian].
2. Omelianenko, V. & Hrebenyk, O. (2024). *Vplyv dzerkalnykh vidobrazhen na psykholohichniy stan ta koordynatsiiu rukhiv tantsiurystiv ta sportsmeniv* [The influence of mirror images on the psychological state and coordination of dancers and athletes]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu*. Uzhhorod: Vydavnychiy dim «Helvetyka». № 3. Pp. 78–81. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/753a2171-db9e-4767-a901-15b762644f8/content> [in Ukrainian].
3. Albano, V. (2014). The development of body image in dancers: examining gesture's role in conveying body image: undergrad. honors thesis. *Bridgewater State University*. Item 46. URL: https://vc.bridgew.edu/honors_proj/46
4. Batson, G. (2018). Proprioception. *International association for dance and science*. 9. p. URL: <https://iadms.org/media/3592/iadms-resource-paper-propriocep-tion.pdf>
5. Cook, A. (2023). The Importance of a Mirror to a Dancer. *Runner magazine*. URL: <https://runnerdetroit.run/TheImportanceOfAMirrorToADancer.html>
6. Edwards, E. (2021). Body image in dance. *Crimsonian*. URL: <https://dovercrimsonian.com/9490/opinion/body-image-in-dance/>
7. Hornthal E. (2018). The dance studio mirror: Reflection vs. reflecting. *Dance Informa Magazine*. URL: <https://www.danceinforma.com/2018/08/28/the-dance-studio-mirror-reflection-vs-reflecting/>
8. Mirrors in the studio – khoroshyi ili plokhoy (2021) *Body Focus Physiotherapy*. URL: <https://bodyfocusphysioclinic.com.au/mirrors-in-the-studio-good-or-bad/>
9. Radell, S. (2019). Mirrors v Dance Class: Help ili Hindrance: Resource paper. *International association for dance and science*. 10 p. URL: <https://surl.li/xkcvqp>

10. Radell, S. (2020). Impact of mirrors on body image of Beginning modern and ballet students. *Journal of dance medicine & science*. Vol. 24. № 3. Pp. 126–134. URL: https://www.researchgate.net/publication/344253711_Impact_of_Mirrors_on_Body_Image_of_Beginning_Modern_and_Ballet_Students
11. Sharp, L. (2023). Preventing obsession with the mirror – Dance Australia. *Australian ballet and contemporary dance news & full time dance course listings & auditions – Dance Australia*. URL: <https://www.danceaustralia.com.au/news/preventing-obsession-with-the-mirror1>.
12. Weber, E. (2020). Learning and practicing dance phrases with and without a mirror: a comparison study. *Master of Science thesis. Huntsville*. 29 p. URL: <https://shsu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/a3bdcf72-6da2-450b-89b9-94632a98787b/content>.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

УДК 655.24:003.077

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-18>**Ігор ДУДНИК,***orcid.org/0000-0002-4049-2121**кандидат мистецтвознавства, доцент,
виконуючий обов'язки завідувача кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки
Національного університету «Київський авіаційний інститут»
(Київ, Україна) ihor.dudnik@npp.kai.edu.ua***Ярослава ГОЛОВЧЕНКО,***orcid.org/0009-0003-9836-3167**студент IV курсу факультету архітектури, будівництва та дизайну
Національного університету «Київський авіаційний інститут»
(Київ, Україна) 7928870@stud.kai.edu.ua*

РЕКОНСТРУКЦІЯ ТЕХНОЛОГІЇ ВИГОТОВЛЕННЯ ШРИФТІВ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ГРАФІКУ ЛІТЕР

У статті досліджується процес виготовлення металевих шрифтів як основи для проєктування гарнітур. За допомогою методу реконструкції відтворено повний технологічний цикл виробництва: від розробки пропорцій знаків і гравіювання пуансонів до відливання та юстування металевих літер. Метою цього дослідження є аналіз та опис технічних процесів виготовлення шрифтів 16 століття для встановлення того, як метод металевих набору та його технічні особливості вплинули на зовнішній вигляд шрифтової графіки та друкованого тексту. У дослідженні застосований метод історичної реконструкції для відтворення процесу виготовлення шрифтів у давнину. Метод синтезу використано для об'єднання окремих елементів у цілісну структуру. У межах реконструкції було послідовно відтворено основні етапи шрифтового виробництва, що дозволило систематизувати уявлення про технологічні процеси та їхню внутрішню логіку. Особливу увагу приділено аналізу взаємозв'язків між окремими стадіями виготовлення та їхнім впливом на формування кінцевого вигляду літер. У статті вперше реконструкцію процесів виготовлення шрифтів розглянуто як комплексний метод аналізу їхнього впливу на зовнішній вигляд друкованого тексту та як інструмент для глибшого розуміння принципів формотворення, що можуть бути актуалізовані в сучасному шрифтовому дизайні. У випадку шрифтів це включає аналіз конкретних рис літер, способів виготовлення шрифтових форм, стилістики набору, техніки друку та особливостей взаємодії знаків у текстовому масиві. Практична значущість дослідження полягає у можливості застосування реконструкції процесів виготовлення шрифтів як аналітичного інструменту для вивчення зовнішнього вигляду друкованого тексту, а також у доведенні залежності його візуальних характеристик від використаних технологій, що відкриває перспективи для переосмислення традицій у сучасній типографії.

Ключові слова: шрифт, металевий набір, верстка, виготовлення шрифтів, лиття літер, стародруки.

Ihor DUDNYK,*orcid.org/0000-0002-4049-2121**Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Acting Head of the Department of Computer Technologies of Design and Graphics
National University «Kyiv Aviation Institute»
(Kyiv, Ukraine) ihor.dudnik@npp.kai.edu.ua***Yaroslava HOLOVCHENKO,***orcid.org/0009-0003-9836-3167**4th year student of the Faculty of Architecture, Construction and Design
National University «Kyiv Aviation Institute»
(Kyiv, Ukraine) 7928870@stud.kai.edu.ua*

RECONSTRUCTION OF FONT MANUFACTURING TECHNOLOGY AND ITS IMPACT ON LETTER GRAPHICS

The article examines the process of manufacturing metal fonts as a basis for designing typefaces. With the help of the reconstruction method, the full technological cycle of production is reproduced: from the development of proportions of signs and engraving of punches to the casting and adjustment of metal letters. The aim of this study is to analyze

and describe the technical processes of 16th century typeface production to establish how the metal typesetting method and its technical features influenced the appearance of type graphics and printed text. The study uses the method of historical reconstruction to reproduce the process of making fonts in ancient times. The synthesis method was used to combine individual elements into a coherent structure. Within the framework of the reconstruction, the main stages of font production were successively reproduced, which made it possible to systematize ideas about technological processes and their internal logic. Particular attention is paid to the analysis of the relationships between individual stages of production and their influence on the formation of the final appearance of letters. For the first time, the article examines the reconstruction of font production processes as a comprehensive method of analyzing their impact on the appearance of printed text and as a tool for a deeper understanding of the principles of form creation that can be actualized in modern font design. In the case of fonts, this includes the analysis of specific features of letters, methods of manufacturing font forms, typesetting stylistics, printing techniques and features of the interaction of signs in a text array. The practical significance of the research lies in the possibility of applying the reconstruction of font production processes as an analytical tool for studying the appearance of printed text, as well as in proving the dependence of its visual characteristics on the technologies used, which opens up prospects for rethinking traditions in modern typography.

Key words: font, matrix, metal set, adjustment, word casting machine, typography, layout, letter casting

Вступ. Протягом п'яти століть існування друкованої книги способи виготовлення шрифтів для неї неодноразово змінювалися. Наразі це цифрові шрифти, у 20 столітті – фотонабір, до нього – машинне виготовлення металевих шрифтів, ці способи є більш-менш дослідженні. Найбільш тривалий спосіб виготовлення рухомого металевого набору має меншу кількість досліджень. У цьому контексті особливого значення набуває реконструкція процесів виготовлення шрифтів, яка дозволяє простежити, як конкретні технічні операції безпосередньо формують зовнішній вигляд шрифтових символів та вигляд друкованого тексту.

Аналіз попередніх досліджень. Розвиток шрифтового дизайну тісно пов'язаний з технічною складовою. В одній із статей одного з найвідоміших шрифтових дизайнерів Германа Цапфа, автор зазначає: «Розвиток шрифтового мистецтва від металевих набору до сучасних фотонабірних технологій» автор пояснює, яким був вплив епохи на формування шрифтів: «*лінотип Мергенталера та монотип Ленстона отримали промислове застосування. Обидві машини безпосередньо вплинули на дизайн шрифту. Наприклад, у випадку з лінотипом курсивні та напівжирні символи повинні були мати ту саму фіксовану ширину, що й їхні прямі аналоги*». Цапф не лише описує історичні події, пов'язані з технологіями виготовлення шрифтів і друкарських верстатів, а й пояснює, яким чином технічні обмеження визначають зовнішній вигляд літер (Zapf, 1989).

У праці «Технологія друку» Дж. Майкл Адамс розглядає технологію створення шрифтів із навчально-практичним підходом, що робить її цінним ресурсом для дослідження методик та процесів. Окрема глава докладно висвітлює та розтлумачує «традицію литих шрифтів». Такою ж інформативною та важливою є книга «Слово-

литники давньої Польщі» Анджея Томашевського, в якій детально описуються ключові особливості пов'язані з технологією виготовлення шрифтів, охоплюючи як технічні, так і історичні аспекти (Tomaszewski, 2009).

Книга «Типографічний посібник» П'єра-Симона Фурньє й досі є актуальним і важливим джерелом для дослідження, тому що детально описує принципи роботи з інструментами, матеріалами та сировиною. Автор акцентує на засобах організації шрифтового набору та регулювання параметрів знаків, це включає роботу з реглетами, інтерліньяжами, апрошами, а також калібрами¹. Описані Фурньє процеси показують, як фізичні параметри металевих набору безпосередньо формували вигляд шрифту та корегували його художню ідею.

Результати та обговорення. Спробуємо, гіпотетично, на основі вище сказаної літератури реконструювати спосіб виготовлення технології шрифтів від початку, з моменту задуму і до кінцевого результату – надрукованого цим шрифтом тексту. Загалом процес виготовлення шрифтів можна поділити на 7 етапів: проектування та підготовка форми літери, гравіювання пуансона та його ґартування, виготовлення матриці, лиття металевих літер, обробка та сортування, набір тексту, нанесення фарби.

Перед початком роботи зі шрифтами визначається необхідна кількість літер і символів, вартість яких встановлювалась залежно від ваги; на основі цього укладався нормативний розподіл знаків, що регулював склад відливки та забезпечував відповідність набору реальним потребам друку. На ілюстрації 1 представлений список мінускулів (рядкових літер) та їх необхідна кількість для відливки на 100 тисяч літер для римського шрифту (Fournier, 1764: 224-237).

¹ Розшифровку див. далі

Наступний етап полягав у створенні ескізів та пошуку найдосконалішої форми. Перед початком гравіювання необхідно було заздалегідь встановити співвідношення між короткими, довгими та повними літерами відносно розміру кегля, для якого призначений шрифт. Це робиться з тією метою, щоб кінцеві точки довгих літер точно вкладалися в межі заданого кегля (Fournier, 1764: 4-9).

Як зазначав Пьер Симон Фурньє «до коротких літер належать знаки, що займають лише середню частину кегельного майданчика, зокрема а, с, е, m, n, а також капітельні літери А, В, С, D, Е і т. д. Довгими вважаються літери, які займають більшу частину кегля, виходячи за базові лінії або вгору, або вниз, як-от b, d, p, q та подібні. Повні літери заповнюють увесь кегль по висоті – до них належать j, Q, Ç, f, лігатури ll, ff тощо» (Fournier, 1764: 84-86). В кириличному варіанті це були: короткі – а, б, в, г, е, ж, и, к, л, м, н, о, п, с, т, w, ч, ш, ф, ю, А, довгі – д, з, ї, у, р, ц, х, щ, ь, до повних – ф з рядкових та більшість прописних.

Наступний крок перенесення зображень літер в дзеркальному вигляді та гравіювання. Пуансон – це випукла форма літери, вирізьблена на кінці сталевго стрижня, від точності гравіювання якого залежить досконалість форми літери. Для виготовлення пуансона використовували чисту сталь доброї якості, без домішок (іл. 2).

Для гравіювання використовувався наступний набір інструментів: калібри, які слугували для визначення пропорцій шрифту, контролю нахилу штрихів, товщини основних і допоміжних ліній, а також для нанесення напрямних рисок на поверхню пуансона; фальш-косинець, що застосовувався для перевірки й відтворення нестандартних кутів; ковадло з отворами та гвинтами, що слугувало опорою для контр-пуансонування², обробки пуансонів долотами або ударної роботи з матрицями; дерев'яні підставки; лупи – для візуального контролю дрібних деталей; направляючі, закріплені в лежцях, що дозволяли рівномірно наносити серії паралельних ліній на випрямлений і відполірований пуансон (Ное, 2018).

Сучасний реконструктор, історик та спеціаліст музею з графічного мистецтва у колекції графічного мистецтва Смітсонівського інституту, Національного музею американської історії Стен Нельсон для перенесення зображення на пуансон використовував плівку прозору з нанесеною на неї сажою і таким чином перебивав контури на

пуансон, матеріали які використовувались в давнину реконструювати в точності не вдалося (іл. 3).

Далі, виготовляли контрпуансон – внутрішню форму літери, яку вирізьблюють на маленькому сталевому стрижні. Точність контрпуансона визначає точність і досконалість готового пуансона (іл. 4, 5) (Fournier, 1764).

Загартований пуансон за допомогою ударів молотка або пресування втискали в м'якший метал, у результаті чого утворилася заглиблена форма – матриця. Саме ця матриця слугувала основою для багаторазового відливання друкарських літер у металі (Tomaszewski, 2009: 10 – 11).

За дослідженнями медичного дослідника та науковця Кріса Брауна, який провів аналіз складу металу виявилось, що Гутенберг використовував наступну суміш металу: олово та свинець – метали, які легко плавляться та сурма, особливість якої полягає у тому що вона не стискається при охолодженні. Такий склад гарантував, що літера не охолоне до деформованих або нерівних форм(). По пропорція це приблизно 67% свинцю, 28% сурми та 5% олова. (Tomaszewski, 2009: 32). (що він проводив аналіз складу металу)

Також науковець дослідив питання про чорнила, що застосовувались для друку, до появи друку рухомими літерами чорнила застосовувалися переважно для каліграфії на пергаменті та папері і мали водну основу з дубовим галлом та вуглецевими частинками. Виявилось, що такі чорнила не прилипають до металевих літер, тому Гутенберг розробив новий вид чорнил на масляній основі, у яких суспензія вуглецевих і дрібних графітових частинок поєднувалася з лляною та іншими рослинними оліями. Цей склад забезпечував надійне прилипання до металу і став фундаментом для сучасних комерційних друкарських фарб (Australian Journal, 2023).

Повернемося до процесу відливу літер. Для цього використовувався досить складний пристрій, який складається приблизно з п'ятдесяти елементів. Усі деталі подвійні, утворюючи верхню та нижню половини форми, що змонтовані на дереві, разом вони складають повну форму для відливання літери. До ключових деталей належать головний повздовжний елемент, кінці якого мають прямокутні вирізи, виконані приблизно на третину його довжини та ширини. Ці вирізи, схожі на «виделки», приймають виступні частини, що під прямим кутом задають взаємне положення двох половин форми, забезпечуючи їхнє строго прямолінійне зближення та розходження.

Пробільна вставка закріплюється на довгих деталях посередині їхньої довжини, утворюючи

² У певних випадках використовувався інструмент, що називався контрпуансон – це робилося для уніфікування форм певних повторювальних літер

дві виступні частини – корпус літери, від якого форма отримує свою назву: цицера, якщо товщина вставок дорівнює цицери, і відповідно для інших розмірів. Ливник³ – це елемент форми, який у закритому стані утворює квадратну лійку, широку зверху й звужену приблизно до третини корпусу; через нього розплавлений метал подається по всій довжині форми (іл. 6). За допомогою кронштейну, з'єднуються пробільні вставки та довга деталь на плиті. Підкладки – це невеликі залізні або латунні деталі, які встановлюють між ливником і довгими елементами, з'єднаними із вставками; вони збільшують їхню висоту та дають змогу точно регулювати висоту ніжки літери під час друку (іл. 7).

Реєстри та упори – елементи, що дозволяють регулювати висоту та товщину відлитої літери. Реєстри – це дві деталі, розташовані в нижній частині форми й призначені для встановлення матриць. Вони залишаються злегка рухомими, щоб за допомогою легких ударів молотка їх можна було зміщувати вперед або назад, регулюючи таким чином бажану товщину (іл. 8). Упор – це невелика рухома залізна деталь, що вставляється «ластівчиним хвостом» у виріз нижньої пластини. Він закріплений на тримачі двома шпінтами⁴ та служить опорою матриці, регулюючи її висоту для точного вирівнювання літери. Верхня деталь має дві власні дрібні частини: закручений дріт, який кріпиться до дерев'яної частини та утримує матрицю при відкриванні форми, і дротяний фіксатор із шкіряною прив'язкою, що з'єднує матрицю з деревом.

Реєстри спеціально були рухомими, це дозволяло регулювати апрош. Апрош – це зближення літер, він визначався між тілами літер (прямокутна область), на яких вони відливалися. Цей апрош устанавлюється за допомогою двох реєстрів форми, між якими утримується матриця. Базовою одиницею для встановлення апрошу слугувала літера m, оскільки її квадратна форма дозволяла візуально точно оцінити рівність інтервалів. Метод перевірки апрошу передбачав послідовне відливання кількох m, їх вирівнювання в рядку та візуальне зіставлення відстаней між штампами⁵, зокрема шляхом перевертання середньої літери (mum). Такий прийом дозволяв виявити асиметрії, спричинені різною товщиною металевих літер. Корекція могла здійснюватися – ударами молотка по реєстрах.

Схожий принцип можна прослідкувати і в сучасному шрифтовому дизайні. До прикладу Філ Бейнс у книзі «Шрифт&Типографія» описує, що «em»-квадрат⁶ використовується як базова одиниця для побудови цифрового шрифту. У форматі PostScript квадрат «em» має розміри 1000 × 1000 одиниць, тоді як у TrueType – 2048 × 2048 одиниць. Під час створення шрифту висота цього квадрата – 1000 одиниць, визначає його кегль, тоді як ширина кожного символу встановлюється вже самим дизайнером. Прямокутну область, яку займає символ, іноді називають «тілом». Простір між самим символом і межами цього «тіла» називається «sidebearing» або напівапрошами (Barker, 1971).

Продовжимо опис теми створення металевих шрифтів. Текст також фіксує залежність апрошу від кегля та шрифту: менші кеглі вимагали більшого зближення між літерами через зменшену міжрядкову відстань, тоді як літери, відлиті на більшу висоту, ніж їхнє очко, навпаки, потребували меншого наближення. Це свідчить про те, що у металевому шрифті розмір кеглю був фіксованим, тоді як ширина знака залишалася змінною і регулювалася через апрош.

Прямокутна форма літери знаходиться в заглибленні матриці, щільно встановленій та закріпленій в словолитній машині⁷. У неї зверху заливається розплавлений метал, і після його охолодження готовий відливочок легко витягується шляхом розбирання апарату. Надлишковий матеріал відламують, а поверхню літери ретельно шліфується та полірується з усіх боків (Tomaszewski, 2009: 32). Даний процесотримав назву – юстування.

Заключний процес полягав у формуванні друкарських форм, придатних для друку (іл. 9). Для точного вимірювання та розмітки під час набору тексту використовували литі реглети⁸ – це металеві пластини довжиною приблизно 14–15 дюймів, товщина яких відповідає розміру кегля шрифтів (Baines, 2005). Форма для їх відливання, яку винайшов Фурньє, складається з двох частин – верхньої та нижньої, добре вирівняних і з'єднаних прямим кутом. Між ними залишається порожній простір, який заповнюється металом, утво-

⁶ Emquad – пробільний матеріал, що використовується в наборі тексту

⁷ Іноді вживається назва для позначення форми для відливання літер

⁸ Реглети – різновид пробільного матеріалу, застосовується для відділення заголовків та ілюстрацій від тексту, розділення колонок, формування полів тощо.

³ Деталь також згадується як шток

⁴ Дротяний стержень для кріплення

⁵ Основний штрих літери

рюючи пластину потрібної товщини (Fournier, 1764: 84-86).

Чи можна стверджувати, що технологія впливала на вигляд шрифтів? Фред Смайерс у своїй книзі «Контрпуансонування: створення шрифту в 16 ст, дизайн шрифтів сьогодні.» провів дослідження між технікою створення шрифту та його впливу на сам вигляд гарнітур. В результаті – кожен спосіб роботи залишає свої характерні сліди, проте гравер не зустрічає технічних або матеріальних перешкод, які би могли сильно впливати на вигляд. Для доведення тези автор пропонує звернутися до перших пуансоністів – сивіліте⁹, роботи яких мають витончені та складні форми (Smeijers, 2011) (іл. 10).

Висновки. Підсумовуючи, технологія виготовлення металевго шрифту являла собою точний, трудомісткий та багатоетапний процес, який мав безпосередній вплив на типографію та друкарську справу. Ця складна процедура охо-

плювала низку специфічних нюансів: від проектування пропорцій знаків, гравіювання пуансона, виготовлення матриці, відливання і їхнього фінального юстування й точного розрахунку апрошів. Було встановлено, що технологічні особливості не мають прямого визначального впливу на форму шрифту; натомість вона значною мірою залежить від особистості майстра, рівня його знань, умінь і професійних навичок. Формоутворення шрифту передусім зумовлюється художнім задумом автора, стилістичними орієнтирами та індивідуальною манерою виконання, тоді як ключовим рушійним чинником виступає майстерність виконавця.

Відтак, вивчення історичного досвіду металевого набору є важливим для встановлення причинно-наслідкових зв'язків у шрифтовому дизайні, оскільки воно дає змогу простежити зміну фізичних та матеріальних особливостей в сучасних принципах організації тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baines P. Type & typography. 2nd ed. London : Laurence King, 2005. 224 p.
2. Barker A. Black on white and read all over: The story of printing. Folkestone : Bailey Bros and Swinfen, 1971. 96 p.
3. Browne C. Gutenberg, chemistry and the advancement of knowledge: Australian Journal of Chemistry. 2023. №8. P. 372 – 378.
4. Fournier P.-S. Manuel typographique, utile aux gens de lettres, & à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie. Tom 1. Paris, 1764. 410 p.
5. Hoe R. Short History of the Printing Press and of the Improvements in Printing Machinery from the Time of Gutenberg up to the Present Day. Creative Media Partners, LLC, 2018. 100 p.
6. Michael A. Printing technology. 2nd ed. North Scituate, Mass : Breton Publishers, 1982. 611 p.
7. Ruder E. Typography: A manual of design. Teufen AR : Arthur Niggli, 1967. 290 p.
8. Smeijers F. Counterpunch: making type in the sixteenth century designing typefaces now. Hyphen Press, 2011. 200 p.
9. Steffens B. Printing press: Ideas into type. San Diego, CA : Lucent Books, 1990. 96 p.
10. Tomaszewski A. Giserzy czcionek w Polsce. Warszawa : Ogme, 2009. 144 p.
11. Zapf H. Hermann Zapf and His Design Philosophy. Yale Univ Pr, 1989. 254 p.
12. Розум О. Ф. Таємниці друкарства: минуле, сучасне, майбутнє. Київ : Техніка, 1980. 143 с.

REFERENCES

1. Baines P. (2005) Type & typography. 2nd ed. London : Laurence King. 224 p.
2. Barker A. (1971) Black on white and read all over: The story of printing. Folkestone: Bailey Bros and Swinfen, 96 p. [in English]
3. Browne. C. Gutenberg, chemistry and the advancement of knowledge. Australian Journal of Chemistry. 2023. №8. P. 372 – 378.
4. Fournier P.-S. (1764) Manuel typographique, utile aux gens de lettres, & à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie [A typographical manual, useful to writers and those who practice the various aspects of the art of printing]. Tome 1. Paris, 410 p. [in French]
5. Hoe R. (2018) Short History of the Printing Press and of the Improvements in Printing Machinery from the Time of Gutenberg up to the Present Day. Creative Media Partners, LLC, 100 p.
6. Michael A. (1982) Printing technology. 2nd ed. North Scituate, Mass : Breton Publishers, 611 p.
7. Ruder E. (1967) Typography: A manual of design. Teufen AR : Arthur Niggli, 1967. 290 p.
8. Smeijers F. (2011) Counterpunch: making type in the sixteenth century designing typefaces now. Hyphen Press. 200 p.
9. Steffens B. (1990) Printing press: Ideas into type. San Diego, CA : Lucent Books. 96 p
10. Tomaszewski A. (2009) Giserzy czcionek w Polsce [Typewriters in Poland]. Warszawa : Ogme, 144 p [in Polish].
11. Zapf H. (1989) Hermann Zapf and His Design Philosophy. Yale Univ Pr. 254 p
12. Rozym O. F. (1980) Tayemnytsi drukarstva: mynule, suchasne, maybutnye [Secrets of Printing: Past, Present, Future] Tekhnika, Kyiv, 143 p. [in Ukrainian]

⁹ Сивіліте – шрифт, запроваджений у 1557 році французьким гравером Робертом Гранжоном

ДОДАТКИ

P O L I C E	
de cents milliers de lettres ,	
POUR LE CARACTÈRE ROMAIN.	
Minuscules.	
a	5000
b	1000
c	2600
ç	150
d	3200
e	10500
f	1000
g	1000
h	800
i	5500
j	500
k	100
l	4000
m	2600
n	5000
o	4500
p	2000
q	1500
r	5000
s	3500
t	1800
u	5000
v	1200
x	400
y	300
z	400
Doubles.	
æ	100
œ	100
w	100
&c	500
ct	300
ft	600
fi	400
fl	500
fl	100

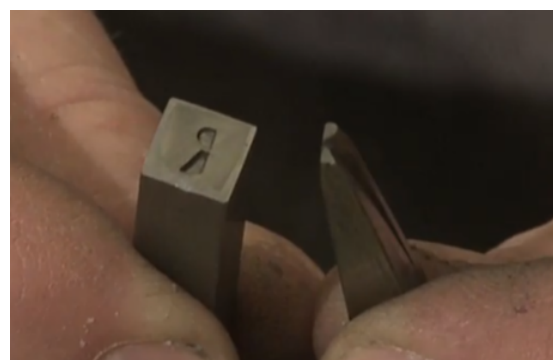
Іл. 1. Список мініскулів на 100 тисяч літер для римського шрифту П'єра-Симона Фурньє, "Типографічний посібник"



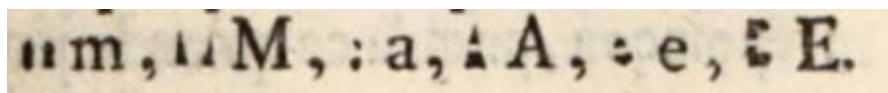
Іл. 2. Зображення пуансону, з роботи П'єра-Симона Фурньє, "Типографічний посібник"



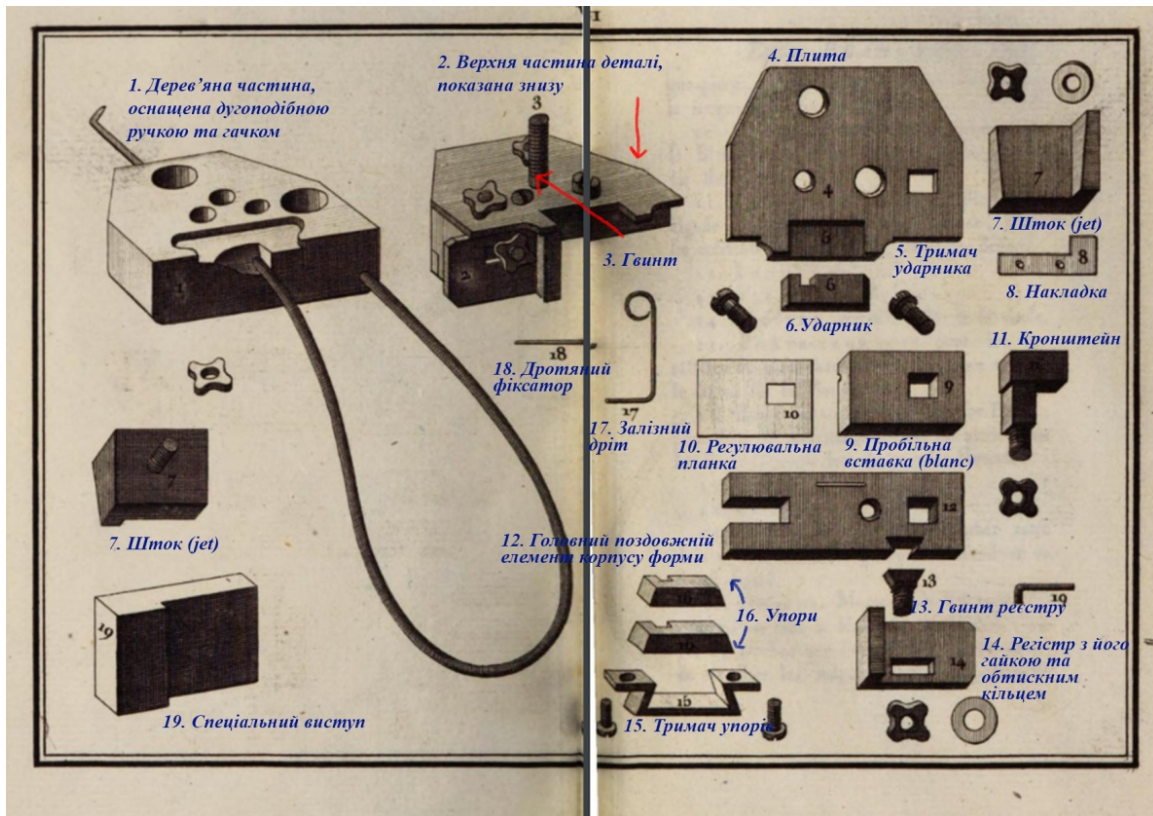
Іл. 3. Кадри з Youtube, каналу OutofSortsFilm, де представлено процес перенесення зображення літери на металевий стрижень



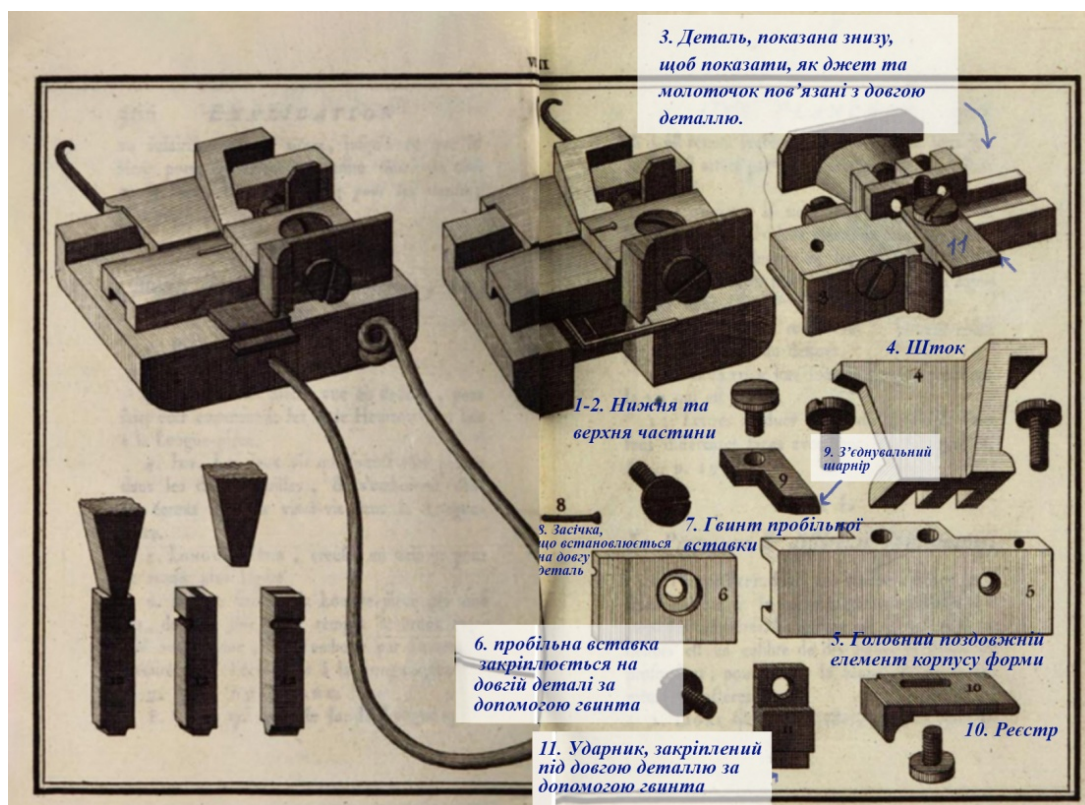
Іл. 4. Кадри з Youtube, каналу OutofSortsFilm, де представлений контрпуансон (з права) та його відбиток на сталевому стрижні



Іл. 5. Схематичне зображення форм контр пуансонів, П'єра-Симона Фурньє, "Типографічний посібник"



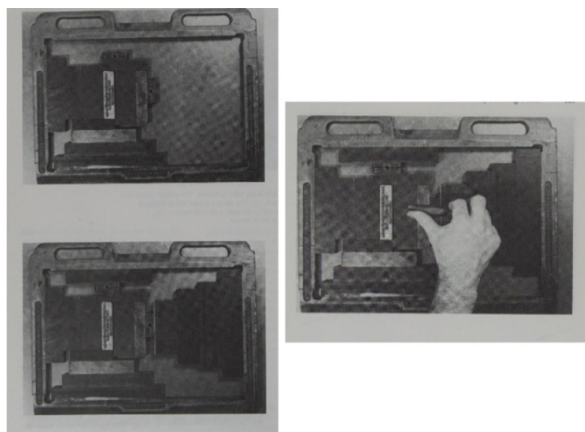
Іл. 6. Деталі словолитної машини, що перебувала вжитку у Франції з підписами елементів П'єра-Симона Фурньє, "Типографічний посібник"



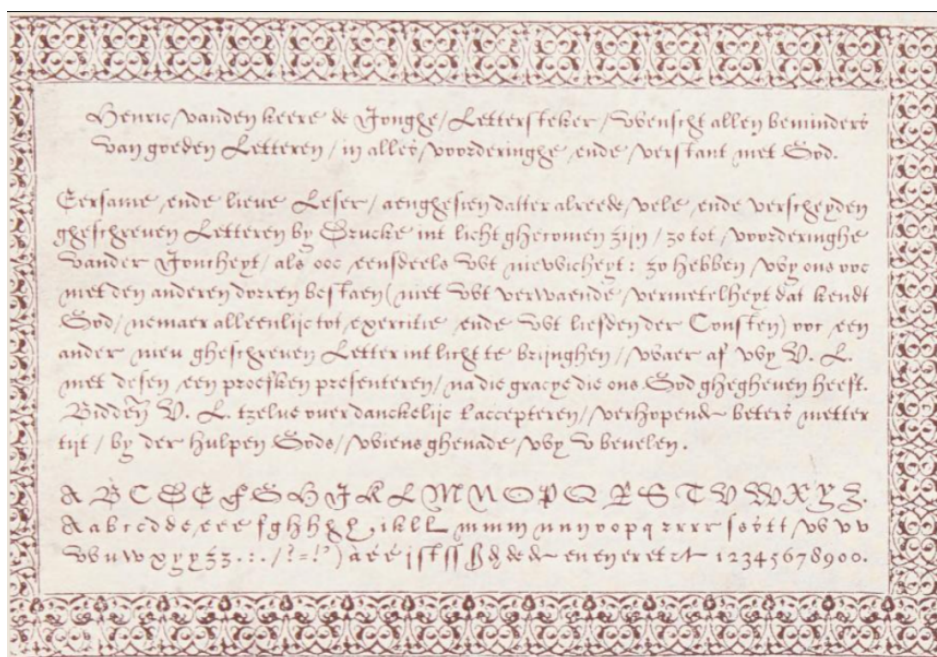
Іл. 7. продовження опису деталей словолитної машини, що перебувала вжитку у Франції з підписами елементів П'єра-Симона Фурньє, "Типографічний посібник"



Іл. 8. Кадри з Youtube, каналу OutofSortsFilm, де представлено процес збору словолитної машини. На зображенні обведено реєстр, який майстер закріплює до найдовшої деталі, прикметно, що отвір для кріплення має ширшу форму для можливості руху реєстрів в майбутньому



Іл. 9. Спосіб формування друкарської форми, навчальний посібник “Шрифт та типографія” автора Бейніса Філа



Іл. 10. Приклад шрифту граверів сивіліте, вирізаний Гендріком ван ден Кеере. Книга «Контрпунансонування: створення шрифту в 16 ст, дизайн шрифтів сьогодні.» Фреда Смайєрса

Дата першого надходження статті до видання: 15.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 74.03(477)"19"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-19>**Ірина ДУНДЯК,***orcid.org/0000-0002-8175-479X**доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри дизайну і теорії мистецтва
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) iryna.dundiak@cnu.edu.ua***Василь ЛУБИК,***orcid.org/0009-0003-0486-6151**аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) vasyk.lubyk.25@cnu.edu.ua*

НАЦІОНАЛЬНА АЙДЕНТИКА У ГРАФІЦІ О. ЗАЛИВАХИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття розглядає використання національних мотивів, а саме національної айдентики (тризуб, національний прапор), у творчості українського художника Опанаса Заливахи (1925–2007). Автори аналізують, як у творах митця переплітаються традиційні українські символи та образи, які відображають глибоке занурення художника в національну культурну спадщину в радянські часи. Проведено контекстуальний аналіз змісту та образів графічних робіт художника, де він використовує національну айдентику. Стверджується, що творча спадщина О. Заливахи є прикладом органічного поєднання традицій та новаторства у складні часи другої половини ХХ ст., коли панував метод соцреалізму. Автор часто у живописних та графічних творах інтерпретує національну символіку (тризуб та національний прапор). Він включає їх у твори філософської, фольклорної, релігійної, історико-патріотичної тематики. Аналіз зразків вказує, що вони демонструють збереження культурної та національної ідентичності через символи всупереч складним викликам часу радянської доби. Авторське трактування українських фольклорних, релігійних персонажів, історичних та міфологічних героїв вказує на те, що творчість художника спирається як на давні архетипи української культури, так і на авторські інтерпретації модернізму з використанням національних символів. Такі роботи митця відкривали у другій половині ХХ ст. нові горизонти українського образотворчого мистецтва. Розглянуто включення національних мотивів та символіки у графічні твори митця, що ставало підставою для створення нових глибоких сюжетів та образів. Більшість таких прикладів по-сучасному переосмислювали українську культурну спадщину на відміну від численної графіки соцреалізму. Поєднання символіки часів козаччини, християнської іконографії з національною символікою посилюють візуальне представлення української національної ідентичності, а образи зберігають графічну виразність.

Ключові слова: Опанас Заливаха, графіка, українська художня спадщина, символізм, національна айдентика.

Iryna DUNDIAK,*orcid.org/0000-0002-8175-479X**Doctor of Art History, Professor,
Professor at the Department of Design and Theory of Art
Vasyl Stefanyk Carpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) iryna.dundiak@cnu.edu.ua***Vasyl LUBYK,***orcid.org/0009-0003-0486-6151**PHD Student at the Department of Design and Theory of Art
Vasyl Stefanyk Carpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) vasyk.lubyk.25@cnu.edu.ua*

NATIONAL IDENTITY IN THE GRAPHICS OF OPHANAS ZALIVAKHA OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The article examines the use of national motifs, specifically national identity markers (the trident and the national flag), in the creative work of the Ukrainian artist Opanas Zalyvakha (1925–2007). The authors analyze how traditional Ukrainian symbols and images intertwine in the artist's works, reflecting his deep immersion in national cultural heritage

during the Soviet era. A contextual analysis of the content and imagery of the artist's graphic works, where he employs national identity elements, has been conducted. It is argued that O. Zalyvakha's creative legacy serves as an example of the organic fusion of tradition and innovation during the challenging times of the second half of the 20th century, dominated by the method of socialist realism. In both his paintings and graphic works, the author frequently interprets national symbolism (the trident and the national flag), incorporating them into works of philosophical, folkloric, religious, and historical-patriotic themes. The analysis of these examples indicates that they demonstrate the preservation of cultural and national identity through symbols, despite the complex challenges of the Soviet period. The author's interpretation of Ukrainian folkloric and religious figures, as well as historical and mythological heroes, suggests that the artist's work is rooted in both ancient archetypes of Ukrainian culture and original modernist interpretations utilizing national symbols. In the second half of the 20th century, such works opened new horizons for Ukrainian fine arts. The inclusion of national motifs and symbolism in the artist's graphic works is examined as a foundation for creating profound plots and images. Most of these examples offered a modern reimagining of Ukrainian cultural heritage, in contrast to the pervasive graphics of socialist realism. The combination of Cossack-era symbolism and Christian iconography with national symbols strengthens the visual representation of Ukrainian national identity, while the images maintain their graphic expressiveness.

Key words: *Opanas Zalyvakha, graphics, Ukrainian artistic heritage, symbolism, national identity.*

Постановка проблеми. У дослідженнях вітчизняного шістдесятництва все частіше починає звучати тема національної самоідентифікації, національного спротиву, що включає не лише вивчення фактичної діяльності цих осіб, але й окреслює суспільне значення їх мистецької творчості в філософсько-культурному аспекті. Національна самоідентифікація для українців часто розглядається як система візуальних знаків, а включення цих символів у мистецькі твори другої половини ХХ ст. є показовим прикладом того, як їх використовували українські нонконформісти у творах фігуративного та не фігуративного образотворчого мистецтва для окреслення національної ідеї. Тому з'ясувати функцію цих символів в образотворчому мистецтві митців-шістдесятників, розкрити суть художньо-образної стилістики таких творів в контексті сюжету є важливим. Виокремлення з поміж таких творів графіки відомого митця-нонконформіста Опанаса Заливахи стане суттєвим кроком для вивчення зазначеної групи художніх творів і їх впливу на емоційну та інтелектуальну сферу глядача, а також вказати основні проблеми національної ідентичності в контексті історичного підґрунтя другої половини ХХ століття. Актуальним, таким чином, є контекстуальний аналіз змісту та образів графічних робіт художника де він використовує національну айдентичку.

Аналіз досліджень. Серед важливих джерел стосовно устороннього висвітлення творчості Опанаса Заливахи варто відзначити альбоми, які стали основою для пошуку візуальних зразків для статті й вміщено короткий аналіз окремих творів. Серед них вирізняємо видання 2003 р., де можемо віднайти зразки графічних та живописних творів з національною символікою (Опанас Заливаха, 2003). У цьому альбомі серед статей варто відзначити певні узагальнення Б. Мисюги (Мисюга,

2003) щодо малої графіки митця й зразки екслібрисів та іншої малої графіки. Нещодавно виданий альбом цікавий великою ілюстративною частиною, що відображає не лише живописну спадщину, а й ранні його малюнки, дерев'яну скульптуру та кераміку (Опанас Заливаха, 2025).

Якщо говорити про аналіз образів та символів у роботах майстра, варто відзначити праці І. Дундяк. Зокрема вона з'ясовує джерела філософського осмислення релігійних образів та їх зв'язок з національним відродженням (Дундяк, 2019). Інша праця мистецтвознавці висвітлює унікальний візуальний графічний масив творів митця – авторські листівки (Дундяк, 2025). Це перша праця про подібні графічні твори в українському мистецтвознавстві. Для цієї розвідки важливими були як візуальна частина цієї монографії, так і авторський аналіз цих графічних творів. Крім того, важливими були узагальнення щодо творчості митця Л. Семикіної (Семикіна, 2017).

Мета статті. Метою розвідки є висвітлення основних мотивів та образів О. Заливахи з символами національної ідентичності, особливу увагу звернено на символіку тризуба в графічних творах митця.

Виклад основного матеріалу. Митець Опанас Заливаха вирізняється з-поміж інших митців другої половини ХХ ст. національною свідомістю у громадянській позиції та творчості. Він був натхненним проповідником української ідеї в образотворчому мистецтві, яку він неодноразово втілював через використання у своїх творах символів національної ідентичності та образів, що зосереджувалися на українській історії.

Загалом для Заливахи та кола митців, яких пов'язують із українськими шістдесятниками, була притаманна ідея «нового національного мистецтва». Про шляхи втілення цього концепту точилися між ними дискусії, але ці ідеї багато в чому

суперечили існуючій радянській ідеології. Цим митцям були характерні схильність до себепізнання та самоусвідомлення, пошук ідентичності й автентичності (Дундяк, 2019: 263).

Якщо говорити про О. Заливаха у цьому контексті, то ми мусимо насамперед вказати, що він займався станковим та монументальних малярством, станковою графікою, оформленням книг, пластикою. Серед творів О. Заливахи, особливо після повернення з ув'язнення, ми спостерігаємо багато прикладів використання символів національної ідентичності (жовто-блакитний прапор, тризуб, образ Шевченка, калина, Козак-Мамай, бандура, вишивка тощо).

Як приклад ми можемо назвати наступні твори: «Козацька мадонна» (1956) (Опанас Заливаха, 2025: 29), «Козацькому роду нема переводу» (1979) (Опанас Заливаха, 2025: 66), «Муза» (1984) (Опанас Заливаха, 2025: 93). У них він гармонійно вписує то козака-бандуриста замість Христа у медальйон сюжету «Козацька мадонна», який є парафразом іконографічного типу «Богородиця Знамення». Цей сюжет походить від пророцтва Ісаї: «Тому Господь Сам дасть вам знамення: ось Діва в утробі зачне, і народить Сина...» (Іс. 7:14) й символізує момент Боготілення – таїнство того, як Бог стає людиною. Митець символічно замінює дійових осіб сюжету, тому з лона Козацької мадонни народжується герой – Козак, який у майбутньому завоює Україні незалежність. Для твору «Козацькому роду нема переводу» у тему подвигу українського лицаря-козака він вводить символічний кущ калини. Гілля куща плавною дугою нахилиється до сидячої постаті козака, він тримається за рану правою рукою, а три червоні кетяги калини зверху вказують на пролиту кров та символізують безсмертність козацького роду. Загалом у творах Заливахи образ Козака Мамаю або ж Козака-бандуриста втрачає звичну канонічність. Автор сміливо поєднує його з іншими елементами, які роблять його образ значущим у контексті національних наративів через символічне переосмислення сюжету.

Художник неодноразово фольклоризує християнські образи шляхом нових символів, стилістик живописної мови («Гуцульська Покрова», «Свята Ольга», «Пантократор») (Дундяк, 2019: 303) й таким чином він намагається українізувати християнство, зробити його більш доступним для розуміння пересічного українця. Найчастіше він це робить через одяг, адже його святі вбрані у вишиванки.

У цій розвідці зосередимо свою увагу на представленні у творчості митця національного

герба – тризуба, який був заборонений у СРСР, а його використання та зберігання на різних носіях каралося ув'язненням. Зокрема зосередимося на творах графіки, Зауважимо також, що техніки графіки митця різні – замальовки кульковою ручкою, композиції фломастером, ліногравюри, малюнки тушшю тощо.

Слід вказати також, що ліногравюру Заливаха опанував ще у роки навчання, а замальовки кольоровими кульковими ручками та фломастерами стали для нього способом виражати творчі задуми в час перебування у в'язниці.

Неодноразово митець використовує у радянський час та у роки початку української незалежності символіку прапора та герба. Ці символи є найважливішими для національної української айдентики, мають давню історію та сьогодні є офіційною системою візуальних та змістовних знаків, що формують образ держави як всередині країни, так і на міжнародній арені. Так тризуб на жовто-блакитному фоні додає митець за спину козака у живописному творі «Козак Мамай. Незалежність» (2000-ні). Він вміщує цей символ на розгорнутий сувій, як козацьку грамоту яка вирішена жовто-блакитними кольорами. Тут варто вказати, що поєднання блакитного та жовтого неодноразово у різних варіаціях є композиційними центрами або ж додатковими виражальними засобами його полотен. Як приклад назвемо полотно «Воля» (2001) у якій від світлоносної кулі розходяться жовто-блакитні промені, які утворюють символічний козацький хрест.

Живописне полотно «Тризуб» 80-их рр. демонструє глядачу український герб у червоному колі (Опанас Заливаха, 2025: 168), а сам тризуб вирішує через кольори національного прапора. Подібний, але маленький, тризуб у колі демонструє твір «Піднесення» (1996) (Опанас Заливаха, 2025: 193). Ця робота виконана вже у час відновлення української незалежності, композиційно тут домінують типові для митця кольорові вертикалі, а головна увага глядача одразу піднімається вгору до тризубу, як символу національної гідності.

Тому в творах малої графіки, які стали вагомою частиною у його творчому доробку в період перебування у тюрмі й після неї, ми неодноразово можемо зустріти символіку тризуба. Так еклібри С. Білоконя (Опанас Заливаха, 2003: 24), Народного руху України (НРУ) Франківщини (Дундяк, 2025: 26) та інші містять виразний силует герба. Цим митець намагався показати, що метою діяльності НРУ є незалежна українська держава.

Л. Семикіна, мисткиня, подруга О. Заливахи, зазначає, що для нього загалом характерною є

повна розробка, створення образу, ідеї, а ідея ця – утвердження України, її апостолів, її народу (Семикіна, 2017: 176). Тому у екслібрисах конкретних персоналій він увиразнював через символіку тризуба їх політичні погляди й своєрідно візуалізував національно свідому громадянську позицію таких осіб.

Не мешу увагу символу державності митець приділяв у листівках. Їх він виконав доволі багато, тому у його творчому доробку вони посідають достойне місце серед творів малої графіки. Технічно вони виконані по-різному й серед них є як лінорити, так і виконані фарбами й фломастерами. У авторських листівках митця також неодноразово використано символ тризубу. Зокрема, ще у 1965 р. на листівці-привітанні на весілля М. Кухтяк (Дундяк, 2025: 38), зобразив у колі тризуб. Це було відважним кроком, у радянські часи, тому ця листівка згодом стала одним з елементів звинувачення митця у антирадянській діяльності й оприлюднена у матеріалах його справи з архівів КДБ.

Неодноразово Заливаха виходить за межі традиційної символіки у новорічних та різдвяних привітальних листівках, він намагається увиразнити за допомогою національної айдентики сутнісні проблеми української державності. У цих листівках привітаннях з різдвяними святами митець також неодноразово вплітає тризуб у загальну канву сюжету. Герб замість виблисків зорі, у зображенні сцени Різдва листівки кінця 80-их рр. (Дундяк, 2025: 89), вказує на те, що митець не лише мріє про державну незалежність, а й закликає респондентів до активної праці для того, аби це сталося й символічно «народилася Україна». Пізніше новорічне привітання (1995) також містить цей символ у складному силуеті виблисків зорі (Дундяк, 2025: 108).

Поєднання іконографічного сюжету Знамення й національних символів у новорічних привітаннях є сміливим способом митця нагадати адресатам відоме гаслом в українській національно-релігійній традиції «Бог і Україна».

Художник символічно вміщує тризуб у саяві, у в новорічній листівці (1991) (Дундяк, 2025: 98). Німб Богородиці Знамення вверху прикрашений тризубом як символом відродження української незалежності. Він вміщує український герб як пророцтво про майбутню, таку бажану, незалежність у цьому році.

Не менш велично Заливаха трактує образ Богородиці Знамення у великодній листівці (1992): «... яка багата на символи і це не дивно, адже після проголошення української незалежності минуло лише пів року. Митця переповнювало піднесення,

яке найперше висловлене в написах: “Христос воскрес! Воскресла Україна! Веселих свят!”. Підтримано цей настрій у постаті Богородиці Покрови. Вона тримає омофор, складений із колосся пшениці, а Христа одягнуто в гетьманський одяг (шапка прикрашена тризубом), він тримає булаву та книгу» (Дундяк, 2025: 60). Перевтілення Христа в українського гетьмана, використання національної та козацької символіки підкреслюють у цій листівці піднесений настрій. Митець у черговий раз поєднує символіку часів козаччини так і державну айдентика, що вказують на символічне злиття їх у його творчому трактуванні системи візуального представлення національної ідентичності.

Неодноразово художник займався оформленням журналів та книг й також намагався їх максимально українізувати. Представлення тризуба, як національного символу, у вигляді силуету птаха ми можемо бачити на зображенні ліногравюри для обкладинки видання «Український вісник» 1988 р. Загалом це видання було позацензурним періодичним суспільно-політичним неофіційним часописом, який було засновано у Львові радянські часи. Журнал був ініційований Українською гельсінською спілкою, ставив собі за мету вміщувати інформацію про порушення свободи слова та прав людини у СРСР, становище українських політв'язнів, про політичні репресії в Україні, акції протесту тощо. Тому не дивно, що Заливаха робить декілька обкладинок для нього, адже авторами у виданні були його побратими І. Дзюба, В. Мороз, Є. Сверстюк, І. Світличний, І. Сокульський, В. Стус та інші.

Ця обкладинка-лінорит присвячена тисячоліттю хрещення України. У центральному крузі напис «Український вісник» та силует хреста куди вміщено дати 988 р. та 1988 р., внизу картуш з написом Київ-Львів та місцем для номера журналу. Вгорі напис «Тисячоріччя хрещення України, а посередині зображення птаха, який летить головою вниз до центру зображення. Птах творить виразний силует, що цілком нагадує тризуб. Таке «шифрування» цього національного знаку може бути обумовленим часом створення цієї ліногравюри, адже, незважаючи на процеси Перебудови у СРСР, кримінальну відповідальність ніхто ще тоді не скасовував. Загалом графічні твори Заливахи з використанням символу тризуба мають складну композицію однак виразні за вирішенням як образів так і самого герба.

Висновок. Творчість О. Заливахи є особливим прикладом гармонійного поєднання традицій та новаторства у складні часи другої

половини ХХ ст. Автор неодноразово інтерпретує національну символіку, зокрема тризуб та національний прапор, через включення у твори фольклорної, релігійної, історико-патріотичної тематики, які демонструють, що мистецтво може зберігати свою культурну та національну ідентичність всупереч складним викликам часу радянської доби. Його роботи з використанням національної айдентики відкривали у той час нові горизонти для українського образотворчого мистецтва, роблячи його актуальним. Включення національних мотивів та символіки у сюжети графічних творів ставали формотворчою підставою для створення глибоких мистецьких образів, які по-сучасному переосмислюють українську культурну спадщину на відміну від численної графіки соцреалізму. Графічні твори О. Заливахи з національною айдентикою мають зазвичай складні

композиції. Більшість творів поєднує символіку часів козаччини або традиційну релігійну іконографію з національною символікою, що посилює символічне трактування системи візуального представлення національної ідентичності. Митець об'єднує національний зміст символу з загальноприйнятими у мистецтві (вифлиємська зірка й тризуб, Богородиця знамення і тризуб, птах-тризуб).

Такі поєднання підсилюють значення змісту символу. Використані митцем образи зберігають графічну виразність та часто мають оригінальне шрифтове вирішення тексту. Ці твори дають можливість глибоко осмислити значення інтелектуальної та мистецької спадщини України, але й відкривають нові сенси для сучасного глядача, увиразнюють його власну національну громадянську позицію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження). Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника» 2019. 404, [43] с. : іл.
2. Дундяк І. Авторські листівки Заливахи. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2025. 122 с.
3. Мисюга Б. Кривавий птах. *Опанас Заливаха*. Київ: Смолоскип, 2003. С. 20-28.
4. Опанас Заливаха. Альбом. Київ: Смолоскип, 2003. 160 с.
5. Опанас Заливаха. Альбом. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2025. 272 с.
6. Семикіна Л. Щастя. *Дзвонар*. Харків: Права людини, 2017. С. 178.

REFERENCES

1. Dundyak I. (2019) Ukrainske tserkovne maliarstvo druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit (osoblyvosti funktsionuvannia, zberezhennia, transformatsii ta vidrozhennia). [Ukrainian Church Painting of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries (Features of Functioning, Preservation, Transformation, and Revival)] Ivano-Frankivsk: DVNZ «Prykarpatskyi natsionalnyi universytet im. Vasylia Stefanyka». 404. [43]. [in Ukrainian].
2. Dundyak I. (2025) Avtorski lystivky Zalyvakhy. [Zalyvakha's Original Postcards]. Ivano-Frankivsk: Lileia NV. 122. [in Ukrainian].
3. Mysiuha B. (2003) Kryvavyi ptakh. [The Bloody Bird]. Opanas Zalyvakha. Kyiv: Smoloskyp. 20–28. [in Ukrainian].
4. Opanas Zalyvakha. Albom. (2003). [Opanas Zalyvakha. Album]. Kyiv: Smoloskyp. 160. [in Ukrainian].
5. Opanas Zalyvakha. Albom. (2025). [Opanas Zalyvakha. Album]. Ivano-Frankivsk: Lileia NV. 272. [in Ukrainian].
6. Semykina L. (2017) Shchastia. [Happiness]. Dzvonar. Kharkiv: Prava liudyny. 178. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК [316.7:766]:7.012

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-20>

Лариса ЕЙВАС,

orcid.org/0000-0001-6718-8464

кандидатка педагогічних наук, доцент,

декан факультету мистецтв

Криворізького державного педагогічного університету

(Кривий Ріг, Дніпропетровська область, Україна) larisa.eivas@gmail.com

Руслан ПИЛЬНІК,

orcid.org/0000-0003-1320-7716

кандидат педагогічних наук, доцент,

завідувач кафедри образотворчого мистецтва

Криворізького державного педагогічного університету

(Кривий Ріг, Дніпропетровська область, Україна) r.o.pylnik@gmail.com

СТИЛЬОВЕ, ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНЕ ТА ТЕХНОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ КІНОПЛАКАТА ЯК ОБ'ЄКТА ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ

Кіноплакат, як один із ключових інструментів візуальної комунікації, відображає домінантні естетичні, технологічні та соціальні процеси кожної епохи. Упродовж XX – початку XXI століття на тлі соціокультурних, технологічних та мистецьких змін кіноплакат зазнав суттєвих трансформацій, зумовлених появою та розвитком дизайну. У статті увага зосереджена на еволюції кіноплаката від афіш початку XX ст. до їх сучасних цифрових, фотографічних і інтерактивних форм. Розглянуто провідні стильові тенденції різних періодів – від впливів ар-нуво, експресіонізму та авангардних течій до формування голлівудської зіркової системи, пропагандистських практик 1930–1940-х років, неореалістичних підходів Італії, розвиток портретної та фотографічної домінанти у другій половині XX ст. Проаналізовано мистецькі, художньо-композиційні особливості кіноплаката, що відображали зміни в кінематографічній мові: монтажність, багатоплановість, світлотіньові акценти, типографічні експерименти. Виявлено закономірності переходу від мальованої графіки до фотомеханічних технологій, а згодом – до цифрових методів, які сформували нове розуміння плаката як частини франчайзингової і брендової системи. Простежено вплив суспільно-політичних чинників на візуальну мову постерів, зокрема роль пропаганди у воєнні періоди, формування комерційної візуальної айдентики кіностудій, оновлення образної та графічної мови кіноплакатів під впливом масової культури і появи нових типів героя. Окреслено трансформацію ролі кіноплаката в добу цифрових технологій, коли статичні афіші поступово доповнюються відеоплакатами (тизерами і трейлерами), AR-дизайном і проєктами зі штучним інтелектом. Дослідження демонструє, що кіноплакат у XX–XXI століттях став не лише рекламою кінофільму, а й самостійним об'єктом дизайн-проєктування. Актуалізовано факт поступових змін у способах створення кіноплакату для тиражування – від ручної та друкованої графіки початку XX ст. до дизайнерських проєктів, створених диджитал-інструментами.

Ключові слова: плакат, кіноплакат, візуальна культура, кінематограф, композиційні засоби, дизайн, еволюція стилю, цифровий постер.

Larysa EIVAS,

orcid.org/0000-0001-6718-8464

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor;

Dean of the Faculty of Arts

Kryvyi Rih State Pedagogical University

(Kryvyi Rih, Dnipropetrovsk region, Ukraine) larisa.eivas@gmail.com

Ruslan PYLNIK,

orcid.org/0000-0003-1320-7716

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

Head of the Department of Fine Arts

Kryvyi Rih State Pedagogical University

(Kryvyi Rih, Dnipropetrovsk region, Ukraine) r.o.pylnik@gmail.com

THE STYLISTIC, ARTISTIC, COMPOSITIONAL AND TECHNICAL FOUNDATIONS OF THE FILM POSTER AS AN OBJECT OF DESIGN

As one of the key tools of visual communication, the film poster reflects the dominant aesthetic, technological and social trends of each era. Throughout the 20th and early 21st centuries, against a backdrop of socio-cultural, technological and artistic changes, the film poster underwent significant transformations driven by the emergence and development of design. This article focuses on the evolution of the film poster from the early 20th-century posters to their contemporary digital, photographic and interactive forms. The paper examines the leading stylistic trends of various periods—from the influences of Art Nouveau, Expressionism, and avant-garde movements to the formation of the Hollywood star system, propaganda practices of the 1930s–1940s, Italian neorealist approaches, and the development of portraiture and photography as dominant genres in the second half of the 20th century. The artistic and compositional features of film posters that reflected changes in cinematic language have been analysed: montage, multi-layered composition, light-and-shadow accents, and typographical experiments. Patterns are identified in the transition from hand-drawn graphics to photomechanical technologies, and subsequently to digital methods, which shaped a new understanding of the poster as part of a franchising and branding system. The influence of socio-political factors on the visual language of posters has been traced, in particular the role of propaganda during wartime, the formation of the commercial visual identity of film studios, and the renewal of the imagery and graphic language of film posters under the influence of mass culture and the emergence of new types of heroes.

The study outlines the transformation of the role of the film poster in the digital age, as static posters are gradually being supplemented by video posters (teasers and trailers), AR design and projects involving artificial intelligence. The study shows that, in the 20th and 21st centuries, the film poster became not merely an advertisement for a film, but an independent object of design. It highlights the gradual changes in the methods of creating film posters for reproduction—from hand-drawn and printed graphics of the early 20th century to design projects created using digital tools.

Key words: poster, film poster, visual culture, cinema, compositional techniques, design, evolution of style, digital poster.

Постановка проблеми. Виявлення закономірностей трансформації кіноплаката як особливого виду візуальної комунікації та об'єкту проєктної уваги дизайну, здатного не лише рекламувати фільм, а й репрезентувати естетичні, технологічні та соціокультурні процеси різних історичних періодів визначено як проблему дослідження. Потребує уточнення, яким чином художньо-композиційні рішення, стильові напрями, технологічні новації й суспільно-політичні впливи формували зміну образної мови кіноплаката, визначали його функції та місце в культурному просторі. Основне завдання полягає в аналізі ідейних, змістових, художніх та технологічних змін кіноплакату від його зародження (кінець XIX ст.) до бурхливого розвитку в період XX ст.

У своїх міркуваннях виходимо з того, що кіноплакат – явище культурно-комунікативне та мис-

тецьке, на початку XXI ст. демонструє екстраполяцію художніх традицій рукотворного постеру на друкований та діджитал-кіноплакат. Здійснюваний аналіз також дозволить прогнозувати подальші зміни кіноплакату через розвиток цифрових технологій та AI можливостей як об'єкту дизайн-проєктування.

Аналіз досліджень. Формування підстав для осмислення культурного та мистецького значення кінематографічного плакату сприяли наукові публікації, з історії кінематографії в контексті культури (Denoël Charlotte, 2015; Погребняк, 2021; Griffith, 2026; Погребняк, 2025), суміжні з проблемою. Важливими для можливості здійснення аналізу візуальних, семантичних, образних та стильових особливостей плакату стали наукові праці С. Прищенко, М. Пучкова, І. Удріс, О. Цугорки, А. Гопа-

люк (Прищенко, 2020; Пучков, 2022; Удріс, 2022). Основу розуміння інтернаціональної історії світового кіноплакату як виду повідомлень та форми мистецтва склали праці зарубіжних (Pool & Pool, 1997; Rhodes, 2007; Rhodes, 2024; Rhodes&Singer, 2024; Smith, 2018;) та вітчизняних (Лобузін, Гутник, 2010; Гутник, 2012) авторів. Основну ж методологічну базу склали дослідження еволюції плакату власне розвитку; з питань, дотичних до теми нашої статті.

Мета статті – розглянути соціокультурні, образні, стильові, технологічні зрушення у кіноплакаті ХХ – початку ХХІ століття, виявити його поступовий перехід від добутку рукотворної графіки до об'єкту дизайн-проектування.

Виклад основного матеріалу. ХХ століття стало епохою становлення та бурхливого розвитку кіноплаката, який поступово сформувався як самостійний різновид плакатної графіки, а з настанням епохи диджиталізації стає об'єктом проектування для дизайнерів. Поява кіноплакату безпосередньо пов'язана з розвитком кінематографа, що синтезував досвід літератури, театру, музики, хореографії, образотворчого та фотографічного мистецтва, формуючи унікальну художню систему (Погребняк, 2021: 45). У цьому контексті кіноплакат постає як специфічна візуальна форма, що транслює мистецьку багатовимірність у лаконічному графічному образі, поєднуючи рекламно-інформаційну функцію з художньою виразністю. Кіноплакат не лише рекламою фільму, але й виступає як самостійний мистецький твір, що є частиною історії кіно та мистецтва (Rhodes, Singer, 2024).

Для розуміння досліджуваної проблеми також варто актуалізувати поняття «плакат» та «постер», які є функціональними аналогами, але мають різне етногенетичне походження (*das Poster* або *das Plakat* – нім., *placard* – фр. – оголошення, афіша) й уявляють значну за розміром форму друкованої графіки, основним призначенням якої є – привернення уваги до конкретного об'єкту, повідомлення, важливої події. Плакат постає як носій візуально-закріпленого смислу, який можливо інтерпретувати не лише як культурний феномен чи засіб візуальної репрезентації, а як продукт, мистецький добуток, необхідність в якому була викликана суспільними потребами, історично обумовленими ціннісними смислами та нормами (Прищенко, 2020: 101). Плакат не виникає без прив'язки до обставин або соціально-політичного запиту, він завжди інформує або закликає, а його зміст та художня складова залежать від панівного мистецького стилю свого часу.

Кіноплакат представляє різновид плакату, й за висловом Л. Гутник, є графічним твором рекламного характеру, завдяки специфічним композиційним засобам якого розкривається ідейно-художній зміст твору кінематографії, при цьому здійснюється активний естетичний вплив на глядача (Гутник, 2012: 352).

Протягом ХХ століття образно-композиційна структура кіноплаката зазнавала змін відповідно до провідних художніх стилів та актуальних соціально-культурних орієнтирів суспільства, виконуючи функцію своєрідного «дороговказу» (Smith, 2018: 6). Водночас кіноплакат демонструє і локальні еволюційні процеси, що відображаються в його образно-символічній та художньо-композиційній мові, фіксуючи характерні риси певної доби в історії кінематографа. Навіть такий, здавалося б, стандартизований параметр, як розмір афіші, виявляє залежність від жанрових особливостей, художнього стилю та національної традиції (американська, французька, британська та ін.). Водночас художнє оформлення кіноплакатів, незалежно від країни їх походження, виявилось нерозривно пов'язаним із фільмами, які вони репрезентують, настільки, що візуальні образи постерів набувають статусу символічних еквівалентів самих кінотворів у колективній пам'яті, як певні іконічні артефакти (Rhodes, Singer, 2024).

Загалом, ХХ століття можна розглядати як період формування стильового «канону» кіноплаката, у межах якого відбувалися численні трансформації. Водночас саме цей період заклав основу сучасного розуміння кіноплаката як універсального феномена візуальної культури.

Початок становлення кіноплаката як самостійного виду візуальної комунікації пов'язують із творчістю французького художника Жюль Шере. Його афіша до проекту Еміля Рено «Pantomimes Lumineuses» (1892) є першим зразком кінематографічної реклами, що окреслила подальший розвиток жанру. Стилістика плаката відображала принципи європейського афішного мистецтва кінця ХІХ ст. – гармонію композиційних елементів, ритміку ліній, силуетну пластику й шрифтову єдність (Удріс, Цугорка, 2022: 362).

Подальший розвиток кіноплаката пов'язаний із винаходом кінетоскопа Томаса Едісона та появою «Сінематографа» братів Люм'єр (1895). Саме тоді з'явився перший плакат до окремого фільму – «L'Arroseur arrosé» Марселіна Озолля, який знаменував перехід від театральної до кінематографічної реклами. Його афіша «Поливальник, що поливається» вже не містить (як на перших афішах 1890-х рр.) суто реклами

технологічних новацій кіно як нового рухового шоу, натомість, включення до композиції образу плакату зображення глядачів на фоні показу кіно, символізувало соціокультурний вимір кіносеансу (Denoël Charlotte, 2015).

Масштабність афіші Озоля засвідчила перехід від камерних оптичних атракціонів до масової культури (Smith, 2018). У семіотичному аспекті плакат виступив знаковою системою, що одночасно репрезентує інновацію й інтегрує кіно в простір популярної культури.

В епоху раннього Голлівуду (1910-ті рр.) кіноплакат стає не лише засобом інформування, а й інструментом формування іміджу акторів, що поклало початок «зірковій системі» (Rhodes, 2007). Афіші дедалі частіше акцентували увагу на персоналіях, де ім'я актора набувало більшої ваги, ніж сюжет. Показовим прикладом є плакат до фільму «The Squaw Man» (1914) Сесіла Б. Де Мілля, який ілюструє цей перехід від анонімного до персоніфікованого образу кіно. Саме тоді плакат утверджується як самостійний елемент кіновиробництва. У перші десятиліття ХХ ст. визначальний вплив на розвиток американського кінематографа справив Девід Ворк Гріффіт, який створив авторську модель екранного бачення, поєднавши режисерські, акторські й драматургічні засоби (Griffith; Погребняк, 2025: 18). Його монтажна динаміка, світлотіньова виразність і ритмічність кадру вплинули й на естетику кіноплаката, зокрема на багатопланові композиції, що імітували паралельне оповідання. Такі риси помітні в афішах до фільмів «The Birth of a Nation» (1915), «Intolerance» (1916), «Way Down East» (1920), де статичне зображення відтворює кінематографічний рух і драматизм.

У 1914 році Італія посідала третє місце у світі за експортом фільмів, репрезентуючи власний шлях розвитку кіномистецтва, зосереджений на «ранніх епічних» стрічках – «Quo Vadis?» (1912) та «Cabiria» (1914). Ці фільми утвердили нову естетику «оперної видовищності», що поєднувала масштабність, монументальність і театральну експресію (Pool, 1997). Італійський кіноплакат формувався на перетині друкованої графіки, театральної афіші та зростання кіно як масового мистецтва. Плакат до «Кабірії» художника Н. Моргело став знаковим зразком цього напрямку й був представлений як еталон на виставці «Cinema Italia» (Rhodes, 2024).

1920-ті роки стали переломним етапом у розвитку кіноплаката, коли він увібрав художні принципи авангардних рухів, сформувавши нову візуальну мову кіно. Під впливом німецького

експресіонізму плакат набув рис монументальності й динамізму. Афіші до фільмів Фріца Ланга «Die Nibelungen» (1924) і «Metropolis» (1927) стали зразками архітектонічної графіки, де контраст кольорів і конструктивна форма створювали ефект сценічної видовищності (Smith, 2018: 27). У цей період утверджується «культ зірки»: образи Чарлі Чапліна, Рудольфа Валентіно, Грети Гарбо, Дугласа Фербенкса тощо перетворюються на брендові знаки масової культури. Кіноплакат стає портретною рекламою, що гарантує комерційний успіх (Pool, 1997).

Плакат до «Привида опери» (1925) з Лоном Чейні демонструє перехід від ілюстративності до символічно-експресивної форми: спотворене гримом обличчя актора створює ауру таємничості, а діагональна композиція підсилює драматизм [Smith, с. 28]. Подібний підхід простежується й у плакаті до «The Way of All Flesh» (1927), де зображення Еміля Яннінгса не лише рекламує фільм, а й закріплює акторський архетип (Smith, 2018: 30).

Перша світова війна та зміцнення тоталітаризму в Європі, засвідчили потужний пропагандистський потенціал кіно й плаката, що у 1930-х роках досяг апогею в нацистській Німеччині, де кінематограф використовували для утвердження ідеології «арійської расової чистоти». В Італії цього ж часу кіноплакат сформувався як синтетична форма пропагандистського мистецтва, підпорядкована офіційній естетиці режиму Беніто Муссоліні. Кінематограф розглядався як інструмент створення «національного стилю» під гаслом «arte al servizio dello Stato» – мистецтво на службі держави. Попри цензурні обмеження, саме тоді утвердилися високі професійні стандарти італійської плакатної графіки, що згодом визначили естетику неореалізму 1940–1950-х років. На відміну від голлівудського культу зірки, італійський плакат 1930-х оспівував колективні ідеали – національну гордість, мужність і красу тіла. У плакатах до фільмів «Vecchia Guardia» (1934) та «Scipione l'Africano» (1937) прославлялися римська велич і військова доблесть. Паралельно розвивалася лірична лінія жіночих образів. Серед провідних митців цього періоду – Ансельмо Балдессаріні, Альфредо Капітані, Аверардо Чиріелло.

Водночас у країнах, що протистояли нацизму, кіно стало інструментом формування патріотичних ідейних наративів. У цей період докорінно змінюється візуальна мова кіноплаката: замість фрагментів із фільму домінують портретні зображення акторів, які персоніфікують головну ідею твору. У США формується студійна айдентика – кожна кіностудія виробляє власний стиль

афіші. Художники переходять від ілюстрації до реалістичного портретного образу, що підкреслює індивідуальність кінозірки. Цим тенденціям відповідають плакати до культових фільмів 1930-х: «King Kong» (1933, дизайн Гарольда В. МакАдама), «Frankenstein» (1931, Карл Фергюсон), «The Mummy» (1932, Юджин В. Френч), «Snow White and the Seven Dwarfs» (1937, Disney Studios), «Gone with the Wind» (1939, Говард Терпнінг). Вони засвідчили перехід плаката від ілюстративності до психологічно насиченого візуального портрета, що утвердив зіркову ідеологію Голлівуду. У 1930-х роках європейський кіноплакат розвивався під впливом соціальних і політичних трансформацій. У Франції Жан Габен стає символом національного кінематографа – образом, що поєднав романтичного героя й людину з народу, перетворившись на соціальний міф, активно експлуатований у плакатах.

Період Другої світової війни позначився домінуванням воєнної тематики у кінематографі та підпорядкуванням кіноплаката завданням пропаганди. Його візуальна мова набуває рис мобілізаційного пафосу, де провідними стають мотиви патріотизму, мужності та жертвності. У післявоєнне десятиліття розвиток телебачення змусив кіноіндустрію шукати нові способи візуальної привабливості. Кіноплакат поступово набуває фотографічної реалістичності – використовуються кольорові портрети акторів, масштабні шрифти, композиції, розраховані на дистанційне сприйняття. Літографічна традиція остаточно поступається фотомеханічним технологіям, що знаменує перехід до нового етапу розвитку візуальної комунікації кіно.

У 1960-х роках кіноплакати відображали зміну суспільних норм. Поряд із популярними «підлітковими» комедіями та мюзиклами з Елвісом Преслі, в афішах утверджується новий тип героя – агент Джеймс Бонд, символ глобального кінематографічного міфу. Середина 1960-х стала переломною: послаблення цензури дозволило відображати еротизм, насильство, соціальні конфлікти. Постери стали більш відвертими, фотографічність майже витіснила мальовану образність.

Розквіт «блексплуатаційного» кіно, орієнтованого на чорношкірих американців та появу нової хвилі блокбастерів (The Godfather, Jaws, Star Wars) приносять 1970-ті роки. Американські кіноплакати цього часу активно використовували фотоколаж, яскраву типографіку, а культові імена художників (А. Амзель, Ф. Фразетта) стали широко відомими публіці.

Щодо українського кіноплакату, то на думку Л. Лобузіної та Л. Гутник у цей період традиційний плакат фактично припинив своє існування, і, відповідно, втратив характер самостійного художнього твору. Тому, зібрання кіноплакатних документів набули значення історико-культурного надбання, що засвідчує важливість їх збереження й наукового вивчення як унікального феномена світової візуальної культури (Лобузіна, 2010: 28). В іншому дослідженні Л. Гутник згадуються українські художники-кіноплакатисти, яскравий вияв творчості яких припав на 70-і рр. ХХ ст. – О.О. Ворона («Дикий собака Дінго», «Гусарська балада»), В.К. Шостя, І. Кружков («Анничка», «Давня, давня казка», «Червона горобина»), Т.І. Ляшук («Лісова пісня»), Т.А. Ляшук («Король Лір») та ін. (Гутник, 2012: 368–370). Плакати до фільмів цих митців відрізнялися високим рівнем володіння плакатною графікою, лаконічністю, увагою до головного в композиції кіноплакатів й активним мистецьким та інформаційним впливом на глядача.

У 1980-90-их роках кіноплакат опинився в умовах панування спецефектів та нових франшиз (Star Wars, Indiana Jones, Е.Т., Ghostbusters). Плакати вирізнялися глянцевою оздобленістю (друк на крейдованому папері), масштабними образами та композиційними рішеннями, що підкреслювали видовищність. Комп'ютерна графіка змінила принципи створення рекламних матеріалів. Цифрові технології дозволили конструювати гіперреалістичні образи (Jurassic Park, Batman Forever, Independence Day).

Початок ХХІ століття, детермінований стрімким розвитком цифрової графіки, 3D-моделювання та інтерактивних технологій кардинально змінив природу кіноплаката, розширивши його функції, а також способи проєктування. Починаючи з 2000-х він став частиною франчайзингової системи – єдиного візуального бренду, що поєднує кіно, ігри, комікси та мерч. Плакати до The Lord of the Rings, Harry Potter, Avatar, The Dark Knight вирізнялися фотографічною реалістичністю й складною типографікою. У 2010–2020-х рр. під впливом соціальних мереж і стрімінгових платформ плакат став лаконічнішим; поширився ретростиль (наприклад, Stranger Things, La La Land), а також фан-культура альтернативних постерів (Mondo, Poster Posse). Після 2020 р. формат еволюціонує у динамічні та інтерактивні форми – відеоплакати, AR-дизайн, проєкти зі штучним інтелектом (Midjourney, DALL·E, Adobe Firefly). Цифрове середовище розширює можливості інформаційного впливу афіш через сайти. Сучасний кіноплакат

перетворюється на візуальний код медіакультури, що поєднує кіно, цифрове мистецтво й соціальну рекламу. І якщо тиражований кіноплакат до настання ери діджиталізації мав фізичний вияв та враховував особливості сприйняття знакового зображення з відстані, то на початку XXI ст. стрімкого розвитку набуває цифровий кіноплакат (банер) як засіб інтернет-рекламування (Пучков, 2022: 111), будучи об'єктом проєктним уваги графічних та web-дизайнерів.

Висновки. В підсумку, можемо констатувати, що кіноплакат XX – початку XXI ст. зазнав багаторівневих трансформацій, що відображають еволюцію кінематографа, художніх стилів та медіа-технологій, а зміна естетики плаката корелювала зі змінами кіномови – монтажними прийомами, культури.

багатоплановістю, світлотіньовими акцентами та типографічними інноваціями. Перехід від ручної графіки до фотомеханічних і цифрових технологій перетворив кіноплакат з окремого художнього твору на елемент комплексної маркетингової інфраструктури, успішно інтегрований у XXI столітті у цифрову медіакультуру та переосмислив його в новій іпостаті – як об'єкту дизайн-проєктування. Попри те, що кіноплакат у XX – на початку XXI століття пройшов значну еволюцію – від рукотворної графіки до цифрових та інтерактивних форм – його розвиток ще недостатньо осмислений у контексті загальних змін візуального мистецтва, дизайну та кіноіндустрії й потребує подальших розвідок щодо збереження його ролі як важливого феномена візуальної та проєктної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гутник Л. Проблеми дослідження українського кіноплаката як феномена вітчизняної культури. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2012. Вип. 34. С. 352–376.
2. Лобузін К., Гутник Л. Український кіноплакат 1920-1990-их рр. у фондах НБУВ: наукове упорядкування, дослідження та представлення матеріалів зібрання. *Бібліотечний вісник*. 2010. №3. С.28–34.
3. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини XX – початку XXI століття: дис. ...д.мист.: 26.00.04. Київ, 2021. 469 с.
4. Погребняк Г. П. Авторські моделі екранної творчості в кінокультурі США. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2025. № 1. С. 16–23.
5. Прищенко С.В. Візуальна семантика і художня образність плаката. *Культура і сучасність*. №1, 2020. С.97–103.
6. Пучков М. Поняття «художня система» у візуальній культурі та кіноплакат як феномен суспільно-культурної комунікації. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2022. Вип. 18. С. 106–113.
7. Удріс І., Цугорка О., Гоцалюк А. Європейський виставковий плакат 1890-х років у контексті розвитку мистецтва ар нуво. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. Т. 5, № 2. С. 358–374.
8. Denoël Charlotte. Le Cinématographe Lumière. L'Histoire Parl'Image : веб-сайт. URL: <https://histoire-image.org/etudes/cinematographe-lumiere> (дата звернення 10.08.2025).
9. Griffith D. W. Britannica: веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/biography/D-W-Griffith> (дата звернення 15.08.2025).
10. Pool E.E., Pool S.T. Collecting Movie Posters: An Illustrated Reference Guide to Movie Art. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, 1997. 197 p.
11. Rhodes G. D. The Origin and Development of The American Moving Picture Poster. *Film History*. 2007. Vol.19. №3. PP. 228–246.
12. Rhodes J. D. Cinema Italia: Classic Italian Film Posters (review). *Modernism/modernity*. 2024. № 11(2). PP. 365–367. DOI:10.1353/mod.2004.0041
13. Rhodes G.D., Singer R. Film by Design: the Art of the Movie Poster. Jackson: University Press of Mississippi, 2024. 242 p.
14. Smith I. H. Selling the Movie: The Art of the Film Poster. London: White Lion Publishing, 2018. 310 p.

REFERENCES

1. Hutnyk L. (2012) Problemy doslidzhennia ukrainskoho kinoplakata yak fenomena vitchyznianoï kultury. [Problems of studying Ukrainian film poster as a phenomenon of national culture] Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho, 34, 352–376. [in Ukrainian].
2. Lobuzina K., Hutnyk L. (2010) Ukrainskyi kinoplakat 1920–1990-ykh rr. u fondakh NBUV: naukovе uporiadkuvannia, doslidzhennia ta predstavlennia materialiv zibrannia. [Ukrainian film poster of the 1920s–1990s in the collections of VNLU: scientific arrangement, research and presentation of collection materials] Bibliotechnyi visnyk, 3, 28–34. [in Ukrainian].
3. Pohrebniak H. P. (2021) Avtorskyi kinematohraf u khudozhnii kulturi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia. [Auteur cinema in the artistic culture of the second half of the 20th – early 21st century] Doctor's thesis. Kyiv, 469 p. [in Ukrainian].
4. Pohrebniak H. P. (2025) Avtorski modeli ekrannoi tvorchosti v kinokulturi SShA. [Authorial models of screen creativity in US film culture] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv, 1, 16–23. [in Ukrainian].
5. Pryshchenko S. V. (2020) Vizualna semantyka i khudozhnia obraznist plakata. [Visual semantics and artistic imagery of the poster] Kultura i suchasnist, 1, 97–103. [in Ukrainian].

6. Puchkov M. (2022) Poniattia "khudozhnia systema" u vizualnii kulturi ta kinoplakat yak fenomen suspilno-kulturnoi komunikatsii. [The concept of "artistic system" in visual culture and film poster as a phenomenon of socio-cultural communication] MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia, 18, 106–113. [in Ukrainian].
7. Udris I., Tshorka O., Hotsaliuk A. (2022) Yevropeiskyi vystavkovyi plakat 1890-kh rokiv u konteksti rozvytku mystetstva ar nuvo. [European exhibition poster of the 1890s in the context of Art Nouveau development] Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu, 5(2), 358–374. [in Ukrainian].
8. Denoël C. (n.d.) Le Cinématographe Lumière. [The Lumière Cinematograph.] L'Histoire Par l'Image. Available at: <https://histoire-image.org/etudes/cinematographe-lumiere> (accessed 10 August 2025). [in French]
9. Griffith D. W. (n.d.) Britannica. Available at: <https://www.britannica.com/biography/D-W-Griffith> (accessed 15 August 2025).
10. Pool E. E., Pool S. T. (1997) Collecting Movie Posters: An Illustrated Reference Guide to Movie Art. Jefferson, NC; London: McFarland & Company, 197 p.
11. Rhodes G. D. (2007) The Origin and Development of the American Moving Picture Poster. Film History, 19(3), 228–246.
12. Rhodes J. D. (2024) Cinema Italia: Classic Italian Film Posters (review). Modernism/modernity, 11(2), 365–367. DOI:10.1353/mod.2004.0041.
13. Rhodes G. D., Singer R. (2024) Film by Design: The Art of the Movie Poster. Jackson: University Press of Mississippi, 242 p.
14. Smith I. H. (2018) Selling the Movie: The Art of the Film Poster. London: White Lion Publishing, 310 p.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-21>**Віталій ЗАЄЦЬ,***orcid.org/0000-0002-1013-5270**кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник декана факультету народних інструментів
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) zaetsa@ukr.net***Андрій ДУШНИЙ,***orcid.org/0000-0002-5010-9691**кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) ascomobile@ukr.net***Юлія ЗАЄЦЬ,***orcid.org/0009-0009-4472-758X**студентка Школи музики
Люцернського університету прикладних наук та мистецтв
(Люцерн, Швейцарія) yuliiazaiets196@gmail.com*

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЯК ВІДКРИТА СИСТЕМА: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ, ІНДИВІДУАЛЬНІСТЮ ТА МЕДІАРЕАЛЬНІСТЮ

У статті здійснено комплексний теоретичний аналіз феномену стилю музиканта-виконавця як інтегральної характеристики його професійно-творчої діяльності. Актуалізовано проблему осмислення виконавського стилю в контексті сучасних культурних трансформацій, зумовлених глобалізаційними процесами, міжкультурною комунікацією та цифровізацією мистецького простору.

Обґрунтовано доцільність розгляду стилю в межах тріадної моделі «стиль епохи – стиль композитора – стиль виконавця», що дозволяє інтегрувати історико-культурний, індивідуально-психологічний і художньо-комунікативний виміри виконавської діяльності. Доведено, що формування виконавського стилю відбувається у процесі складної взаємодії генетично зумовлених психофізіологічних особливостей особистості (темпераменту, чутливості, емоційної динаміки) та соціокультурного середовища, в якому відбувається професійне становлення митця.

Особливу увагу приділено інтерпретації як комунікативному акту, у межах якого авторський текст трансформується у живий художній процес, адресований конкретному слухачеві або аудиторії. Виконавський стиль розглядається як форма індивідуалізованого мислення, що поєднує раціональні та емоційні чинники музично-виконавської діяльності й забезпечує цілісність художнього висловлювання.

Проаналізовано сучасні тенденції розвитку виконавського мистецтва, зокрема вплив цифрової рецепції, медіапростору та технологій звукозапису на характер інтерпретаційної практики. Підкреслено, що цифрове середовище формує новий тип слухачької свідомості, що, у свою чергу, впливає на параметри виконавської виразності, способи презентації мистецького продукту та механізми формування індивідуального стилю. Окреслено феномен медіастилу як синтезу традиційної виконавської майстерності та технологічного ресурсу.

У результаті дослідження встановлено, що стиль музиканта-виконавця є багатовимірним культурно-художнім явищем, яке виступає водночас результатом особистісного становлення і чинником історико-культурного розвитку. Він реалізується як динамічна система художнього мислення, що забезпечує творчий діалог між композитором, виконавцем і слухачем у змінних умовах сучасного соціокультурного простору.

Ключові слова: виконавський стиль, музична інтерпретація, стиль музиканта-виконавця, стиль епохи, стиль композитора, медіапростір, цифрова рецепція.

Vitalii ZAIETS,

orcid.org/0000-0002-1013-5270

PhD in Arts, Associate Professor;

Deputy Dean of the Faculty of Folk Instruments

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) zaetsa@ukr.net

Andriy DUSHNIY,

orcid.org/0000-0002-5010-9691

Ph.D. in Education, Professor;

Head of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) accomobile@ukr.net

Yuliia ZAIETS,

orcid.org/0009-0009-4472-758X

Student at the School of Music

Lucerne University of Applied Sciences and Arts

(Lucerne, Switzerland) yuliazaiets196@gmail.com

PERFORMANCE STYLE AS AN OPEN SYSTEM: BETWEEN TRADITION, INDIVIDUALITY AND MEDIA REALITY

The article presents a comprehensive theoretical analysis of the phenomenon of the musician-performer's style as an integral characteristic of their professional and creative activity. The problem of interpreting performance style in the context of contemporary cultural transformations caused by globalization processes, intercultural communication, and the digitalization of the artistic space is актуалізовано.

The expediency of considering style within the triadic model «style of the epoch – composer's style – performer's style» is substantiated, as it allows the integration of historical-cultural, individual-psychological, and artistic-communicative dimensions of performance activity. It is demonstrated that the formation of performance style occurs through a complex interaction between genetically determined psychophysiological characteristics of the individual (temperament, sensitivity, emotional dynamics) and the socio-cultural environment in which the professional development of the artist takes place.

Particular attention is paid to interpretation as a communicative act within which the authorial text is transformed into a living artistic process addressed to a specific listener or audience. Performance style is considered as a form of individualized thinking that combines rational and emotional factors of musical performance activity and ensures the integrity of artistic expression.

The article analyses contemporary tendencies in the development of performing arts, in particular the influence of digital reception, media space, and sound recording technologies on the nature of interpretative practice. It is emphasized that the digital environment forms a new type of listener's consciousness which, in turn, affects the parameters of performing expressiveness, the ways of presenting an artistic product, and the mechanisms of forming an individual style. The phenomenon of media style is outlined as a synthesis of traditional performing mastery and technological resources.

The study establishes that the style of the musician-performer is a multidimensional cultural and artistic phenomenon that functions both as a result of personal development and as a factor in historical and cultural evolution. It is realized as a dynamic system of artistic thinking that ensures a creative dialogue between the composer, the performer, and the listener in the changing conditions of the contemporary socio-cultural space.

Key words: *performance style, musical interpretation, musician-performer's style, style of the epoch, composer's style, media space, digital reception.*

Постановка проблеми. У сучасному гуманітарному дискурсі проблема стилю музиканта-виконавця набуває особливої актуальності у зв'язку з переосмисленням ролі виконавського мистецтва в структурі музичної культури. Традиційна модель взаємодії «композитор – виконавець – слухач» у ХХІ столітті зазнає суттєвих трансформацій під впливом глобалізаційних процесів, цифрових технологій та зміни характеру культурної комунікації. У цих умовах виконавський стиль перестає

бути лише індивідуальною манерою інтерпретації й постає як багатовимірний феномен, що поєднує особистісні, історико-культурні, психологічні та соціокомунікативні чинники.

Сучасна музично-виконавська практика демонструє зростання ролі інтерпретаційної автономії виконавця, розширення його творчих функцій та зміщення акцентів від репродуктивності до креативності. Водночас залишається недостатньо систематизованим теоретичне осмислення внутріш-

ніх механізмів формування виконавського стилю як інтегральної характеристики професійного мислення музиканта. Особливої уваги потребує вивчення взаємодії генетично зумовлених психофізіологічних параметрів особистості з культурно-історичними детермінантами стильового середовища, а також аналіз впливу цифрової рецепції та медіатизації мистецтва на трансформацію стильових орієнтирів.

Отже, постає необхідність комплексного дослідження стилю музиканта-виконавця як результату професійно-творчої самореалізації, що здійснюється в координатах тріади «стиль епохи – стиль композитора – стиль виконавця» та в умовах сучасного глобально-цифрового культурного простору.

Аналіз досліджень. У сучасному українському музикознавстві стиль розглядається як багаторівнева категорія музичного мислення. Зокрема, В. Москаленко трактує стиль як історично зумовлену систему інтонаційно-виражальних засобів, що інтегрує інтонаційні, композиційні та семантичні параметри музичної мови та відображає взаємодію традиції, новаторства й інтерпретаційної варіативності (Москаленко, 2013). Подальшу систематизацію підходів до цього поняття здійснили О. Лігус і В. Лігус, які визначають стиль як багатоконпонентне явище, що поєднує індивідуальні та історико-культурні характеристики музичного мислення та потребує комплексного аналізу взаємодії композиторської техніки, виконавської практики й соціокультурного контексту музичної творчості (Лігус, Лігус, 2018). У працях О. Коменди стиль інтерпретується як прояв певного типу художнього мислення, сформованого в межах конкретної культурної традиції (Коменда, 2009), тоді як С. Шип розглядає його як інтегративний рівень організації музичної мови, що поєднує інтонаційні, формотворчі та семантичні параметри музичного тексту (Шип, 1998). У дослідженнях музично-виконавського стилю важливим є підхід О. Катрич, яка пропонує моделі стильової ієрархії та стильової концентричності, що відображають взаємодію епохального, національного, авторського та виконавського рівнів стильової організації у процесі інтерпретації музичного твору (Катрич, 2001).

Водночас у більшості зазначених досліджень виконавський аспект постає переважно як складова ширшої художньо-комунікативної системи музичного мистецтва. У межах теорії музичного виконавства М. Давидова (Давидов, 2004) проблема інтерпретації як творчого акту отримує розвиток у дослідженні В. Зайця, де виконавець роз-

глядається як активний співтворець художнього смислу музичного твору (Zaiets, 2023). Інтерпретація у цьому підході постає не як репродукція нотного тексту, а як його смислова актуалізація в конкретному культурному контексті, тоді як виконавський стиль визначається як індивідуалізована система художніх рішень, що реалізується через темпоритм, динаміку, артикуляцію та драматургію виконання. Психологічний вимір виконавської діяльності розкрито у працях Дж. Слободи (Sloboda, 2005), який досліджує механізми музичного мислення та емоційної регуляції у процесі виконання. Подальший розвиток цієї проблематики представлено у роботі А. Лемана, Дж. Слободи та Р. Вуді (Lehmann, Sloboda, Woody, 2007), де підкреслюється, що виконавський стиль формується як результат тривалої професійної практики, цілеспрямованого навчання та свідомої інтерпретаційної роботи.

Сучасні дослідження також акцентують на впливі цифрового середовища на музичну рецепцію та виконавську практику. Зокрема, А. Краузе, А. Норт і Л. Г'юїтт (Krause, North, Hewitt, 2015) аналізують трансформації музичної комунікації в умовах цифровізації культури, тоді як Д. Волцер (Walzer, 2017), К. Пепплер (Peppeler, 2010) та А. Даніельсен (Danielsen, 2017) підкреслюють роль алгоритмічних і медіатехнологічних чинників у формуванні нових моделей музичного сприйняття. У цьому контексті виконавський стиль постає як феномен, що формується не лише у взаємодії з авторським текстом і традицією, але й у цифровому просторі глобальної культурної комунікації. Отже, попри наявність значного теоретичного підґрунтя, інтеграція історико-стильового, інтерпретаційного, психологічного та культурологічного підходів потребує подальшого розвитку, що відкриває можливості для розгляду виконавського стилю як динамічної системи творчої самореалізації музиканта у сучасному глобально-цифровому культурному середовищі.

Мета дослідження полягає в теоретичному осмисленні закономірностей формування та реалізації професійно-творчої спрямованості музиканта-виконавця у сфері музично-виконавського мистецтва. Йдеться про виявлення тих внутрішніх і зовнішніх чинників, які забезпечують досягнення художньої цілісності інтерпретації та сприяють становленню індивідуального виконавського стилю.

Виклад основного матеріалу. Формування музиканта-виконавця як носія індивідуально окреслених стильових якостей відбувається в певному культурному, соціальному та психоло-

гічному середовищі, яке визначає параметри його професійного становлення. Саме умови, в яких функціонує особистість, створюють особливий художній простір, що впливає на механізми сприйняття, осмислення та інтерпретації мистецьких явищ. Йдеться не лише про освітнє чи професійне середовище, а й про ширший духовно-культурний контекст, у межах якого формується здатність до рецепції художнього ореолу, зокрема музичного мистецтва.

Якщо розглядати стиль у вузькому, персоналізованому значенні – не як історико-культурну категорію, а як характеристику конкретної особистості, – то його сутність охоплює комплекс індивідуально-психологічних та етичних параметрів. До них належать темперамент, характер, рівень знань, вихованість, сформованість морально-етичних принципів. Зазначені складові мають як соціально зумовлений, так і генетично детермінований характер. Ідеться, зокрема, про поріг чутливості, швидкість емоційного збудження й гальмування, динаміку зміни емоційних станів, тобто про ті психофізіологічні параметри, що формують первинну модель реагування особистості на світ.

Генетично обумовлені властивості становлять своєрідне першоджерело стильового сприйняття дійсності. Однак у процесі часово-практичного досвіду вони зазнають трансформації: від первинної реактивності – до усвідомленої системи стильових орієнтацій. На вищому етапі розвитку формується стиль-відношення індивідуальності до дійсності – інтегральна характеристика особистості, здатної не лише інтерпретувати художній текст, а й привносити у нього власне «Я», здійснюючи акт творчого співбуття з художнім матеріалом.

Така процесуальність становлення зумовлює появу неповторних виконавських реалізацій, що розширюють уявлення про стиль як багатовимірний феномен художньої культури. У цьому контексті продуктивною видається позиція О. Берегової, яка, аналізуючи виконавську практику композиторів, відзначає тенденцію «споріднювати» композиторську стильову лінію з генеральними шляхами стилістики мистецтва свого часу (Берегова, 2026). Дослідниця наголошує на виявленні «корпоративності» мислення автора-виконавця власних творів – узгодженості його мислительних принципів у позиції композитора й інтерпретатора.

Як зазначає науковиця, йдеться про «тенденцію, що відзначає основний напрямок виконавської діяльності композиторів щодо власних творів: “споріднювати” композиторську стильову лінію із генеральними шляхами стилістики мис-

тецтва свого часу, тобто виявлення “корпоративності” мислення автора-виконавця своїх творів по відношенню до розумових принципів того ж митця в позиції композитора» (Берегова, 2026: 10). Такий підхід дозволяє розглядати стиль не лише як індивідуальну якість, але і як форму інтеграції особистісного та епохального вимірів творчості, де інтерпретаційний акт постає продовженням композиторського мислення.

З огляду на викладене, можна підсумувати: загальнотеоретичне поняття *стилю* функціонує щонайменше у трьох взаємопов’язаних іпостасях – як стиль епохи, стиль композитора і стиль виконавця. Така тріадна модель дозволяє розглядати стиль не лише як історико-культурну категорію, а як багаторівневу систему взаємодії об’єктивних та суб’єктивних чинників музичного процесу.

Фізіолого-генетична схильність особистості до інтелектуально-почуттєвої оцінки сприйнятого музичного матеріалу істотно впливає на формування мислення музиканта-виконавця. Йдеться про здатність не лише до рецепції художнього тексту, а й до його естетичної та етичної інтерпретації. У цьому процесі акумулюються можливості як репродуктивної діяльності, так і продукування власних смислів і переживань, що становлять підґрунтя індивідуального виконавського стилю.

У контексті осмислення духовної дійсності музичного мистецтва (виконавської, композиторської, науково-освітньої сфер) показовою є позиція А. Мухи, який визначає стиль як форму відображення митцем не лише об’єктивної реальності, а й власного ставлення до неї. Як зазначає дослідник, «митець, відображуючи дійсність, відображує і своє відношення до неї, порівнюючи себе до оточуючої дійсності, порівнюючи власні та загальносуспільні ідеали, потреби, інтереси. Він намагається усвідомити і розкрити сутність дійсності і свою дійсну сутність через внутрішнє і зовнішнє діяння, через поставлення та досягнення різних образних – великих і малих, інтуїтивних і раціональних – цілей» (Муха, 1979: 185).

Зазначена позиція увиразнює процесуальну сутність стилю як динамічної форми самоспіввіднесення митця з буттям, що водночас постає способом його самопізнання та художньої самореалізації. Стиль у цьому розумінні постає не статичною характеристикою, а динамічним результатом постійного внутрішнього діалогу особистості з культурною та соціальною реальністю.

Розвиваючи цю концепцію, можна стверджувати, що весь період професійного становлення музиканта-виконавця супроводжується напру-

женою взаємодією між його генетично зумовленим «Я» та множинністю зовнішніх впливів. До останніх належать як стильові параметри епохи, так і композиторські інтенції, а також виконавські традиції. Саме в цьому перехресті внутрішніх імпульсів і зовнішніх детермінант формується індивідуальний стильовий вектор особистості, що визначає специфіку її художньо-інтерпретаційної діяльності.

У часовому вимірі зазначену тріаду доцільно розглядати з урахуванням думки О. Сокола, який трактує стиль як варіантну множинність інтерпретацій одного й того ж твору різними виконавцями. Дослідник підкреслює, що «виконавські стилі подають різну інтерпретацію при виконанні одного й того ж твору, не порушуючи композиторського стилю в цілому, – в межах його потенційної варіативності» (Сокол, 1979: 9). Отже, виконавська індивідуальність не руйнує авторської концепції, а актуалізує закладені в ній можливості смислового наповнення-розгортання.

Відтак під виконавським стилем можна розуміти комплекс характерних засобів музично-виконавської виразності, що відповідають структурі мислення, темпераменту й характеру конкретного митця та забезпечують індивідуалізовану реалізацію композиторського задуму.

У цьому контексті доцільно сформулювати такі положення:

1. Ставлення музиканта-виконавця до сприйманого художнього матеріалу – як до особистісно значущого й творчо переосмисленого – визначає параметри його стильового спрямування. Саме в акті інтерпретації виявляється здатність особистості трансформувати чуже у власне, історично зумовлене – у сучасно пережите.

2. Висококваліфікований виконавець не обмежується рівнем індивідуальності як такої. Поєднання природної обдарованості з глибокою професійною підготовкою відкриває можливість становлення виконавця-творця, який, свідомо чи інтуїтивно, формує власний виконавський стиль як органічну систему художнього мислення.

У сучасному дискурсі поняття виконавського стилю набуває різних інтерпретацій, що зумовлено самою природою музичного твору. Останній функціонує не як статична структура, а як «безперервно поновлюване буття», що щоразу народжується в «діалозі» та «полілозі» музичних культур минулого й сьогодення. У цьому контексті «достовірність» виконавської інтерпретації залежить від глибини засвоєння «виконавського фонду» різних епох – сукупності образно-художніх сфер та притаманних їм способів «прочитання» авторського тексту.

Такий підхід дозволяє переосмислити традиційну тріаду «композитор – виконавець – слухач». Спираючись на концепцію О. Маркової (Маркова, 2002), можна розглядати альтернативну модель – «виконавець – композитор – слухач», яка, на думку дослідниці, є історично первинною. Обґрунтовуючи цю тезу, О. Маркова стверджує пріоритет виконавського професіоналізму над композиторським, вбачаючи його витoki у риторичній природі музичного мистецтва: «Риторичні засади виразності музики ... склалися, перш за все, у виконавській діяльності ...» (Маркова, 2002: 7).

Відтак, виконавський стиль постає не просто сукупністю індивідуальних технічних чи інтерпретаційних прийомів, а своєрідним «містком» між історичною традицією та її сучасним втіленням. Саме він забезпечує становлення стилю як мистецького феномену, пов'язаного з конкретною культурною традицією та історичною епохою, знаходячи своє безпосереднє вираження у звучанні.

Концептуалізація стилю музиканта-виконавця набуває методологічної завершеності в межах тріадної моделі «стиль епохи – стиль композитора – стиль виконавця», яка дозволяє розглядати виконавське мистецтво як багаторівневу систему художніх взаємодій. У цій моделі кожен рівень має відносну автономію, проте не існує ізольовано, а функціонує у постійному діалозі з іншими складниками.

Стиль епохи визначає історико-культурний горизонт інтерпретації, формує систему естетичних норм, художніх ідеалів, жанрових і мовно-виражальних параметрів, що окреслюють межі допустимої варіативності музичного мислення. Він виступає макроконтекстом, у межах якого виникає стиль композитора, зумовлений індивідуальним переосмисленням загальноєпохальних принципів.

Стиль композитора, у свою чергу, виявляється у специфіці інтонаційного словника, формотворчих принципів, гармонічної та фактурної організації музичного тексту. Саме він задає виконавцеві систему художніх координат, які потребують інтерпретаційного освоєння. Водночас авторський текст містить потенціал варіативності, що відкриває простір для творчої реалізації виконавця.

Стиль виконавця постає як результат активної інтерпретаційної взаємодії з попередніми рівнями. Він не є механічним відтворенням композиторського задуму чи історичної традиції, а формується в процесі особистісного осмислення художнього матеріалу. У цьому контексті виконавець виступає співтворцем смислу, а його стиль – динамічною системою індивідуальних художніх

рішень, що синтезує культурну пам'ять епохи, авторський текст і власний досвід музичного мислення.

Таким чином, тріадна модель дозволяє уникнути спрощеного розуміння виконавського стилю як суто суб'єктивної категорії та окреслює його як багатовимірний феномен, що реалізується в полі історичної традиції, авторської інтенції та особистісної творчої ініціативи.

В умовах глобалізації категорія стилю набуває нових вимірів. Інтенсифікація культурної комунікації, розвиток міжнародних освітніх процесів, мобільність виконавців та транснаціональний обмін репертуаром утворюють поліфонічний простір стильових взаємодій. Сучасний виконавець діє у середовищі відкритих кордонів, де стиль епохи формується не лише під впливом національних традицій, а й під потужним тиском глобальних медіакультурних процесів. Звідси – закономірне звернення до полістилістики, здатної поєднувати різні історичні коди та множинні інтерпретаційні підходи.

Принципово новим чинником стає цифрова рецепція. Технології не просто опосередковують сприйняття музики, а формують його структуру. Стримінгові платформи, соціальні мережі та алгоритми рекомендацій продукують новий тип слухачької свідомості – фрагментарної, кліпової, візуально орієнтованої. Виконавець змушений вибудовувати діалог одночасно з реальною та віртуальною аудиторією, враховуючи, що алгоритмічна селекція контенту здатна як нівелювати стильову унікальність (через стандартизацію параметрів звучання), так і провокувати пошук яскравої індивідуальності.

Окремим предметом дослідження стає трансформація виконавського стилю під впливом студійних технологій. Запис перетворюється на самостійний художній продукт, відкритий для монтажу та корекції. Виникає феномен «медіастилю» – синтезу традиційної виконавської майстерності та технологічного ресурсу, що породжує нові питання щодо автентичності та меж інтерпретаційної свободи.

Отже, стиль музиканта-виконавця постає як багатовимірний феномен, що інтегрує психофізіологічні задатки, історичну традицію, індивідуальний художній досвід та глобально-цифровий контекст сучасності. Він виступає одночасно і результатом внутрішнього становлення особис-

тості, і дієвим чинником культурної еволюції. У сучасному гуманітарному дискурсі проблема стилю виходить за межі суто музикознавчого аналізу, стаючи невід'ємною складовою ширшого осмислення взаємодії людини, культури та технологій у ХХІ столітті.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що стиль музиканта-виконавця слід розглядати як інтегральний феномен професійно-творчої самореалізації, який формується внаслідок взаємодії індивідуально-психологічних, історико-культурних і соціокомунікативних чинників. Тріадна модель «стиль епохи – стиль композитора – стиль виконавця» дозволяє концептуалізувати стиль як багаторівневу систему взаємозв'язків, у межах якої виконавська інтерпретація постає формою актуалізації потенційної варіативності авторського тексту.

Доведено, що становлення виконавського стилю відбувається у процесі внутрішнього діалогу особистості з художнім матеріалом і культурною традицією. Генетично зумовлені психофізіологічні особливості музиканта трансформуються в усвідомлену систему художніх орієнтирів, що визначають індивідуальну манеру інтерпретації. Високий рівень професійної підготовки у поєднанні з природною обдарованістю забезпечує перехід від індивідуальності до рівня виконавця-творця, носія власного стильового мислення.

З'ясовано, що в умовах глобалізації та цифрової рецепції стиль набуває нових характеристик. Медіатизація музичного мистецтва та поширення цифрових технологій змінюють способи художньої комунікації, впливають на структуру слухачького сприйняття та формують нові вимоги до виконавської самопрезентації. Водночас саме в цих умовах актуалізується потреба збереження стильової індивідуальності як ознаки професійної зрілості митця.

Отже, стиль музиканта-виконавця постає як динамічна система художнього мислення, що забезпечує цілісність інтерпретаційного процесу та виступає важливим чинником розвитку сучасної музичної культури. Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом когнітивних механізмів формування виконавського мислення та вивченням впливу цифрових технологій на трансформацію стильових парадигм у музично-виконавському мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. 388 с.

2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.
3. Катрич О. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 115–122.
4. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. Чайковського*. 2009. Вип. 3. С. 66–76.
5. Лігус О., Лігус В. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Young Scientist*. 2018. № 1 (53). С. 673–676.
6. Маркова О. Питання теорії виконавства: матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса: Астропринт, 2002. 128 с.
7. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. 134 с.
8. Муха А. Процес композиторської творчості. Київ: Музична Україна, 1979. 271 с.
9. Сокол О. Виконавські ремарки, образ та музичний стиль. Одеса: Моряк, 2007. 276 с.
10. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
11. Danielsen A. Music, media and technological creativity in the digital age. *Nordic Research in Music Education*. 2017. Vol. 18. Pp. 9–22.
12. Krause A., North A., Hewitt L. Music-listening in everyday life: Devices and choice. *Psychology of Music*. 2015. Vol. 43. № 3. Pp. 155–170. <https://doi.org/10.1177/0305735613496860>
13. Krausz M. (Ed.). *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1993. 288 p.
14. Lehmann A., Sloboda J., Woody R. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 288 p.
15. Peppler K. Media Arts: Arts Education for a Digital Age. *Teachers College Record*. 2010. Vol. 112 (8). Pp. 2118–2153.
16. Sloboda J. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 456 p.
17. Walzer D. Independent music production: how individuality, technology and creative entrepreneurship influence contemporary music industry practices. *Creative Industries Journal*. 2017. Vol. 10 (1). Pp. 21–39. <https://doi.org/10.1080/17510694.2016.1247626>
18. Zaiets V. Performance Style as Comprehensive Artistic Method in the Field of Music. *Studia UBB Musica*. 2023. Vol. 68 (2). Pp. 287–295.

REFERENCES

1. Berehova, O. (2006). *Komunikatsiia v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy: tekhnolohiia chy tvorchist?* [Communication in the socio-cultural space of Ukraine: technology or creativity?]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 388 s. [in Ukrainian].
2. Davydov, M. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista (akordeonista)* [Theoretical foundations of forming the performance mastery of a button accordionist (accordionist)]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 240 s. [in Ukrainian].
3. Katrych, O. (2001). *Stylova iierarkhiia ta stylova kontsentrychnist – dva pohliady na problemu doslidzhennia muzychno-vykonavskoho styliu* [Style hierarchy and style concentricity – two views on the problem of studying musical and performing style]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. Vyp. 18, kn. 7. Pp. 115–122. [in Ukrainian].
4. Komenda, O. (2009). *Muzykoznavchi interpretatsii poniattia styliu* [Musicological interpretations of the concept of style]. *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv VNU im. Lesi Ukrainky ta NMAU im. P. Chaikovskoho*. Vyp. 3. Pp. 66–76. [in Ukrainian].
5. Lihus, O. & Lihus, V. (2018). *Problema styliu v muzykoznavchykh doslidzhenniakh: dosvid systematyzatsii*. *Young Scientist* [The problem of style in musicological studies: experience of systematization]. *Young Scientist*. № 1 (53). Pp. 673–676. [in Ukrainian].
6. Markova, O. (2002). *Pytannia teorii vykonavstva: materialy do kursu teorii vykonavstva dlia mahistriv i aspirantiv* [Questions of performance theory: materials for the course of performance theory for masters and postgraduates]. Odessa: Astroprynt. 128 s. [in Ukrainian].
7. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho. 134 s. [in Ukrainian].
8. Mukha, A. (1979). *Protsey kompozytorskoi tvorchosti* [The process of composer creativity]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 271 s. [in Ukrainian].
9. Sokol, A. (2007). *Vykonavski remarky, obraz ta muzychnyi styl* [Performance remarks, image and musical style]. Odessa: Moriak. 276 s. [in Ukrainian].
10. Shyp, S. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do styliu* [Musical form from sound to style]. Kyiv: Zapovit. 368 s. [in Ukrainian].
11. Danielsen, A. (2017). Music, media and technological creativity in the digital age. *Nordic Research in Music Education*. Vol. 18. Pp. 9–22.
12. Krause, A., North, A. & Hewitt L. (2015). Music-listening in everyday life: Devices and choice. *Psychology of Music*. Vol. 43. № 3. Pp. 155–170. <https://doi.org/10.1177/0305735613496860>
13. Krausz, M. (Ed.). *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1993. 288 p.

14. Lehmann, A., Sloboda, J. & Woody R. (2007). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press. 288 p.
15. Pepler, K. (2010). Media Arts: Arts Education for a Digital Age. *Teachers College Record*. Vol. 112 (8). Pp. 2118–2153.
16. Sloboda, J. (2005). *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press. 456 p.
17. Walzer, D. (2017). Independent music production: how individuality, technology and creative entrepreneurship influence contemporary music industry practices. *Creative Industries Journal*. Vol. 10 (1). Pp. 21–39. <https://doi.org/10.1080/17510694.2016.1247626>
18. Zaiets, V. (2023). Performance Style as Comprehensive Artistic Method in the Field of Music. *Studia UBB Musica*. Vol. 68 (2). Pp. 287–295.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 745.52:7.036(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-22>**Вероніка ЗАЙЦЕВА,***orcid.org/0000-0003-1160-1760**кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) v.zaitseva@kubg.edu.ua***Алла БУЙГАШЕВА,***orcid.org/0000-0002-3549-195X**народний художник України, професор,
професор кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) a.buihasheva@kubg.edu.ua***Алла РУДЕНЧЕНКО,***orcid.org/0000-0001-9354-8216**завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) a.rudenchenko@kubg.edu.ua*

МИСТЕЦТВО ГОБЕЛЕНУ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ

У статті висвітлено основні проблеми розвитку гобелену як складової монументального мистецтва в сучасному художньо-естетичному середовищі України. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення ролі традиційних текстильних технік у контексті сучасних мистецьких практик та інтеграції гобелену у нові форми візуальної культури. Розкрито зміст поняття «гобелено-плетіння» як синтезу художнього задуму, ремісничої майстерності та матеріально-технічних особливостей виконання, що визначають унікальність цього виду мистецтва.

Проаналізовано роль ручного ткацтва у сучасному культурному просторі, зокрема як засобу збереження національної ідентичності, трансляції культурної пам'яті та формування естетичних цінностей. Визначено, що гобелен сьогодні виходить за межі декоративно-ужиткового мистецтва, набуваючи рис самостійного художнього висловлювання, здатного взаємодіяти з архітектурним середовищем та сучасними мистецькими практиками.

Значну увагу приділено практичній діяльності студентів у процесі вивчення гобеленного мистецтва, що розглядається як важливий компонент професійної підготовки майбутніх художників. Підкреслено значення поєднання теоретичних знань із практичними навичками ручного ткацтва, що сприяє формуванню індивідуального творчого стилю та розвитку образного мислення.

Окремо проаналізовано сучасну творчість провідних майстрів ткацького мистецтва України, виявлено тенденції розвитку гобелену, зокрема експериментування з матеріалами, техніками та композиційними рішеннями. Також у статті уточнюються особливості процесу створення зображення у техніці гобелену, розкривається специфіка жанру і висвітлюється характерна специфіка образних засобів гобеленного мистецтва. Зроблено висновок про актуальність і перспективність розвитку гобеленного мистецтва як важливої складової сучасного художнього процесу.

Ключові слова: гобелен; стилістика; монументальне мистецтво; композиційні особливості; сучасний культурний простір України.

Veronika ZAITSEVA,

orcid.org/0000-0003-1160-1760

*Candidate of Art Studies, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Design
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) v.zaitseva@kubg.edu.ua*

Alla BUIHASHEVA,

orcid.org/0000-0002-3549-195X

*People's Artist of Ukraine, Professor;
Professor of the Department of Decorative Arts and Restoration
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) a.buihasheva@kubg.edu.ua*

Alla RUDENCHENKO,

orcid.org/0000-0001-9354-8216

*Head of the Department of Decorative Art and Restoration
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) a.rudenchenko@kubg.edu.ua*

TAPESTRY ART IN THE CONTEMPORARY ARTISTIC AND AESTHETIC ENVIRONMENT OF UKRAINE

The article highlights the main issues in the development of tapestry as a component of monumental art within the contemporary artistic and aesthetic environment of Ukraine. The relevance of the study is обусловед by the need to reconsider the role of traditional textile techniques in the context of contemporary artistic practices and the integration of tapestry into new forms of visual culture. The content of the concept of "tapestry weaving" is revealed as a synthesis of artistic intention, craftsmanship, and the material and technical features of execution that determine the uniqueness of this art form.

The role of hand weaving in the modern cultural space is analyzed, in particular as a means of preserving national identity, transmitting cultural memory, and shaping aesthetic values. It is established that tapestry today goes beyond the boundaries of decorative and applied arts, acquiring the features of an independent artistic expression capable of interacting with the architectural environment and contemporary artistic practices.

Considerable attention is paid to the practical activities of students in the process of studying tapestry art, which is regarded as an important component of the professional training of future artists. The importance of combining theoretical knowledge with practical skills in hand weaving is emphasized, as it contributes to the formation of an individual creative style and the development of imaginative thinking.

The article also analyzes the contemporary works of leading Ukrainian textile artists and identifies key trends in the development of tapestry, including experimentation with materials, techniques, and compositional solutions. In addition, the study clarifies the specific features of the image-making process in tapestry technique, reveals the specificity of the genre, and highlights the characteristic expressive means of tapestry art. The conclusion is drawn about the relevance and перспективність (promising potential) of the development of tapestry art as an important component of the contemporary artistic process.

Key words: *tapestry; stylistics; monumental art; compositional features; modern cultural space of Ukraine.*

Постановка проблеми. Український гобелен упродовж свого історичного становлення та розвитку відігравав важливу роль у формуванні сучасного художньо-естетичного середовища країни, виступаючи вагомим складовою декоративно-ужиткового та монументального мистецтва. На сучасному етапі цей вид мистецтва зазнає значного впливу міжнародних художніх тенденцій і стилів, що, з одного боку, розширює його виражальні можливості, а з іншого – актуалізує проблему збереження національної ідентичності та традиційних ознак.

Період активного розквіту гобеленого мистецтва, зокрема у 1980–2000-х роках, був позна-

чений його широким використанням в оформленні інтер'єрів громадських і культурно-освітніх закладів. Водночас у сучасному культурному просторі України спостерігається певне зниження попиту на традиційні форми ручного ткацтва, що пов'язано зі зміною естетичних орієнтирів і домінуванням індустріальних технологій.

У цьому контексті особливої ваги набуває питання підтримки та популяризації гобеленого мистецтва як унікального явища української художньої культури. Важливим аспектом є також освітній процес, у межах якого молоде покоління активно опановує техніки ручного ткацтва. Попри

це, сучасні соціально-економічні умови зумовлюють обмежені можливості професійної реалізації у цій сфері, оскільки значна частина попиту орієнтована на продукцію машинного виробництва.

Таким чином, актуалізується необхідність пошуку нових підходів до інтеграції гобелена у сучасний художній простір, що сприятиме збереженню традицій і водночас забезпечить подальший розвиток цього виду мистецтва.

Аналіз досліджень. Стаття спирається на роботи знаних українських науковців, дослідження яких торкалися проблематики гобелену, а саме: Бабенко О., Жоголь Л., Кара-Васильєва Т., Ходанич П., Чегусова З., Варивончик А. та інші. У публікації члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України та Національної спілки художників України Олександра Бабенко «Вічно молодий гобелен» зазначено, що «гобелени – це виткані картини, які прикрашали стіни палаців та шляхетних садиб, на той час доволі дорога прикраса для стін, що була доступна винятковим прошаркам суспільства. Гобелени, чи як їх ще називали, шпалери, – це безворсові килими, які ткали вручну з ниток натурального походження: шовкових, вовняних або бавовняних, час від часу до них додавали срібні та золоті нитки. Частіше за все на гобеленах зображали визначні історичні або колоритні побутові сцени, пейзажі або натюрморти, відомі особистості, рідше – орнаменти» (Бабенко, 2010: 123-127).

В книзі відомих українських мистецтвознавець Тетяни Кара-Васильєвої і Зої Чегусової «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» (2005) розкривається сучасна складна концепція розвитку й зміни напрямів і стилів, взаємовпливи народного та професійного мистецтва, творення нових ідей – від авангарду на початку століття до пошуків стилю сучасних митців (Кара-Васильєва, Чегусова, 2005: 280).

Також наукові дослідження проблематики гобеленів у сучасному художньо-естетичному середовищі України проводили Анастасія Варивончик (Варивончик, 2018: 528) та Адам Жук (Жук, 1973: 41-43).

Метою статті є всебічний аналіз гобеленного мистецтва як складової монументального мистецтва України в сучасному художньо-естетичному середовищі, зокрема, з'ясування особливостей його розвитку, функціонування та трансформації під впливом сучасних культурних процесів. Дослідження також спрямоване на визначення ролі ручного ткацтва у збереженні національної ідентичності, а також на виявлення актуальних тенденцій у творчості сучасних українських мит-

ців і значення гобеленного мистецтва у професійній підготовці майбутніх художників.

Виклад основного матеріалу. До ХХ століття гобелен переважно сприймали як своєрідний різновид «тканого живопису», оскільки ескізи для нього створювали професійні художники, а самі твори відображали вплив різних мистецьких стилів. Водночас технічна основа залишалася стабільною: це складне переплетення ниток основи та ткання, що забезпечує щільність і цілісність зображення.

Батьківщиною гобелену традиційно вважають Францію, де у ХVII столітті брати Гобелен заснували мануфактуру з виробництва великих тканих панно, призначених для декорування інтер'єрів палаців. Відомі зразки цього мистецтва зберігаються у провідних музейних колекціях світу, зокрема в Музеї Клюні в Парижі, а також у музеях України, зокрема у Львові. У ХХ столітті гобелен пережив новий етап розвитку, набувши сучасних художніх рис.

Ручне ткацтво належить до найдавніших і найзначущіших видів традиційних ремесел в Україні, що здавна було поширене на всій її території. Для виготовлення тканин майстри використовували переважно природні матеріали – льон, коноплі та вовну. Однією з провідних галузей українського ткацтва є килимарство. Створюючи килими й гобелени, українці не лише оздоблювали житловий простір, а й забезпечували його теплоізоляцію, поєднуючи естетичну та утилітарну функції. Художні рішення тканих виробів значною мірою залежали від регіональних традицій. Орнаментика та композиція відрізнялися залежно від місцевості: зокрема, для Правобережжя характерними були геометризовані мотиви, тоді як у Лівобережній Україні переважали рослинні орнаменти. Таким чином, за декоративним оформленням можна було визначити походження виробу.

Ручне ткацтво охоплювало не лише народні, а й так звані «панські» килими та гобелени, які відзначалися більш вишуканим оздобленням і відображали впливи провідних європейських художніх стилів – бароко, рококо та класицизму. Для таких виробів були характерні натуралістично трактовані зображення квітів, плодів, а також сюжетні композиції, що особливо виразно проявлялося у гобеленах.

Технологічні особливості гобелену та використані матеріали були спрямовані на максимально точну передачу авторського задуму, включаючи найдрібніші деталі композиції. Завдяки цьому досягалася ілюзія об'ємності, пластичності форм,

а також можливість відтворення складних фігуративних зображень.

На початку XX століття ткацтво було невід'ємною частиною життя практично кожного українського села, оскільки вироби користувалися сталим попитом. Однак із розвитком промисловості та впровадженням механізованого виробництва текстилю традиційне ремесло поступово втратило свої позиції. У сучасних умовах гобелени здебільшого виготовляються промисловим способом, орієнтуючись на масовий попит. Ручна праця поступово витісняється машинним виробництвом, а поряд із натуральними волокнами активно використовуються синтетичні матеріали. Сучасні технології дозволяють відтворювати у техніці гобелена практично будь-які живописні твори, що суттєво розширює можливості цього виду мистецтва, але водночас змінює його традиційну природу.

Важливо відзначити, що гобелени зазвичай виготовляються одним екземпляром групою виконавців по ескізам художника або в авторському виконанні самим художником. В оздобленні сучасних інтер'єрів здобули популярності серії гобеленів, вони, як правило, схожі за сюжетом, стилем та технікою. Зазвичай, такі гобелени вивішують поруч один з одним. Число таких складових частин в серії гобеленів може варіюватися в залежності від параметрів приміщення та покриття стін (Вічно молодий гобелен. Текстиль в інтер'єрі).

У сучасному освітньому просторі спостерігається тенденція до скорочення навчального часу, відведеного на опанування студентами ключових аспектів створення гобелену. Водночас процес виконання гобелена є складним, трудомістким і потребує значних часових витрат.

У ході професійної підготовки студент має засвоїти історію становлення гобеленого мистецтва та його основні художні напрями, оволодіти базовими технічними прийомами, зокрема принципами колористичного поєднання елементів композиції. Важливим є також формування вмінь правильно визначати та послідовно реалізовувати всі етапи створення гобелена – від задуму до завершеного твору. Окрім цього, необхідною складовою підготовки є опанування спеціалізованої професійної термінології, що забезпечує ґрунтовне розуміння специфіки цього виду мистецтва.

У сучасному культурному просторі України серед провідних художників-монументалістів, які мають вагомі здобутки у галузі гобеленого мистецтва, варто відзначити Н. Н. Бабенко, Н. В. Борисенко, А. Б. Буйгашеву, Л. Є. Жоголь, Н. І. Литовченко та О. Є. Пілюгіну.

Так, Людмила Жоголь, народний художник України (1994), академік Української академії архітектури, кандидат мистецтвознавства, лауреат премії імені Катерини Білокур, кавалер ордена княгині Ольги (2000, 2012) – добре відома в мистецькому середовищі як один із провідних майстрів художнього текстилю України (рис. 1).



Рис. 1. Людмила Жоголь, «Тиша», гобелен, ручне ткацтво, 2005 р.

Серед яскравих прикладів застосування гобеленів у сучасному інтер'єрі є серія гобеленів Наталії Борисенко, відомої художниці, члена Національної спілки художників України (рис. 2).



Рис. 2. Наталія Борисенко, «Троє» Триптих, гобелен, ручне ткацтво, 2012 р.

Серед сучасних майстрів гобеленового мистецтва вирізняється Ольга Пілюгіна, znana українська майстриня, член Національної спілки худож-

ників України та Національної спілки майстрів народного мистецтва України, лауреат премії І. П. Котляревського, стипендіатка Президента України, володарка Гранту Президента України. Художниця створює яскраві, сюжетно-тематичні гобелени у техніці гладкого ручного ткацтва (рис. 3, 4).



Рис. 3. Ольга Пілюгіна, «Хвиля», гобелен, ручне ткацтво, 2007 р.



Рис. 4. Ольга Пілюгіна, «Коляда», гобелен, ручне ткацтво, 2008 р.

Висновки. Запропонований аналіз засвідчує, що мистецтво гобелену в Україні, будучи важливою складовою монументального та декоративно-ужиткового мистецтва, перебуває на етапі складних трансформацій, зумовлених впливом сучасних культурних, технологічних і соціально-економічних чинників. З одного боку, спостерігається зниження інтересу до традиційного ручного ткацтва та витіснення його машинним виробництвом, що ставить під загрозу збереження автентичних технік і національних художніх особливостей. З іншого – відбувається активний пошук нових форм художнього вираження, експериментування з матеріалами та інтеграція гобелену у сучасний візуальний простір.

Встановлено, що гобелен поступово виходить за межі суто декоративної функції, набуваючи ознак самостійного мистецького висловлювання, здатного взаємодіяти з архітектурним середовищем і актуальними мистецькими практиками. Важливу роль у збереженні та розвитку цього виду мистецтва відіграє система художньої освіти, зокрема практична підготовка студентів, яка сприяє передачі професійних навичок і формуванню творчого мислення.

Отже, подальший розвиток мистецтва гобелену в Україні потребує комплексної підтримки, поєднання традиційних підходів із інноваційними практиками, а також активної популяризації у сучасному культурному просторі, що сприятиме збереженню його унікальної художньої цінності та забезпечить перспективи його існування в майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андріяшко В. Гобелен київських художників 1950–1970-х років. URL: <https://docplayer.net/52257788-Gobelen-kiyivskihhudozhnikov-h-rokiv.html> (дата звернення: 27.03.2026).
2. Бабенко О. Український гобелен – важливий компонент формування художньо-естетичного середовища. Молодь і ринок. Вип. 11. 2010. С. 123-127.
3. Варивончик А. В. Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції. Київ. Ліра-К. 2018. 528 с.
4. Вічно молодий гобелен. Текстиль в інтер'єрі. URL: <http://interior-fabrics.com.ua/ua/page/news/nestareyushii-gobelen.html?category=news/interiors-textiles> (дата звернення: 26.03.2026).
5. Гобелен. Що таке гобелен? URL: <http://gobelen.kosiv.info/blog/gobelin/8-what-is-tapestry.html> (дата звернення: 26.03.2026).
6. Жук А. К. Український радянський килим. Київ. Наукова думка. 1973. С. 41-43.
7. Кара-Васильєва Т. Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ. Либідь. 2005. 280 с.
8. Ткацтво в Україні: історія виникнення, розвиток, сучасні майстри. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/> (дата звернення: 20.03.2026).
9. Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О. Людмила Жоголь: Чарівниця художнього текстилю. Київ. Либідь. 2008. 264 с.:іл.
10. Чегусова З. А. Людмила Жоголь і український гобелен. До 85-річчя з дня народження художниці. URL: <http://artukraine.com.ua/a/lyudmila-zhogol-i-ukrainskiy-gobelen-do-85-richchya-z-dnya-narodzhennya-khudozhnici/#.WNYmWbglHIU> (дата звернення: 20.03.2026).

11. Ямборко О. Я. Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960-1990-х рр. Автореф. дис. канд. мистецтвознав. Львів. нац. акад. мистец. Львів. 2008. 15 с.

REFERENCES

1. Andriashko V. Hobelen kyivskykh khudozhnykiv 1950–1970-kh rokiv. [Tapestry of Kyiv artists of the 1950s–1970s]. URL: <https://docplayer.net/52257788-Gobelen-kiyivskikhkhudozhnikiv-h-rokiv.html>
2. Babenko O. (2010) Babenko O. Ukrainskyi hobelen – vazhlyvyi komponent formuvannia khudozhno-estetychnoho seredovyscha. [Ukrainian tapestry is an important component of the formation of an artistic and aesthetic environment] Molod i rynek, 11. 123-127. [in Ukrainian].
3. Varyvonchik A. V. (2018) Khudozhni promysly Ukrainy: geneza, istorychna evoliutsiia, suchasnyi stan ta tendentsii. [Artistic crafts of Ukraine: genesis, historical evolution, current state and trends] Kyiv. Lira-K. 528 s. [in Ukrainian].
4. Vichno molodyi hobelen. Tekstyl v interieri. [Eternally young tapestry. Textiles in the interior] URL: <http://interior-fabrics.com.ua/ua/page/news/nestareyushii-gobelen.html?category=news/interiors-textiles>
5. Hobelen. Shcho take hobelen? [Tapestry. What is a tapestry?] URL: <http://gobelen.kosiv.info/blog/gobelin/8-what-is-tapestry.html>
6. Zhuk A. K. (1973) Ukrainskyi radianskyi kylym. [Ukrainian Soviet carpet] Kyiv. Naukova dumka. 41-43 [in Ukrainian].
7. Kara-Vasyliieva T. Chehusova Z. (2005) Dekorativne mystetstvo Ukrainy KhKh stolittia. U poshukakh «velykoho styliu». [Decorative Art of Ukraine in the 20th Century. In Search of a “Great Style”] Kyiv. Lybid. 280 s. [in Ukrainian].
8. Tkatchenko v Ukraini: istoriia vynykennia, rozvytok, suchasni maistry. [Weaving in Ukraine: history, development, modern masters] URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/>
9. Chehusova Z. A., Kara-Vasyliieva T. V., Prydatko T. O. (2008) Liudmyla Zhogol: Charivnytsia khudozhnoho tekstyliu. [Lyudmila Zhogol: The Enchantress of Artistic Textiles] Kyiv. Lybid. 264 s [in Ukrainian].
10. Chehusova Z. A. Liudmyla Zhogol i ukrainskyi hobelen. Do 85-richchia z dnia narodzhennia khudozhnytsi. [Lyudmila Zhogol and Ukrainian tapestry. To the 85th anniversary of the artist's birth] URL: <http://artukraine.com.ua/a/lyudmila-zhogol-i-ukrainskiy-gobelen-do-85-richchia-z-dnya-narodzhennia-khudozhnitsi/#.WNYmWbglHIU>
11. Yamborko O. YA. (2008) Hobelen u konteksti ukrainskoho obrazotvorchoho mystetstva 1960-1990-kh rr. Avtoref. dys. kand. mystetstvozn. Lviv. nats. akad. mystets. [Tapestry in the context of Ukrainian fine art of the 1960s-1990s] avtoref. dys. kand. mystetstvozn.: 17.00.05 / O.YA. Yamborko; Lviv. nats. akad. mystets. Lviv. 15 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 01.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 78.036

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-23>**Світлана ІРИГІНА,***orcid.org/0000-0001-9773-0752*

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) *lavrikos.music@gmail.com***Олена ЛЕСНИК,***orcid.org/0000-0002-4875-3832*

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) *a.lesnik.66@gmail.com***Тетяна ОСАДЧА,***orcid.org/0000-0002-6580-6465*

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) *tatyana.osadchaya55@gmail.com*

ХОРОВА МУЗИКА БАРОКО І СУЧАСНОСТІ: СТИЛІСТИЧНИЙ ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ

У процесі дослідження авторами проаналізовані стилістичні особливості хорової музики епохи бароко та сучасності крізь призму взаємодії традиційних і інноваційних засад музичного мислення й виконавства. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення історико-стильових процесів у хоровому мистецтві в умовах сучасних культурних трансформацій, а також зростанням інтересу до автентичних практик і їх інтерпретації в сучасному виконавському середовищі. У цьому контексті особливого значення набуває вивчення діалогу між традицією періоду бароко, яка заклала фундамент європейської хорової культури, та сучасними інноваційними підходами, що розширюють межі музичного вираження. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному підході до осмислення хорової музики як динамічної системи, у якій барокові стилістичні принципи не лише зберігаються, але й трансформуються відповідно до вимог сучасного художнього мислення. Обґрунтовано, що сучасні композиторські і виконавські практики активно інтегрують елементи барокової естетики, зокрема поліфонічність, риторичну виразність і контрастність, у поєднанні з новітніми технологіями та формами музичного експерименту. Зазначено, що важливу роль у забезпеченні діалогу традиції та інновацій відіграє історично інформоване виконання, яке сприяє актуалізації барокової спадщини в сучасному культурному просторі. У результаті дослідження встановлено, що хорове мистецтво бароко і сучасності перебуває у стані безперервної взаємодії, де традиційні стилістичні моделі виступають основою для інноваційних пошуків, забезпечуючи спадкоємність, розвиток і актуальність хорової культури в умовах ХХІ століття. А поєднання принципів історично інформованого виконання з технікою *bel canto* та сучасними інтерпретаційними підходами забезпечує актуалізацію барокової спадщини та її адаптацію до сучасного культурного контексту. Водночас інтеграція інноваційних засобів і стильова відкритість сучасної хорової музики підтверджують безперервність діалогу традиції та новаторства у музичному мистецтві.

Ключові слова: хорова музика, бароко, сучасна музика, стилістика, музична риторика, інтерпретація.

Svitlana IRYHINA,

orcid.org/0000-0001-9773-0752

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Music Art and Choreography

South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky

(Odesa, Ukraine) lavrikos.music@gmail.com

Olena LIESNIK,

orcid.org/0000-0002-4875-3832

Candidate of Pedagogical Sciences,

Senior Lecturer at the Department of Music and Choreography

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

(Odesa, Ukraine) a.lesnik.66@gmail.com

Tetiana OSADCHA,

orcid.org/0000-0002-6580-6465

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Music Art and Choreography

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

(Odesa, Ukraine) tatyana.osadchaya55@gmail.com

CHORAL MUSIC OF THE BAROQUE AND THE MODERN ERA: A STYLISTIC DIALOGUE BETWEEN TRADITION AND INNOVATION

In the course of their research, the authors analyse the stylistic features of choral music from the Baroque era and the present day through the prism of the interaction between traditional and innovative principles of musical thought and performance. The relevance of this study stems from the need to rethink historical and stylistic processes in choral art amidst contemporary cultural transformations, as well as the growing interest in authentic practices and their interpretation within the modern performance milieu. In this context, the study of the dialogue between the Baroque tradition, which laid the foundations of European choral culture, and contemporary innovative approaches that expand the boundaries of musical expression takes on particular significance. The scientific novelty of the study lies in a comprehensive approach to understanding choral music as a dynamic system in which Baroque stylistic principles are not only preserved but also transformed in accordance with the demands of contemporary artistic thought. It is argued that contemporary compositional and performance practices actively integrate elements of Baroque aesthetics—in particular polyphony, rhetorical expressiveness and contrast—in combination with the latest technologies and forms of musical experimentation. It is noted that historically informed performance plays an important role in fostering a dialogue between tradition and innovation, contributing to the actualisation of the Baroque heritage within the contemporary cultural landscape. The study found that Baroque and contemporary choral art are in a state of constant interaction, with traditional stylistic models serving as a foundation for innovative exploration, thereby ensuring the continuity, development and relevance of choral culture in the 21st century. Furthermore, the combination of historically informed performance principles with bel canto technique and contemporary interpretative approaches ensures the revitalisation of the Baroque heritage and its adaptation to the modern cultural context. At the same time, the integration of innovative means and the stylistic openness of contemporary choral music confirm the continuity of the dialogue between tradition and innovation in musical art.

Key words: *choral music, Baroque, contemporary music, stylistics, musical rhetoric, interpretation.*

Постановка проблеми. Сучасне музикознавство дедалі частіше звертається до проблеми переосмислення стильових особливостей хорової музики різних епох у контексті їх взаємодії та трансформації. Особливого значення набуває дослідження хорової музики бароко і сучасності як своєрідного діалогу традиції та інновації, у якому поєднуються історично усталені принципи музичного мислення та новітні художні практики. У цьому контексті важливим є розуміння того, що інтерпретація хорових творів не є статичним процесом, а передбачає постійний пошук балансу між

автентичністю та сучасним виконавським баченням. Одним із найбільш дискусійних аспектів інтерпретації хорової музики, особливо барокового періоду, є темпоритмічна організація виконання. У творах епохи бароко темпові позначення часто мають умовний характер і не дають однозначних вказівок щодо швидкості виконання (Муравський, 2014). Це зумовлює необхідність комплексного підходу до визначення темпу, який враховує характер музичного матеріалу, гармонічний ритм, вокально-технічні можливості виконавців, а також акустичні особливості простору. Важливо зазна-

чити, що навіть на рівні базових виконавських параметрів простежується взаємодія традиційних принципів і сучасних інтерпретаційних практик. У сучасній хоровій музиці проблема темпоритму набуває нових вимірів, оскільки композитори активно експериментують із ритмічною структурою, поліритмією, алеаторикою та нетрадиційними формами нотної фіксації. Це вимагає від виконавців високого рівня музичної підготовки, гнучкості мислення та здатності до творчого осмислення авторського задуму. Водночас багато сучасних композиторів звертаються до стилістичних ознак бароко – поліфонічного мислення, контрастності, риторичності музичної мови – що створює підґрунтя для своєрідного міжепохального діалогу.

Мета статті. Виявлення та обґрунтування основних стильових параметрів, що забезпечують спадкоємність і трансформацію хорового мистецтва від епохи бароко до сучасності, а також визначення ролі інтерпретаційних практик у цьому процесі.

Аналіз досліджень. Хорове виконавство тривалий час перебуває в центрі уваги наукових досліджень завдяки своїй багатовимірній природі та значному впливу на фізичний, психологічний і когнітивний розвиток особистості. Воно розглядається не лише як форма музичної діяльності, а й як важливий соціокультурний феномен, що сприяє колективному самовираженню, формуванню ідентичності та розвитку комунікативних навичок. У зв'язку з цим дослідження хорового виконавства здійснюються в межах різних наукових галузей, зокрема психології, культурології, мистецтвознавства та педагогіки, що дозволяє комплексно осмислити як його художні, так і соціальні функції. Значний внесок у розроблення теоретичних і практичних аспектів хорового мистецтва зробили українські науковці. Зокрема, питання теорії хорового виконавства та музичного мислення досліджували Ю. Чекан, О. Бенч-Шокало, Л. Кияновська, О. Козаренко та ін. Проблематика розвитку хорових фестивалів і музично-культурних подій висвітлюється у працях О. Роженька, М. Черкашиної-Губаренко, О. Марач. Історико-педагогічні та виконавські аспекти вокально-хорового мистецтва, а також сучасні тенденції його розвитку аналізує І. Шатова. Окрему увагу в наукових розвідках приділено підготовці керівників хорових колективів та розвитку професійних компетентностей диригента-хормейстера. У цьому контексті варто відзначити праці Г. Десяня, який досліджує готовність до управління виконавським колективом, а також І. Цюряка, який аналізує впровадження

новітніх технологій у диригентсько-хорову освіту та окреслює сучасні виклики розвитку хорового мистецтва. Додатково слід згадати дослідження Є. Савчука, Г. Гаврилець, О. Тимошенко, у яких розкриваються питання інтерпретації хорових творів, розвитку національної виконавської школи та взаємодії традиції й новаторства.

Виклад основного матеріалу. Історичний розвиток хорового мистецтва є складним і багатовимірним процесом, що відображає еволюцію музичного мислення, культурних традицій і духовних цінностей людства. Хорова музика, витoki якої сягають глибокої давнини, протягом століть виконувала не лише естетичну, а й сакральну, комунікативну та соціальну функції, поступово трансформуючись відповідно до змін історичних епох (Зосім, 2025).). Вона стала невід'ємною складовою як релігійного, так і світського життя, формуючи особливий тип колективного музичного висловлення.

У період Середньовіччя хорове мистецтво було тісно пов'язане з церковною практикою, де домінувала монодична традиція григоріанського співу. Його характерними рисами були одноголосність, відсутність чіткої метричної організації та спрямованість на духовне зосередження. Проте вже в епоху Відродження відбувається суттєвий зсув у розвитку хорової музики, зокрема завдяки утвердженню поліфонії як провідного принципу музичної організації. У цей період композитори починають активно експериментувати з багатоголоссям, гармонічною взаємодією голосів і виразністю тексту, що значно збагачує художній потенціал хорових творів.

Особливого розквіту хорова музика досягає в епоху Бароко, яка стала визначальним етапом у формуванні її стилістичних і жанрових характеристик. Вокальне мистецтво доби бароко (XVII–XVIII ст.) посідає особливе місце в історії європейської музичної культури, адже саме в цей період відбувається його інтенсивне становлення та професіоналізація. Формуються провідні жанри вокально-хорової та сценічної музики, зокрема опера, ораторія та кантата, активно розвивається концертна практика, а вокальне виконавство набуває статусу центрального елементу музичного життя. Значного поширення досягає техніка *bel canto* («прекрасний спів»), яка поєднує високу технічну майстерність, довершеність звуковедення, естетичну виразність тембру та риторико-драматичну насиченість виконання. Барокова хорова традиція вирізняється складною поліфонічною структурою, риторичністю музичної мови, контрастністю та глибокою емоційною

насиченістю. Саме в цей період відбувається синтез вокальної та інструментальної музики, що призводить до появи таких масштабних жанрів, як ораторія, кантата, меса. Центральною фігурою барокової хорової культури є Йоганн Себастьян Бах, творчість якого стала вершиною поліфонічного мислення та взірцем гармонійного поєднання духовного змісту й художньої досконалості. Його хорові твори відзначаються складною архітектонікою, майстерним використанням контрапункту та глибоким символізмом, що надає їм універсального значення.

Водночас барокова хорова музика характеризується активним використанням принципів музичної риторики, де кожен інтонаційний жест має певне смислове навантаження (Ісиченко, 2010). Контрасти темпу, динаміки та фактури створюють драматичну напругу, а поєднання поліфонічних і гомофонно-гармонічних елементів забезпечує різноманітність виражальних засобів. Таким чином, саме бароко заклало підґрунтя для подальшого розвитку хорового мистецтва, визначивши його як складну синтетичну форму музичного мислення.

Перехід до барокової епохи ознаменувався суттєвими змінами у розвитку вокально-хорового мистецтва та становленням нових жанрово-стильових форм, що визначили подальшу еволюцію музичної культури (Апель, 2002). У контексті теми діалогу традиції та інновації особливого значення набуває поява таких жанрів, як опера, ораторія та кантата, які стали основою як для сольного, так і хорового виконавства. Опера, що виникла в Італії на межі XVI–XVII століть як синтез музики та драматичного мистецтва, продемонструвала нові можливості музики у передачі сюжетності та емоційної виразності. Водночас ораторія, яка отримала поширення в релігійному середовищі, зокрема в католицькій традиції, поєднала драматургію з духовним змістом, набувши значної ролі у хоровому виконавстві. Кантата ж постала як універсальна вокально-інструментальна форма, що активно використовувалася як у церковній, так і в світській практиці, поєднуючи елементи камерності та драматичності.

Епоха бароко позначилася значним розширенням спектра вокальних жанрів, у межах якого відбулося поєднання традиційних форм, таких як мотет і мадригал, із новими музично-драматичними та духовними жанрами. До найбільш характерних належать опера, ораторія, кантата та інші жанрові різновиди, що визначили подальший розвиток вокально-хорового мистецтва. Водночас у системі вокального письма барокової доби сформувався комплекс жанрових форм,

серед яких арія, аріозо, речитатив, хор, арія *da capo*, дуети та ансамблеві сцени (Цюряк, 2026). Більшість цих форм ґрунтувалася на використанні *basso continuo* як гармонічної основи, що забезпечувала цілісність музичної тканини. Характерною рисою барокового мислення стало прагнення до максимальної виразності тексту, що реалізовувалося через контрастне поєднання мелодично насичених, емоційно виразних арій і декламаційної, наближеної до мовлення речитативної фактури.

У межах барокової естетики музика розглядалася як засіб вираження афектів, тобто емоційних станів, що безпосередньо вплинуло на розвиток хорового письма та виконавських практик. Традиційні жанри, такі як мотет і мадригал, зазнали трансформації, інтегруючи нові виражальні засоби, зокрема поєднання сольних і хорових епізодів, розвиток поліфонічної та гомофонно-гармонічної фактури. Важливою технічною основою барокової музики став *basso continuo* (генеральний бас), який забезпечував гармонічний фундамент і сприяв розгортанню мелодичної лінії, у тому числі в хорових партіях.

Варто зазначити, що значних змін зазнавала й виконавська практика. Вокалісти, у тому числі хорові виконавці, розглядалися як носії емоційного змісту твору, що вимагало від них високого рівня технічної майстерності та інтерпретаційної гнучкості. Активно використовувалися прийоми музичної риторики (зокрема *passaggi*, *trillo*, каденції), які виконували функцію своєрідних «музичних фігур мови», підсилюючи виразність тексту. Важливими засобами художнього впливу ставали динамічні контрасти, мелізматичні прикраси, паузи та дисонанси.

У контексті сучасного хорового мистецтва ці барокові принципи не втрачають актуальності, а, навпаки, отримують нове осмислення. Сучасні композитори та виконавці активно звертаються до барокової спадщини, інтегруючи її елементи у новітні музичні практики, що свідчить про безперервний діалог традиції та інновації. Зокрема, у творчості Арво Пярта простежується звернення до принципів старовинної модальності, духовної зосередженості та прозорі поліфонічної фактури, що перегукується з бароковою естетикою. Подібні тенденції характерні й для Джона Тавенера та Генріха Гурецького, які у своїх хорових творах поєднують мінімалістичні засоби з риторичною виразністю, властивою бароко. Українські композитори, такі як Валентин Сильвестров, також переосмислюють барокову традицію через використання інтонаційної простоти, духовної

лірики та стилізації під давні жанри. У виконавській практиці це проявляється у використанні історично інформованого виконання, де сучасні хори відтворюють барокові твори з урахуванням автентичних темпів, артикуляції та вокальної техніки. Такий підхід передбачає органічне поєднання вокальної техніки *bel canto* з використанням автентичних інструментів, відтворенням барокової музичної риторики, а також специфічної сценічної пластики й жестики. У результаті формується багатовимірний художній простір, у якому історична традиція вступає у взаємодію з сучасними інтерпретаційними стратегіями.

Застосування принципів історично інформованого виконання (*historically informed performance* – HIP) дозволяє не лише реконструювати стилістичні особливості минулих епох, але й адаптувати їх до сприйняття сучасного слухача, чутливого до нових тембрових і естетичних характеристик. У цьому контексті синтез HIP і *bel canto* постає як своєрідний комунікативний міст між історичними періодами, забезпечуючи актуалізацію автентичних практик і підтверджуючи їхню художню життєздатність у культурному просторі XXI століття.

Водночас сучасні інтерпретації часто поєднують барокові принципи з електронними засобами, імпровізаційними елементами та новими формами сценічної подачі, що розширює межі традиційного хорового мистецтва. Сучасна хорова музика характеризується стильовою різноманітністю та відкритістю до експериментів. Вона часто виходить за межі традиційної класифікації, поєднуючи елементи різних музичних напрямів. Зокрема, значного поширення набув мінімалізм, представлений у творчості таких композиторів, як Арво Пярт і Філіп Гласс, де домінують повторювані структури, простота та медитативність звучання. Поряд із цим активно розвиваються експериментальні практики, що

включають використання нових вокальних технік, елементів джазу, фольклору та світової музичної традиції.

Упродовж останніх десятиліть спостерігається помітне зростання інтересу до оперної спадщини доби *bel canto*, що значною мірою зумовлено діяльністю видатних виконавців, зокрема Монсеррат Кабальє, Лучано Паваротті, Хуана Дієго Флореса, Чечілії Бартолі. Саме їхні інтерпретації переконливо продемонстрували художній потенціал цього стилю в поєднанні з сучасною сценічною виразністю, довівши, що *bel canto* не є лише історичним феноменом, а функціонує як жива виконавська традиція, здатна викликати інтерес і емоційний відгук сучасної аудиторії.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що хорова музика бароко і сучасності перебуває у постійному діалозі, який забезпечує спадкоємність музично-стильових традицій та їх інноваційне переосмислення. Доведено, що барокова естетика, з її поліфонічною складністю, риторичною виразністю та орієнтацією на афект, сформувала фундаментальні принципи хорового мислення, які залишаються актуальними в сучасному музичному мистецтві. Визначено, що сучасна хорова практика не лише відтворює барокові зразки, але й активно інтегрує їхні стилістичні елементи у новітні композиційні техніки, зокрема мінімалізм, полістилістику та експериментальні форми. Це сприяє розширенню виражальних можливостей хорового мистецтва та формуванню нових художніх смислів. Особливу роль у цьому процесі відіграє виконавська інтерпретація, яка виступає простором взаємодії традиційних і сучасних підходів, зокрема в межах історично інформованого виконання. Автори відзначають, що хорова музика постає як динамічна система, у якій традиція і інновація не протиставляються, а взаємодоповнюють одна одну, формуючи цілісний художній простір

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апелъ В. Історія співу: від Григоріанського хоралу до *bel canto*. Київ : Музична Україна, 2002. 284 с.
2. Зосім О. Фольклор у музичному мистецтві: від сакральних жанрів до популярної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. Вип. 3.С. 231-237.
3. Ісіченко І. Бароко – мистецький стиль і літературна доба. *Дивослово*. 2010. № 10. С. 27–34.
4. Муравський П. І. Мистецтво хорового співу. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. № 4. С. 18–23.
5. Цюряк І. О. Хорове виконавство в системі сучасних мистецтвознавчих поглядів. *X Міжнародна науково-практична конференція «The current state of development of world science: characteristics and features»*. 2026, January. pp. 724-727.

REFERENCES

1. Apel V. (2002). *Istoriia spivu: vid Hryhorianskoho khoralu do bel canto*. [History of Singing: From Gregorian Chant to Bel Canto]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 284 [in Ukrainian].

2. Zosim O. (2025). Folklor u muzychnomu mystetstvi: vid sakralnykh zhanriv do populiarnoi muzyky. [Folklore in Musical Art: From Sacred Genres to Popular Music]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. 3. 231–237. [in Ukrainian].
3. Isichenko I. (2010). Baroko – mystetskyi styl i literaturna doba [Baroque as an Artistic Style and Literary Era]. Dyvoslovo. 10. 27–34. [in Ukrainian].
4. Muravskyi P. I. (2014). Mystetstvo khorovoho spivu [The Art of Choral Singing]. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 4. 18–23. [in Ukrainian].
5. Tsiuriak I. O. (2026). Khorove vykonavstvo v systemi suchasnykh mystetstvoznavchykh pohliadiv [Choral Performance in the System of Modern Art Studies]. X Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «The current state of development of world science: characteristics and features». 724-727. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 78.03(477-25)"1954/1964"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-24>**Олена КАЦАЛАП,***orcid.org/0000-0002-8217-480X*

старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) *o.katsalap@kubg.edu.ua*

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ КИЄВА В ПЕРІОД ХРУЩОВСЬКОЇ «ВІДЛИГИ» (ДРУГА ПОЛОВИНА 1950-Х – ПОЧАТОК 1960-Х РОКІВ)

У статті висвітлено результати дослідження особливостей музичного життя Києва в другій половині 1950-х – на початку 1960-х рр., у період хрущовської «відлиги», яке здійснювалося з огляду на глибше розуміння обумовленості та динаміки тогочасних культурних процесів відповідно до політичних змін означеної доби, що позначилося на подальшому розвитку української музичної культури. За допомогою праць вітчизняних науковців та архівних джерел із фонду української оперної і концертно-камерної співачки Зоя Гайдай вдалося з'ясувати, що часткова лібералізація суспільно-політичного життя в період хрущовської «відлиги» посприяла поживленню її урізноманітненню музичного життя в підрадянській Україні та її столиці Києві. Це проявилось в активізації творчої діяльності українських музикантів на міжнародній арені і здійсненні зарубіжними артистами гастрольних поїздок до нашої країни. При цьому було ретельно проаналізовано запропонований київській публіці репертуар, визначено його художню вартісність, значення продемонстрованого музичного матеріалу для розвитку професійної майстерності вітчизняних виконавців. Думками щодо технічно-виконавського рівня зарубіжних гастролерів поділилася українська мисткиня Зоя Гайдай, яка відвідала значну кількість їхніх концертів та залишила на програмках сповнені здебільшого позитивних емоцій фахові відгуки. Також у процесі дослідження було виявлено відсутність у програмах зарубіжних виконавців творів українських композиторів за наявності великої кількості різностильового матеріалу авторства представників інших національних композиторських шкіл, між іншим, і російської. Цей факт засвідчив реалізацію політики русифікації навіть у період хрущовської «відлиги», просування, зокрема й на Захід, пропагандистського наративу стосовно домінуючої в СРСР «великої» російської культури та, відповідно, відсутність за кордоном інформації про досягнення діячів українського музичного мистецтва, що зрештою визначило його стан і закономірності подальшого розвитку.

Ключові слова: музичне життя Києва, хрущовська «відлига», українські музиканти, зарубіжні артисти, репертуар, Зоя Гайдай.

Olena KATSALAP,*orcid.org/0000-0002-8217-480X*

Senior Lecturer at the Department of Academic and Pop Vocal

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) *o.katsalap@kubg.edu.ua*

PECULIARITIES OF KYIV'S MUSICAL LIFE DURING THE KHRUSHCHEV «THAW» (SECOND HALF OF THE 1950S – EARLY 1960S)

The paper covers the results of a study of the peculiarities of Kyiv's musical life in the second half of the 1950s – early 1960s, during the Khrushchev «thaw». The study was conducted to gain a deeper understanding of the conditionality and dynamics of the cultural processes of that time in line with the political changes of the era, which influenced the further development of Ukrainian musical culture. Drawing on the works of domestic scientists and archival sources from the collection of the Ukrainian opera and chamber singer Zoia Haidai, it was established that the partial liberalization of socio-political life during the Khrushchev «thaw» contributed to the revival and diversification of musical life in Soviet-occupied Ukraine and its capital Kyiv. This was manifested in the increased creative activity of Ukrainian musicians on the international stage and concert tours by foreign artists to our country. At the same time, the repertoire offered to the Kyiv public was carefully analyzed, determining its artistic value, and the significance of the demonstrated musical material for the development of professional skills of domestic performers. Opinions on the technical and performing level of foreign guest performers were shared by Ukrainian artist Zoia Haidai, who attended many of their concerts and left professional reviews, mostly filled with positive emotions, on the programs. The study also revealed the lack of works by Ukrainian composers in the programs of foreign performers, while there was a large amount of stylistically diverse material by representatives of other national composer schools, including Russian. This fact testifies to the implementation of the policy of Russification even during the Khrushchev «thaw», promoting a propaganda narrative – particularly to the West – regarding the «great» Russian culture dominant in the USSR. Consequently, the lack of information abroad about the achievements of Ukrainian musical figures ultimately shaped its status and patterns of further development.

Key words: Kyiv's musical life, Khrushchev «thaw», Ukrainian musicians, foreign guest performers, repertoire, Zoia Haidai.

Постановка проблеми. Дослідження культурно-мистецького життя України та Києва в радянський період на сьогодні не втрачає актуальності, адже це можливість глибше пізнати тогочасні культурні процеси, що відбувалися в нашій країні під ідеологічним тиском, впливом складних випробувань тієї доби і які певним чином визначили стан української музичної культури в майбутньому. В епоху сталінізму Радянський Союз, до складу якого входила й Україна, занурився в режим майже повної самоізоляції від західного світу, репресивна машина вирішувала долі мільйонів людей. У такій атмосфері хаосу, цензури, обмежень як наслідку відсутності сталих творчих відносин із країнами Заходу функціонувала і мистецька сфера, що не могло не позначитися на перспективах професійно-творчого розвитку майбутніх поколінь українських музикантів та їх спроможності конкурувати на міжнародній арені. Однак після кончини диктатора Йосифа Сталіна і приходу до влади Микити Хрущова відбулася часткова лібералізація суспільного життя й послаблення політики самоізоляції, поживалися контакти з зарубіжними країнами. Саме за хрущовської «відлиги» з середини 1950-х рр. до України, Києва почали приїжджати з гастрольми зарубіжні виконавці, що обіцяло стати чи не найяскравішим сплеском у музичному житті столиці того періоду, а також сприйматися громадськістю як прояви обнадійливих змін у культурно-мистецькій сфері республіки.

Аналіз досліджень. Період хрущовської «відлиги», у чомусь знаковий в історії підрадянської України і всього СРСР, розглядався в працях багатьох вітчизняних науковців, як-от Віктора Даниленка, Леоніда Місінкевича, Оксани Міхеевої, Олени Сергійчук та ін. Культурно-мистецьке життя означеної доби, а також діяльність українських музикантів Миколи Кондратюка, Костянтина Симеонова, Зиновія Бабія було висвітлено в дослідженнях Валентини Антонюк, Віктора Грінченка, Любові Крупник, Надії Супрун-Яремко, Юлії Симеонової та ін. Деякі праці вище вказаних науковців лягли в основу даної статті. Суттєво доповнили існуючу інформацію про музичне життя Києва другої половини 1950-х – початку 1960-х рр., у період хрущовської «відлиги», архівні джерела з фонду української співачки Зої Гайдай.

Мета статті – висвітлити специфіку музичного життя Києва в період хрущовської «відлиги» (у другій половині 1950-х – на початку 1960-х рр.): розширення уявлення киян, зокрема вітчизняних професійних митців, про музичну культуру Заходу

та рівень технічної й виконавської майстерності зарубіжних гастролерів, можливість відкриття для українських музикантів нових творчих горизонтів, особистісного і професійного зростання, що позначилося на подальшому розвитку вітчизняного музичного виконавства. Крім того, приїзд зарубіжних артистів до столиці на той час однієї з союзних республік, їхній статус дає змогу визначити тодішнє місце Києва на культурній мапі світу.

Виклад основного матеріалу. Хрущовська «відлига» стала переломним етапом в історії підрадянської України, завдяки якому відбувся перехід від сталінської диктатури до часткової лібералізації основних сфер життя суспільства. Першим її етапом стали реформи, що були зумовлені кризою передусім у соціально-політичній та економічній сферах і які фактично розпочалися після смерті Йосифа Сталіна в 1953 р. Реформування поступово відбулося і в галузі культури та мистецтв. Так, на хвилі демократичних перетворень розпочався рух «шістдесятників» – представників здебільшого мистецької інтелігенції, які виступали за свободу творчості, щирість, гуманізм, підтримку національних і загальнолюдських цінностей тощо. У період з 1958-го по 1961-й р. у СРСР, зокрема і в Україні, Києві, почали функціонувати товариства дружби і культурних зв'язків із зарубіжними країнами (Даниленко, 2008: 11), що дало змогу відновити творчі контакти з державами Заходу. Як наслідок, відбулося зростання творчої активності українських музикантів на міжнародному рівні. Особливо вражаючих успіхів досягли співаки. Приміром, у 1958 р. дипломанткою престижного Міжнародного конкурсу в Женеві (Швейцарія) стала Зоя Христич. Того ж року на не менш авторитетному Міжнародному конкурсі в Тулузі (Франція) були пошановані званням лавреатів Євгенія Мірошніченко, Володимир Тимохін та Андрій Кікоть (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 402. Арк. 2, 15). На початку 1960-х рр. Микола Кондратюк і Анатолій Солов'яненко одними з перших дістали змогу пройти стажування в міланському театрі Ла Скала (Італія) – чи не найвідомішому оперному театрі світу, що, безумовно, розширило їхні професійні можливості й уплинуло на подальшу сценічну кар'єру. Миколі Кондратюку також випала нагода продемонструвати свій талант під час концертних виступів у Західному Берліні та Бельгії (Антонюк, 2016: 167–168). Київ у свою чергу також увійшов до гастрольних графіків не лише артистів із союзних республік, а й багатьох зарубіжних виконавців. Так, у квітні 1958 р. на сцені столичної філармонії виступив британський піаніст Пітер

Кетін. Вочевидь отримавши гарні враження від прийому, він приїхав із гастрольми ще і в грудні 1961 р. (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 8, 10, 93–94). У травні 1958 р. шанувальники вокальної музики завітали до «Жовтневого палацу культури» на концерт соліста Метрополітен-опера (США, Нью-Йорк) Леонарда Уоррена (баритон) (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 12). Цей співак також мав ангажементи і в міланському театрі Ла Скала (Італія) (Антонюк, 2016: 168). На тому ж концертному майданчику в жовтні 1958 р. виступила канадська виконавиця Лоїс Маршалл (сопрано), яка повторила свою гастрольну подорож у вересні 1962 р. (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 14; Спр. 26. Арк. 14). У листопаді 1959 р. до Києва завітала співачка зі США Маттівілда Доббс (колоратурне сопрано), яка збирала глядачів у тому ж приміщенні. Фортепіанне виконавство вище зазначеної країни репрезентував на тій же сцені в жовтні 1960 р. Байрон Дженіс (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 37, 66). У березні 1961 р. для київської публіки зіграв Філармонічний духовий оркестр Мічиганського університету (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 80–80 зв.). Яскравий калейдоскоп зарубіжних виконавців доповнили французькі артисти. Зокрема це була піаністка Жаклін Еймар, яка виступила на сцені філармонії в грудні 1958 р., і Національний оркестр французького радіо й телебачення, який порадував меломанів своїм мистецтвом у 1959 р. в межах гастролей у СРСР, а саме: Москві, Києві та Ленінграді (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 16, 45–45 а зв.). Звісно, приїздили з концертами й артисти з соціалістичних держав, як-от «Чеський нонет» або соліст Загребської опери (колишня Югославія) Владимир Руждьяк (баритон) (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 41, 70). Однак, попри різноманіття зарубіжних гастролерів, чи не найекзотичнішими гостями Києва стали скрипалі з далеких Австралії й Мексики Марі Беріл Кімбер та, відповідно, Генрик Шерінг (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 68, 92–92 зв.). Не дивно, що київська публіка дещо звикла до приїзду зарубіжних митців, адже у своїй більшості оминула увагою концерт за участю Державного симфонічного оркестру УРСР під орудою британського диригента Коліна Девіса, що відбувся в «Жовтневому палаці культури» в грудні 1961 р. (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 95–96).

Втім, у 1962 р. гастролі зарубіжних артистів не вщухли. Упродовж трьох років прихильники вокальної музики змогли побувати на концертах

фінського співака Харраса Хурсті (тенор), співачки зі США Адель Еддісон (сопрано) та ін. У Києві виступала й солістка «Віденського театру опери», яка мала почесне звання «Камерзенгерін Австрії», Хільде Цадек (драматичне сопрано) (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 3, 38, 84). Також глядачів потішили хор і оркестр під керівництвом Роберта Шоу зі США, Королівський симфонічний оркестр із Великобританії, іспанський віолончеліст Гаспар Кассадо та французька піаністка Сесіль Уссе (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 16–17, 36, 46, 68). Дозвіл здійснити гастрольні виступи отримали і лавреати Міжнародного конкурсу імені Чайковського японський піаніст Тойоакі Мацуура та піаніст із Великобританії Джон Огдон (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 7, 10–11). Вочевидь саме так відбулася не лише популяризація творчості окремих зарубіжних виконавців, а й поширилася рекламна інформація пропагандистського штибу про учасників столичного московського конкурсу, які приїхали змагатися з-за кордону і навіть стали переможцями. Та все ж однією з найяскравіших подій у музичному житті Києва того періоду став приїзд у 1962 р. балетної трупі зі США «Нью-Йорк сіті балет» всесвітньо відомого хореографа Джорджа Баланчина в межах її гастролей у СРСР. Не виключено, що столицю відвідав і балетмейстер колективу Джон Тарас (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 28–29 зв.), який був вихідцем із родини українських емігрантів (Choreographers: John Taras). А це означає, що завдяки політичним змінам періоду хрущовської «відлиги» він зміг отримати унікальну можливість побувати на батьківщині своїх пращурів.

Всі вище згадані київські концерти відвідали численні поціновувачі музичного мистецтва, серед яких, звісно, були й професійні українські музиканти. Одна з них – відома оперна й концертно-камерна співачка Зоя Гайдай. На той час вона вже завершила сценічну кар'єру, однак любов до мистецтва, а також цікавість до творчості зарубіжних виконавців спонукали її до активного відвідування багатьох концертних заходів і перформансів. Звісно ж, артистку, як і її колег, цікавив насамперед репертуар, який виконували зарубіжні митці й, відповідно, запропонували публіці, а також рівень їхньої технічно-виконавської майстерності. Представлений ними репертуар насправді виявився цікавим та надзвичайно розмаїтим, адже включав музику від доби бароко до модернізму, джаз і народні пісні. Кожен з артистів підготував програму відповідно до своєї спеціалізації у сфері музичного мистецтва та національної

приналежності. Так, соліст Метрополітен-опера Леонард Уоррен репрезентував здебільшого арії з відомих опер Георга Фрідріха Генделя, Джузеппе Верді, Шарля Гуно, Руджеро Леонкавалло, Моріса Равеля тощо, а також «американські народні пісні в обробці Тома Скотта» (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 12–13 зв.). Натомість канадська співачка Лоїс Маршалл запропонувала публіці в більшості камерну музику різних стилів і національних композиторських шкіл: твори авторства провідних митців-романтиків Франца Шуберта, Роберта Шумана та Йоганнеса Брамса, пісні Густава Малера, «Сім популярних іспанських пісень» Мануеля де Фальї, декілька номерів із вокального циклу «Священні сонети Джона Донна» Бенджаміна Бріттена, англійські пісні XVII століття в обробках різних композиторів тощо. Французька піаністка Сесіль Уссе уклала програму з суто перлин національної музики, від творів композиторів доби бароко Франсуа Куперена і Жана-Філіппа Рамо до композицій імпресіоністів Клода Дебюссі та Моріса Равеля (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 14–15; Спр. 26. Арк. 14–15, 68–69). Музику переважно французьких композиторів репрезентував і Національний оркестр французького радіо й телебачення. У його виконанні київська публіка почула такі шедеври, як «Фантастична симфонія» і «Римський карнавал» Гектора Берліоза, а також «Післяполудневий відпочинок фавна» Клода Дебюссі (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 45–46 зв.). Попри наявність у програмі співачки зі США Маттівілди Доббс творів відомих композиторів Вольфганга Амадея Моцарта, Джоаккіно Россіні, Гуго Вольфа та ін., родзинкою, безумовно, стали «дві пісні американських креолів (штат Луїзіана) в обробці К. Ніккерсона» та спірічуелси (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 37–38). Поза сумнівом, такий репертуар був сприйнятий публікою з захопленням, приніс естетичне задоволення. Не виключено, що на концертах звучала музика, яка в нашій країні виконувалася рідко або ж узагалі не була відомою слухачеві. Наприклад, вокальні твори «Мадригал» французького композитора Венсана д'Енді у виконанні Леонарда Уоррена (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 12–13 зв.) і «Весняний ранок» бразильського композитора німецького походження Ернста Мале, який репрезентувала Лоїс Маршалл (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 14–15), фортепіанні твори композитора зі США Аарона Копленда та бразильського митця Антонію Пінто, що були виконані Байроном Дженісом (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 66–67), французьких композиторів

Алексіса Еммануеля Шабріс, які зіграла Сесіль Уссе (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 68–69), і Даріуса Мійо у виконанні Жаклін Еймар (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 16–17), твір найвідомішого представника музичного експресіонізму Арнольда Шенберга, який продемонстрував хор і оркестр під керівництвом Роберта Шоу зі США (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 16–16 зв.), «Фантазія на тему Томаса Талліса» авторства британського композитора Ральфа Воан-Уільямса та «Енігма-варіації» теж тамтешнього митця Едварда Елгара, що були зіграні Королівським симфонічним оркестром із Великобританії (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 36–37 зв.), тощо. Безумовно, ця музика, яку нині можна почути не лише на концертах, а й завдяки відеохостингу «Ютуб», не залишила київську публіку байдужою. А музикантам випала нагода зануритися у звучання нового для себе матеріалу, розширити знання виконавського репертуару, хоча деякі твори, як, наприклад, «Концерт для подвійного струнного оркестру» британського композитора Майкла Тіп্পета, залишилися «незрозумілими» (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 95 зв.). При цьому логічно припустити, що зарубіжні гастролери могли б підготувати музичні твори і з національної спадщини країни, в якій планували виступати. Однак замість композицій найвідоміших українських митців Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Віктора Косенка, Бориса Лятошинського тощо чи просто народних пісень слухачі почули інтерпретації «Рапсодії на тему Паганіні» Сергія Рахманінова, «Токати» Арама Хачатуряна, «Солов'я» Олександра Аляб'єва, «Ночі на Лисій горі» Модеста Мусоргського, арії Германа з опери «Пікова дама» Петра Чайковського та ін. (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 9, 17, 38, 46 зв.; Спр. 26, 3 зв.–4). Також дуже прикро було дізнатися, що Філармонічний духовий оркестр Мічиганського університету запропонував київській публіці «Рапсодію на теми російських народних пісень» в обробці студента цього ж навчального закладу «Білика» (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 80 зв.) – вочевидь етнічного українця. Щодо балетмейстера «Нью-Йорк сіті балет» Джона Тараса, який опікувався продемонстрованими в Києві спектаклями на музику Петра Чайковського та Ігоря Стравинського (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 28–29 зв.), інформації про здійснення ним постановок на музику українських композиторів знайти не вдалося. Саме такими були наслідки русифікаторської політики СРСР, яка не змінилася й за хрущовської

«відлиги». Всі рішення, як і раніше, приймалися в столиці Москві, російська мова вважалася державною, а російська культура – провідною, «великою». Пропагандистський наратив про «вищість» усього російського продовжував культивуватися не лише в союзних республіках із метою гальмування їхнього розвитку та перетворення їх на культурну периферію, а й трансливатися на Захід. Саме тому зарубіжні артисти, навіть у період хрущовської «відлиги», приїхали з гастроллями не до столиці однієї з союзних республік, а ніби до одного з провінційних міст СРСР (або «Росії», як дехто з них міг вважати), де «широкої українізації суспільного і культурного життя» так і не відбулося (Сергійчук, 2001: 28).

Однак музиканти покоління Зої Гайдай, опукані радянською пропагандою, на факт відсутності в програмах зарубіжних гастролерів творів українських авторів могли й не звернути увагу. Відгуки мисткині, записані нею у вирі емоцій на програмках, містили думку переважно про їхній технічно-виконавський рівень. І вони були здебільшого схвальні. Їй дуже сподобалися «чудовий голос» Леонарда Уоррена, «блискуча співачка високої культури» Лоїс Маршалл, «видатний скрипач» з «бездоганним смаком, безмежною технікою» Генрик Шерінг, «чудовий піаніст, лірик, поет, філософ» з «бездоганною технікою, туше» Пітер Кетін (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 12, 14, 92 зв., 93 зв.–94) та інші виконавці. Водночас у виступах «Нью-Йорк ситі балет» Зоя Гайдай не відчула «душі», хоча на неї справили враження хореографія та костюми, які, зокрема, створила і Варвара Каринська (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 28 зв.–29) – мисткиня українського походження, яка зробила блискучу кар'єру в США (Who is Barbara Karinska). Не побачила вона яскравих вокальних даних і в німецької співачки Еріки Кьот (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 78–79). Проте, враховуючи ґрунтовну освіченість та великий професійний досвід артистки, а також висловлену нею переконаність у майбутній успішній творчій кар'єрі на той час молодого диригента Степана Турчака, з оркестром під орудою якого виступив іспанський віолончеліст Гаспар Кассадо (ЦДАМЛМ України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 48–48 зв.), її оціню-

вання як перспектив українського музиканта, так і виступів зарубіжних артистів можна вважати цілком об'єктивними. Тож їхні гастролі дійсно стали непересічними подіями в музичному житті Києва.

Висновки. Отже, часткова лібералізація суспільно-політичного життя підрадянської України в період хрущовської «відлиги» другої половини 1950-х – початку 1960-х рр. створила умови і для пожвавлення в культурно-мистецькій сфері республіки, зокрема, відновлення культурних зв'язків із країнами Заходу. Обнадійливі зміни й супутні їм події сколихнули музичне життя столиці: українські музиканти отримали змогу активніше виступати за кордоном і брати участь у Міжнародних конкурсах, що принесло їм успіх та популярність, натомість до України, Києва почали приїждити з гастроллями зарубіжні артисти. Різноманіття запропонованого ними репертуару та його високопрофесійне виконання стали справжнім відкриттям для спраглої до нових вражень публіки, зокрема й професійних музикантів. На це вказували гарні відгуки й емоції від перебування на багатьох концертних заходах однієї з найвідоміших українських мисткинь Зої Гайдай. Кожен з українських музикантів міг для себе почерпнути значний масив цінної інформації для особистісно-професійного зростання. Проте жоден із зарубіжних гастролерів не репрезентував на концертних майданчиках Києва творів українських композиторів, замість яких фактично прозвучали твори російського репертуару. Це вказало на відсутність за кордоном будь-яких відомостей про досягнення діячів українського музичного мистецтва, що було наслідком русифікаторської політики СРСР навіть у період хрущовської «відлиги», спрямованої на повсюдну пропаганду насамперед «великої» російської культури як домінуючої. Зрештою така дискримінація українського музичного контенту могла вчергове всіх переконати в його неконкурентоспроможності, що насправді не відповідало дійсності. Ситуація з недостатньою популяризацією української музики як у нашій державі, так і за її межами спостерігається й на сучасному етапі. Однак усе залежить насамперед від музикантів, їхнього остаточного виходу з-під культурного впливу РФ та усвідомлення себе самодостатніми й самобутніми українськими артистами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Choreographers: John Taras. Dance Consortium. URL: <https://danceconsortium.com/resources/choreographer/john-taras/> (дата звернення: 10.03.2026).
2. Who is Barbara Karinska. San Francisco Ballet. URL: <https://www.sfballet.org/backstage/who-is-barbara-karinska/> (дата звернення: 23.03.2026).
3. Антонюк В. Г. Микола Кондратюк: виміри особистості. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ. 2016. № 1. С. 163–176.

4. Даниленко В. Політичні зміни в СРСР і Україні в період хрущовської «відлиги». Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика : зб. ст. Київ. 2008. Вип. 14. С. 3–17.
5. Сергійчук О. Протест українців проти зросійщення культурно-освітньої сфери в роки хрущовської «відлиги». Етнічна історія народів Європи: наук. видання. Київ. 2001. Вип. 12. С. 25–29.
6. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 25. 97 арк.
7. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 26. 91 арк.
8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 402. 48 арк.

REFERENCES

1. Choreographers: John Taras. Dance Consortium. Retrieved from: <https://danceconsortium.com/resources/choreographer/john-taras/> (access date: 10.03.2026).
2. Who is Barbara Karinska. San Francisco Ballet. Retrieved from: <https://www.sfballet.org/backstage/who-is-barbara-karinska/> (access date: 23.03.2026).
3. Antoniuk V. H. (2016) Mykola Kondratiuk: vymiry osobystosti. [Mykola Kondratiuk: Personality Dimensions] Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: nauk. zhurnal, 1, Kyiv, 163–176. [in Ukrainian].
4. Danylenko V. (2008) Politychni zminy v SRSR i Ukraini v period khrushchovskoi «vidlyhy». [Political changes in the USSR and Ukraine during the Khrushchev «thaw»] Ukraina XX stolittia: kultura, ideolohiia, polityka : zb. st., 14, Kyiv, 3–17. [in Ukrainian].
5. Serhiichuk O. (2001) Protest ukraintsiv proty zrosiishchennia kulturno-osvitnoi sfery v roky khrushchovskoi «vidlyhy». [Ukrainian Protest against the Russification of the Cultural and Educational Spheres during the Khrushchev «thaw»] Etnichna istoriia narodiv Yevropy: nauk. vydannia, 12, Kyiv, 25–29. [in Ukrainian].
6. TsDAMLm Ukrainy. [Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine]. F. 147. Descr. 1. Case 25. 97 sheets. [in Ukrainian].
7. TsDAMLm Ukrainy. [Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine]. F. 147. Descr. 1. Case 26. 91 sheets. [in Ukrainian].
8. TsDAMLm Ukrainy. [Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine]. F. 147. Descr. 1. Case 402. 48 sheets. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 75:793.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-25>**Олеся КОЗЛОВСЬКА,***orcid.org/0009-0007-7064-7079**студентка II курсу магістратури факультету мистецтвознавства та сучасних арт-практик
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) olesia.kozlovska@naoma.edu.ua*

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТАНЦЮ У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ XX СТОЛІТТЯ

Метою статті є дослідження особливостей візуалізації танцю в європейському та українському образотворчому мистецтві кінця XIX – XX століття як універсальної художньої форми, що поєднує тілесність, ритм і простір та виступає важливим засобом невербальної комунікації. Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом до міждисциплінарних підходів у мистецтвознавстві, зокрема до осмислення взаємодії різних видів мистецтва, де танець постає як синтетичне явище, здатне інтегрувати пластичні, емоційні та символічні аспекти художнього мислення. У роботі окреслено основні теоретичні підходи до розуміння танцю як візуального образу та проаналізовано його функціонування у різних художніх системах.

У дослідженні простежено трансформацію образу танцю від міфологічних, ритуальних і алегоричних інтерпретацій до модерністських пошуків, у яких рух набуває самостійного значення та стає метафорою внутрішніх психологічних станів, соціокультурних змін і загальної динаміки історичної епохи. Виявлено, що у мистецтві модернізму танець поступово звільняється від суто сюжетного навантаження і перетворюється на засіб вираження емоційної напруги, експресії та індивідуального художнього бачення.

Розглянуто творчість провідних європейських митців, зокрема Едгара Дега, Едуара Мане, Анрі Матісса, П'єра-Огюста Ренуара та Пабло Пікассо, у контексті формування нових композиційних і пластичних рішень у зображенні танцю. Проаналізовано особливості трактування руху, ритму та тілесності у їхніх творах, а також визначено, що танець у європейському мистецтві постає як багатозначний художній мотив – від відображення сцен повсякденного життя та театральної культури до символу екзистенційного напруження, свободи та внутрішньої гармонії.

Окрему увагу приділено українському мистецтву XX століття, у якому танець виступає важливим елементом формування національної ідентичності та збереження культурної пам'яті. Проаналізовано творчість Олександра Богомазова, Казимира Малевича, Михайла Бойчука, Федора Кричевського та Олександра Архипенка, у яких мотив танцю набуває нових ритмічних, символічних і просторових інтерпретацій. Доведено, що в українському контексті танець не лише відображає естетичні пошуки митців, але й виступає засобом осмислення колективного досвіду, історичних трансформацій і національної самосвідомості.

Узагальнено, що танець у художній практиці кінця XIX – XX століття функціонує як універсальна мова міжкультурної комунікації, що поєднує традицію та інновацію, індивідуальне й колективне, матеріальне та духовне. Він постає не лише об'єктом зображення, а й важливим інструментом формування нових художніх смислів і візуальних стратегій, що відображають складність і багатовимірність культурних процесів зазначеного періоду.

Ключові слова: танець, образотворче мистецтво, модернізм, візуалізація, ритм, рух, українське мистецтво, європейське мистецтво.

Olesia KOZLOVSKA,*orcid.org/0009-0007-7064-7079**2nd year master's student at the Faculty of Art History and Contemporary Art Practices
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) olesia.kozlovska@naoma.edu.ua*

VISUALIZATION OF DANCE IN THE WORKS OF EUROPEAN AND UKRAINIAN ARTISTS OF THE 20TH CENTURY

The purpose of the article is to study the specific features of the visualization of dance in European and Ukrainian fine art of the late 19th and 20th centuries as a universal artistic form that combines corporeality, rhythm, and space, and serves as an important means of nonverbal communication. The relevance of the topic is determined by the growing interest in interdisciplinary approaches in art studies, particularly in understanding the interaction of different art forms, where dance appears as a synthetic phenomenon capable of integrating plastic, emotional, and symbolic aspects of artistic thinking. The paper outlines the main theoretical approaches to understanding dance as a visual image and analyzes its functioning within various artistic systems.

The study traces the transformation of the image of dance from mythological, ritual, and allegorical interpretations to modernist explorations, in which movement acquires independent significance and becomes a metaphor for inner psychological states, sociocultural changes, and the overall dynamics of the historical epoch. It is revealed that in modernist art dance gradually frees itself from purely narrative functions and transforms into a means of expressing emotional tension, expression, and individual artistic vision.

The works of leading European artists, in particular Edgar Degas, Édouard Manet, Henri Matisse, Pierre-Auguste Renoir, and Pablo Picasso, are examined in the context of the formation of new compositional and plastic solutions in the depiction of dance. The study analyzes the peculiarities of interpreting movement, rhythm, and corporeality in their works and determines that dance in European art appears as a multifaceted artistic motif – from the depiction of scenes of everyday life and theatrical culture to a symbol of existential tension, freedom, and inner harmony.

Particular attention is paid to Ukrainian art of the 20th century, in which dance serves as an important element in the formation of national identity and the preservation of cultural memory. The works of Oleksandr Bohomazov, Kazimir Malevich, Mykhailo Boichuk, Fedir Krychevskiy, and Oleksandr Archypenko are analyzed, in which the motif of dance acquires new rhythmic, symbolic, and spatial interpretations. It is proven that in the Ukrainian context dance not only reflects the aesthetic searches of artists but also acts as a means of comprehending collective experience, historical transformations, and national self-awareness.

It is summarized that dance in the artistic practice of the late 19th and 20th centuries functions as a universal language of intercultural communication that combines tradition and innovation, the individual and the collective, the material and the spiritual. It appears not only as an object of representation but also as an important tool for shaping new artistic meanings and visual strategies that reflect the complexity and multidimensionality of cultural processes of the given period.

Key words: dance, fine art, modernism, visualization, rhythm, movement, Ukrainian art, European art.

Постановка проблеми. Танець є однією з найдавніших форм людської культури, що виконує комунікативну, символічну та емоційно-виразну функції. У мистецтві кінця XIX – XX століття він набуває особливого значення як засіб передачі руху, внутрішніх станів людини та соціокультурних трансформацій. Водночас у європейському та українському образотворчому мистецтві цього періоду танець постає не лише як сюжет, а як універсальна художня мова, що потребує комплексного мистецтвознавчого осмислення. Недостатня систематизація підходів до інтерпретації візуалізації танцю зумовлює актуальність даного дослідження.

Аналіз досліджень. Проблематика танцю як форми невербальної комунікації та художнього образу розглядається у працях з мистецтвознавства, культурології та естетики. Дослідники підкреслюють, що рух і пластика є до-мовними формами вираження, здатними передавати емоції та смисли без вербальних засобів. У контексті європейського мистецтва увага приділяється трансформації образу танцю від міфологічних і алегоричних моделей до відображення сучасного життя та внутрішнього світу людини. У дослідженнях українського мистецтва акцент зроблено на зв'язку танцю з народною традицією, ритуальністю та формуванням національної ідентичності. Водночас питання візуалізації танцю як універсальної мови в контексті європейського та українського мистецтва модерної доби потребує подальшого узагальнення.

Мета статті. Метою статті є аналіз особливостей візуалізації танцю як універсальної художньої

мови в європейському та українському образотворчому мистецтві кінця XIX – XX століття, а також виявлення його ролі у відображенні емоційних, соціальних і культурних процесів доби.

Виклад основного матеріалу. Танець є одним із найдавніших проявів людської культури, який виник тоді, коли людина ще не володіла розвинутою мовою, але вже прагнула виразити свої почуття та переживання. Він поєднує тіло, ритм і простір, утворюючи особливу форму комунікації, що не потребує слів. Оскільки рух передуює мовленню, танець у наукових дослідженнях розглядається як універсальна форма невербальної комунікації, оскільки за допомогою руху тіла передаються емоції, стани та смисли без використання словесної мови. Пластична експресія безпосередньо впливає на глядача через механізми емпатійного сприйняття, що дозволяє говорити про танець як про ефективний засіб міжкультурного діалогу. У давніх культурах танець мав сакральне значення, тому що він був пов'язаний із ритуалами та віруваннями. У традиціях, що сформувалися навколо культу Діоніса, рух ставав способом досягнення екстазу, який звільняв людину від щоденних обмежень. Саме тому танець асоціювався з життєвою силою та стихійною енергією, що поєднувала гармонію і хаос.

Танець у європейському живописі ніколи не був лише зображенням руху, оскільки художники різних епох використовували його як символ гармонії, соціальних змін або філософського осмислення часу. Від раннього Відродження до рококо й класицизму танець трансформується з міфологічної алегорії на сценічну реальність і зрештою на глибоку метафору людського буття.

Друга половина XIX століття стала переломним моментом у зображенні танцю в європейському мистецтві, оскільки художники дедали частіше відмовлялися від міфологічних і алегоричних моделей та зверталися до сучасної сцени, реального життя й урбаністичної культури. У цьому процесі особливо важливими посталями стали Едгар Дега та Едуард Мане, які по-різному, але однаково радикально переосмислили танець як художній мотив.

Едгар Дега справедливо вважається «королем балетних сюжетів», адже він створив понад півтори тисячі робіт, присвячених танцівницям Паризької опери. Його цікавила не театральна ілюзія, а закулісна реальність, де грація народжується через виснажливу працю. У картині «The Dance Class» (рис. 1) художник зображує клас під керівництвом суворого балетмейстера: балерини розташовані в різних позах, хтось відпочиває, хтось розтягується, хтось поправляє сукню. Простір будується через асиметрію та глибоку перспективу, а фігури ніби випадково «обрізані» краєм полотна, що створює ефект підглядання. Дега не прикрашає сцену – він фіксує втому, нудьгу, напруження м'язів. Танцівниці не є ефемерними істотами, вони підлітки й молоді жінки, які щодня повторюють ті самі вправи задля досконалості.



Рис. 1. Едгар Дега. The Dance Class. 1874

У творі «Ballet Rehearsal» відчувається ще більша динаміка: композиція напружена, рухи перетинаються, сцена сповнена хаотичної енергії підготовки. Дега використовує незвичайні ракурси, ніби дивиться на подію з кутка зали або з підвищення. Освітлення штучне, театральне, воно підкреслює матеріальність тіл і фактуру пачок. Пастель, яку художник активно застосовував, дозволяла передавати легкість повітря та одночасно щільність руху. Водночас ця легкість завжди врівноважується відчуттям дисципліни й болю.

Якщо Дега показує балет ізсередини, то Мане звертається до сценічної екзотики та енергії публічного виступу. У картині «Le Ballet Espagnol» (рис. 2) він відобразив гастролі іспанської трупи в Парижі 1862 року. Композиція яскрава й ритмічна: танцівники та музиканти розташовані майже фронтально, костюми сяють чорними, золотими та червоними барвами, а центральна танцівниця в червоній сукні притягує погляд глядача. Мане свідомо спрощує простір, відмовляється від глибокої перспективи, надає сцені майже плакатної площинності. Його танець не класичний балет, а пристрасний, народний, близький до фламенко, з кастаньєтами та гітарами.



Рис. 2. Едуард Мане. Le Ballet Espagnol. 1862

У цьому творі відчувається захоплення іспанською культурою, яка в Парижі сприймалася як символ свободи й темпераменту. На відміну від закулісної інтимності Дега, Мане демонструє відкриту театральність. Погляди персонажів спрямовані на глядача, ніби руйнуючи межу між сценою й залом. Танець тут стає образом культурного обміну, знаком модерного міста, де різні традиції співіснують і взаємодіють.

Попри різницю підходів, обидва художники наближають мистецтво до сучасності. Вони відходять від академічної ідеалізації, замінюючи її спостереженням за реальністю. Дега досліджує тіло як інструмент праці, показуючи, що грація є результатом дисципліни й болю. Мане підкреслює енергію моменту, перетворюючи сцену на простір кольору й ритму. Обидва митці використовують новаторські композиційні рішення: обрізані фігури, несподівані ракурси, контрастні кольори, що передвіщають імпресіонізм і модернізм.

У XX столітті, коли мистецтво переживало глибокі зміни, танець набув нового символічного значення, оскільки художники прагнули відійти від академічних канонів і знайти інші засоби вираження внутрішнього світу (Berger, 1972: 40; Foster, 1996: 344). Оскільки модернізм заперечував традиційні форми зображення, митці звернулися до руху як до метафори свободи та оновлення (Bremser, 1999: 30). Танець став універсальним мотивом, який дозволяв передати динаміку часу та напруження епохи (Foster, 1996: 345).

Рух і пантоміма залишаються до-мовними формами комунікації, тому що вони здатні безпосередньо впливати на емоції глядача (Berger, 1972: 41). Коли художник зображує танець, він звертається до підсвідомого рівня сприйняття, який не потребує раціонального пояснення (Bremser, 1999: 31). Оскільки емоції змінюються і пульсують, митці використовували деформацію, повторення та ритмічну композицію, щоб передати внутрішню динаміку (Foster, 1996: 346).

Серед європейських і світових майстрів кінця XIX і XX століття тема танцю набула надзвичайно різноманітного й конкретного втілення, адже кожен художник звертався до неї відповідно до власної естетики, світогляду та культурного контексту (Bremser, 1999: 32).

У творчості Анрі Матісс особливе місце посідає картина «Танець» (рис. 3), створена в 1909–1910 роках. На полотні зображено п'ятьох оголених фігур, які, взявшись за руки, кружляють у хороводі на тлі інтенсивно синього неба та яскраво-зеленого пагорба (Berger, 1972: 43). Червоний колір тіл не має натуралістичного характеру, оскільки він символізує життєву силу, пристрасть і радість існування. Композиція максимально спрощена, простір майже позбавлений деталей, що підсилює відчуття узагальненості. Цей танець не можна ідентифікувати як конкретний народний чи сценічний жанр, тому що Матісс прагнув створити універсальний образ екстазу та свободи. Ритм фігур формує замкнене коло, яке асоціюється з вічністю та єдністю людини з природою.

Іншу атмосферу передає П'єр-Огюст Ренуар у картині «Танець у Мулен де ла Галетт», написаній 1876 року та представлений на виставці імпресіоністів 1877 року (Berger, 1972: 44). Сьогодні полотно зберігається в Музеї д'Орсе. Ренуар прагнув зафіксувати повсякденне життя паризького суспільства, тому він відвідував Мулен де ла Галетт у Монмартрі, щоб спостерігати за людьми та створювати етюди. На картині зображено недільний день відпочинку, де друзі спілкуються й танцюють. На лівій частині полотна можна побачити

шість танцюючих пар, які міцно обіймають одна одну. Світло, що пробивається крізь листя дерев, створює ефект мерехтіння й руху. Хоча під час першої демонстрації картина зазнала різкої критики, згодом вона стала одним із найвідоміших шедеврів імпресіонізму та ключовим прикладом зображення сучасного міського дозвілля.



Рис. 3. Анрі Матісс. Dance. 1909–1910

У творчості Пабло Пікассо танець набуває драматичного характеру. У картині «Три танцівниці» (рис. 4), створеній 1925 року, художник зобразив деформовані тіла з різкими жестами й напруженими позами. Композиція сприймається як тривожна й навіть агресивна. Дослідники пов'язують її з особистими драмами митця та смертю його близьких друзів. Танець тут не є святом, оскільки він нагадує конвульсивний рух, що передає трагедію, конфлікт і внутрішній розпад (Bremser, 1999: 35).

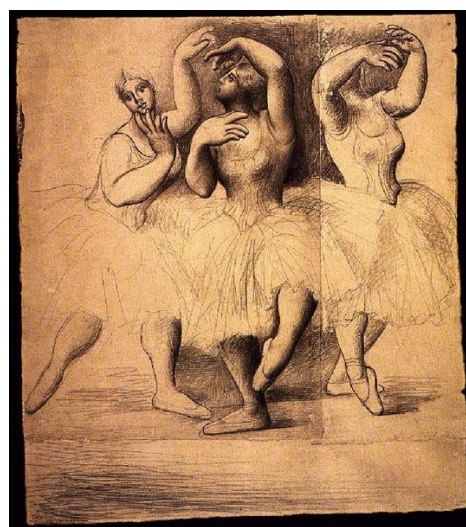


Рис. 4. Пабло Пікассо. Three Dancers. 1925

Отже, використовуючи конкретні сюжети, дати, розміри, місця збереження та культурні контек-

сти, можна побачити, що танець у мистецтві кінця XIX і XX століття постає багатограним явищем. Він може бути символом радості й гармонії, як у Матісса, відображенням міського дозвілля, як у Ренуара, образом трагедії, як у Пікассо. Саме конкретика робить ці твори переконливими, адже через точні деталі розкривається універсальна мова руху.

Танець в українській культурі є одним із найдавніших і найвиразніших проявів національної ідентичності, адже він поєднує ритуал, емоцію, соціальну взаємодію та естетику руху. Від первісних обрядових форм до професійних сценічних постановок XX століття танець залишався живою мовою народу, через яку передавалися світогляд, історична пам'ять і уявлення про гармонію світу. Він формувалася не лише традицію виконання, а й образну систему українського образотворчого мистецтва, у якому рух став символом життєвої сили та духовної свободи (Gombrich, 1995: 5; Krauss, 1985: 10).

Обрядові танці були тісно пов'язані з календарними циклами та життєвими подіями. Весняні хороводи, серед яких «Гаївки», «Веснянки» та «Кривий танець», виконувалися на Великдень або в період пробудження природи. Учасники ставали в коло або ланцюг, рухалися плавно й ритмічно, імітуючи хвилі, ріст рослин або політ птахів. Ці рухи символізували оновлення, родючість і кохання. Літні купальські ігри поєднували танець із вогнем і водою, що підкреслювало очищення та життєву енергію стихій. Осінні жнивні танці, серед яких «Колос» і навіть варіанти «Козачка», виконувалися після збору врожаю як знак подяки за достаток. У мистецтві XX століття такі сцени часто зображувалися як ідеалізована гармонія людини з природою, де коло танцю символізувало цілісність буття (Гончаренко, 2015: 30; Жулинський, 2010: 35).

Святкові та весільні танці відзначалися динамікою й імпровізаційністю. «Гопак», «Козачок», «Метелиця», «Коломийка» та «Аркан» стали впізнаваними маркерами української культури. «Гопак», який сформувався як військово-святковий танець запорозьких козаків, містить високі стрибки, глибокі присяди та швидкі обертання. Його пластика втілює силу, мужність і свободу. «Аркан», поширений у Карпатах, виконується чоловіками в замкненому колі з акцентом на ритмічні кроки та синхронність, що підкреслює єдність громади. Весільні танці, такі як «Березка», «Чоботи» чи «Подоланочка», поєднували гру, залицяння й ритуальні елементи очищення. Вони втілювали радість продовження роду та соціальну

згуртованість, а в живописі нерідко ставали образом святкової єдності поколінь.

Військові танці, зокрема козацькі варіанти «Гопак» та «Опришка», мали виразний бойовий характер. Швидкі рухи, удари ногами, імітація поєдинку формували образ воїна, готового до захисту. У художніх творах XX століття такі мотиви часто набували символічного значення, перетворюючись на метафору боротьби за свободу. Сакральні ж танцювальні форми проявлялися в хороводах навколо церкви на великі свята або в ритуальних рухах під час колядок і щедрівок, де танець поєднувався з піснею й молитвою. У цьому контексті рух ставав не лише естетичним актом, а й духовною практикою (Гончаренко, 2015: 30; Жулинський, 2010: 35).

У XX столітті народний танець став потужним джерелом натхнення для художників. У живописі, графіці й скульптурі він поставав як уособлення національного духу, що поєднує динаміку й внутрішню гідність. Модерністські пошуки сприяли деформації форм і ритмізації композиції, завдяки чому полотно починало нагадувати хореографію. Колір набував емоційного звучання, а фігури в русі створювали відчуття пульсації. Народний танець у мистецтві XX століття символізував культурну стійкість і спротив асиміляції, оскільки через нього зберігалася пам'ять про історію та традиції.

Українське образотворче мистецтво XX століття активно зверталося до мотиву танцю, оскільки саме через рух, ритм і пластику тіла художники прагнули передати енергію епохи та національний характер. Танець ставав універсальною мовою модернізму, яка поєднувала фольклорну традицію з авангардними пошуками форми.

Олександр Богомазов як фундатор українського кубофутуризму розглядав мистецтво передусім як систему ритмів і рухів. У своїй теоретичній праці «Живопис і елементи» 1914 року він сформулював ідею, що лінія є першою ознакою руху, а ритм керує взаємодією мас і кольорів. У ранній роботі «Танок смерті» мотив танцю набуває символічного й трагічного звучання, адже фігури підпорядковані напруженим діагоналям і контрастним ритмам. Навіть у декоративних розписах із фігурами, що танцюють, Богомазов передає пульсацію через фрагментацію форм і повторюваність ліній, завдяки чому статичне полотно набуває відчуття внутрішнього руху (Arnheim, 1974: 7).

Казимир Малевич, який народився в Києві та мав глибоке українське культурне підґрунтя, сприймав танець як вияв первісної енергії форми. Враження від картини «Гопак» Миколи Пимо-

ненка, побаченої ним у Парижі 1908 року, посилювало його інтерес до українського фольклору. У ранніх імпресіоністичних і неопримітивістських роботах Малевича з'являються селянські сцени з ритмічними позами, що відсилають до народного танцю. Згодом у супрематизмі рух абстрагується до взаємодії площин і кольорових мас, де танець уже не зображується буквально, а існує як чиста динаміка форми, звільненої від предметності.

Михайло Бойчук, засновник школи бойчукізму, інтегрував мотив танцю в монументальні композиції 1920–1930-х років. У розписах громадських будівель і санаторіїв фігури селян у врожайних сценах розташовані в ритмічних групах, що нагадують хороводи. Геометризовані постаті мають стриману пластику, але їхні жести й нахили формують відчуття колективного руху. У бойчукістів танець набуває сакрального виміру, оскільки він символізує єдність громади, землі та історичної пам'яті.

Федір Кричевський у триптиху «Життя» 1925–1927 років поєднав модерну стилістику з народною образністю. У композиціях, присвячених коханням, родині та поверненню з війни, пластика тіл і ритмічні пози мають танцювальний характер. Фігури утворюють плавні лінії, що перегукуються з мотивами народних свят і обрядових сцен, завдяки чому тіло стає носієм емоції та національного колориту.

Олександр Архипенко, один із піонерів кубізму в скульптурі, радикально переосмислив зображення руху. У творах «Червоний танець» та «Блакитна танцюристка» (рис. 5) він застосовував деформацію, поліхромію та принцип активної порожнечі, завдяки чому об'єм сприймається як процес. Уведений ним принцип архіпентури, тобто рухомого живопису, передбачав обертання елементів і створення ілюзії зміни форми в часі. У його скульптурах танець існує не лише як тема, а як структурний принцип організації простору (Garafola, 1989: 28).

Таким чином, для О. Богомазова танець був ритмічною пульсацією ліній, для К. Малевича енергією абстрактної форми, для Бойчука сакральним колективним жестом, для Ф. Кричевського емоційною пластикою національного життя, а для О. Архипенка просторовим експериментом із рухом і порожнечею. Через звернення до мотиву танцю українські митці інтегрували фольклорну традицію у контекст європейського модернізму, поєднуючи національні образи з новими пластичними та композиційними принципами. У творчості О. Богомазова, К. Малевича, М. Бойчука, Ф. Кричевського та О. Архипенка танець постає

як форма ритмічної організації простору, символ колективної дії та засіб художнього узагальнення руху. Танець часто називають універсальною мовою людства, оскільки він здатний передавати зміст і емоції без участі слів, долаючи мовні, національні та історичні бар'єри. На відміну від вербальної комунікації, рух тіла безпосередньо впливає на глядача через механізми емпатії, зокрема через активацію дзеркальних нейронів, завдяки чому людина не лише спостерігає, а й внутрішньо співпереживає побачене. Саме ця тілесна співучасть робить танець потужним інструментом міжкультурного діалогу (Скляренко, 2008: 50; Білокінь, 2012: 52).



Рис. 5. Олександр Архипенко. *Blue Dancer*. 1913

Історично танець був однією з найдавніших форм комунікації. У первісних суспільствах ритуальні рухи виконували функцію передачі знань, звернення до божеств або святкування перемог. У різних культурах він розвивався як система символів і жестів, що передавали міфологічні сюжети та соціальні ролі. Наприклад, класичний індійський танець Бхаратанат'ям використовує складну систему мудр і позицій, які розповідають історії з епосу та виражають емоційні стани без перекладу. Подібно до цього, український «Гопак» через стрибки, присяди й обертання передає радість, силу та енергію спільноти, що робить його зрозумілим навіть для глядача з іншої культурної традиції.

Універсальність танцю проявляється в тому, що базові людські емоції мають схожі тілесні прояви. Радість часто виражається підстрибуванням або відкритими жестами рук, сум – уповільненими рухами й опущеною поставою, гнів – різкими та напруженими жестами. У класичному балеті, як і в тради-

ційних азійських танцях, плавні рухи рук символізують гармонію й внутрішній спокій, тоді як ритмічні удари ногами можуть означати енергію або виклик. Таким чином, тілесна мова має спільні архетипові основи, що дозволяє різним культурам знаходити точки дотику (Berger, 1972: 30; Ткаченко, 2017: 12).

Міжкультурна комунікація через танець відбувається на невербальному та символічному рівнях. Невербальний рівень полягає в безпосередній експресії, коли глядач інтуїтивно зчитує настрій і динаміку руху. Символічний рівень пов'язаний із культурними кодами, які можуть потребувати контекстуального розуміння. Наприклад, коло в українському хороводі символізує єдність громади та циклічність життя, тоді як у багатьох азійських традиціях кругова композиція може відображати космічний порядок. Коли представники різних культур взаємодіють у спільних проєктах, виникають гібридні форми, такі як поєднання елементів belly dance із хіп-хопом, що створює нову мову руху на перетині традицій.

Висновки. У сучасних гуманітарних і психологічних дослідженнях відзначається, що тілесна експресія у танці може виконувати компенсаторну та комунікативну функції, сприяючи вираженню емоційних станів, які складно вербалізувати.

Практики танцювально-рухової терапії розглядають рух як засіб відновлення психоемоційної рівноваги та соціальної взаємодії, що підтверджує універсальний характер танцю як культурного феномену. Водночас універсальність танцю не означає повної однаковості сприйняття. Культурний контекст впливає на інтерпретацію рухів, тому те, що в одній традиції є жестом залицяння або дружності, в іншій може мати інше значення. Саме тому справжній міжкультурний діалог через танець потребує поваги до традицій і готовності до взаємного навчання.

Отже, у європейському та українському образотворчому мистецтві кінця XIX – XX століття мотив танцю виконує важливу художню та смислову функцію, відображаючи естетичні пошуки доби модернізму та зміну уявлень про людину, простір і рух. Візуалізація танцю дозволила митцям перейти від натуралістичного зображення до узагальнених пластичних форм, у яких рух виступає засобом вираження емоційного, соціального й культурного змісту. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням взаємодії танцю з новими художніми практиками, зокрема цифровим мистецтвом та міждисциплінарними формами візуальної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Berger J. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972. 176 p.
2. *Fifty Contemporary Choreographers* / ed. M. Bremser. London: Routledge, 1999. 223 p.
3. Foster H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. 328 p.
4. Gombrich E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1995. 688 p.
5. Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985. 320 p.
6. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974. 508 p.
7. Garafola L. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989. 524 p.
8. Гончаренко О. М. Українське мистецтво XX століття: навч. посіб. Київ: Либідь, 2015. 240 с.
9. Історія української культури / за ред. М. Г. Жулинського. Київ: Наукова думка, 2010. 1014 с.
10. Скіяренко Г. Я. Українське мистецтво XX століття: проблеми розвитку. Київ: ІПСМ НАМ України, 2008. 464 с.
11. Білокінь С. І. Українська художня культура XX століття. Київ: АртЕк, 2012. 320 с.
12. Ткаченко Т. І. Танцювальне мистецтво як форма культурної комунікації. Київ: КНУКіМ, 2017. 250 с.

REFERENCES

1. Berger J. (1972) *Ways of Seeing*. Penguin Books, London, 176 p. DOI: 10.4324/9781912284788
2. Bremser M. (Ed.). (1999) *Fifty Contemporary Choreographers*. Routledge, London, 223 p. DOI: 10.4324/9780203031278
3. Foster H. (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, MA, 328 p. DOI: 10.7551/mitpress/5933.001.0001
4. Gombrich E. H. (1995) *The Story of Art*. Phaidon Press, London, 688 p.
5. Krauss R. (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, MA, 320 p. DOI: 10.7551/mitpress/5162.001.0001
6. Arnheim R. (1974) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Berkeley, 508 p. DOI: 10.1525/9780520342378
7. Garafola L. (1989) *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press, New York, 524 p.
8. Honcharenko O. M. (2015) *Ukrainske mystetstvo XX stolittia: navchalnyi posibnyk*. [Ukrainian art of the 20th century: textbook] Lybid, Kyiv, 240 p. [in Ukrainian].
9. Zhulynskiy M. H. (Ed.). (2010) *Istoriia ukrainskoi kultury*. [History of Ukrainian culture] Naukova dumka, Kyiv, 1014 p. [in Ukrainian].

10. Skliarenko H.Ya. (2008) *Ukrainske mystetstvo XX stolittia: problemy rozvytku*. [Ukrainian art of the 20th century: development issues] IPSM NAM Ukrainy, Kyiv, 464 p. [in Ukrainian].
11. Bilokin S.I. (2012) *Ukrainska khudozhnia kultura XX stolittia*. [Ukrainian artistic culture of the 20th century] ArtEk, Kyiv, 320 p. [in Ukrainian].
12. Tkachenko T.I. (2017) *Tantsiuvalne mystetstvo yak forma kulturnoi komunikatsii*. [Dance as a form of cultural communication] KNUKiM, Kyiv, 250 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 747

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-26>**Вікторія КОЛОМІЄЦЬ,***orcid.org/0000-0002-4826-6954*

викладач кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну та мистецтв

(Харків, Україна) kolomietzvika@gmail.com

Марія ХОМЕНКО,*orcid.org/0009-0002-6486-4214*

старший викладач кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну та мистецтв

(Харків, Україна) homenko7777@gmail.com

Євгеній КОПИЛОВ,*orcid.org/0000-0003-0747-6047*

старший викладач кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну та мистецтв

(Харків, Україна) zhekaopylov@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ПЕРЕДУМОВ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ В НІМЕЧЧИНІ В ПЕРІОД ПЕРШОЇ ПРОМИСЛОВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

Стаття присвячена дослідженню процесу становлення промислового дизайну в Німеччині в контексті Першої промислової революції. Розглянуто соціально-економічні та технологічні передумови індустріалізації, які сприяли переходу від ремісничного виробництва до серійного фабричного виготовлення продукції.

Особливу увагу приділено формуванню німецької інженерної філософії, що ґрунтується на принципах раціональності, функціональності та системності, а також процесам стандартизації та типізації виробництва, як основи для появи нового проєктного мислення. Розглянуто роль Deutscher Werkbund як ключової інституції, що забезпечила інтеграцію мистецтва та промисловості й сприяла підвищенню якості масового продукту. Проаналізовано роль Deutscher Werkbund у налагодженні взаємодії між мистецтвом і промисловістю, а також діяльність компанії AEG як одного з перших прикладів системного підходу до промислового дизайну.

Окремий розділ присвячено творчості та світоглядним засадам Петера Беренса, який заклав основи корпоративного стилю та комплексного проєктування в умовах масового виробництва.

Наукова новизна дослідження полягає у системному поєднанні історичного, технологічного та дизайнерського підходів до аналізу генезису промислового дизайну. Отримані результати дозволяють глибше осмислити витоки сучасного дизайну та його роль у процесах адаптації до соціально-технологічних змін.

У висновках підкреслено актуальність дослідження для сучасного дизайну в період технологічних і соціальних трансформацій.

Стаття присвячена комплексному дослідженню процесу формування передумов промислового дизайну в Німеччині в період Першої промислової революції. У роботі проаналізовано соціально-економічні, технологічні та культурні чинники, які зумовили трансформацію ремісничого виробництва в індустріальне та сприяли виникненню нового типу проєктного мислення.

Ключові слова: промисловий дизайн, індустріалізація, Перша промислова революція, німецька інженерна філософія, стандартизація, масове виробництво, AEG, Петер Беренс.

Viktoriia KOLOMIETS,

orcid.org/0000-0002-4826-6954

*Lecturer at the Department of Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) kolomietzvika@gmail.com*

Mariia HOMENKO,

orcid.org/0009-0002-6486-4214

*Lecturer at the Department of Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) homenko7777@gmail.com*

Evgenii KOPULOV,

orcid.org/0000-0003-0747-6047

*Lecturer at the Department of Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) zhekakopylov@gmail.com*

THE FORMATION OF PRECONDITIONS FOR INDUSTRIAL DESIGN IN GERMANY DURING THE FIRST INDUSTRIAL REVOLUTION

This article examines the formation of industrial design in Germany in the context of the First Industrial Revolution.

It analyzes the socio-economic and technological conditions of industrialization that led to the transition from craft-based production to mechanized and standardized manufacturing, cultural factors that contributed to the emergence of a new design-oriented way of thinking.. The article is devoted to a comprehensive study of the formation of the preconditions of industrial design in Germany during the First Industrial Revolution. Particular attention is given to the development of German engineering philosophy, the principles of rationalization and standardization, and their influence on the emergence of a new design-oriented way of thinking.

The study explores the role of the Deutscher Werkbund in establishing cooperation between art and industry. Particular attention is paid to the development of German engineering philosophy, based on the principles of rationality, functionality, and system thinking, as well as to the processes of standardization and typification of production. The role of the Deutscher Werkbund is examined as a key institution that contributed to improving the quality of mass-produced goods.

The article also explores the activities of AEG as one of the earliest examples of a systematic approach to industrial design. A separate section is devoted to the work and theoretical ideas of Peter Behrens, whose concepts of corporate identity and holistic design laid the foundations for modern industrial design practice.

The scientific novelty of the study lies in the integrated combination of historical, technological, and design approaches to analyzing the genesis of industrial design. The results obtained provide a deeper understanding of the origins of modern design and its role in adapting to contemporary socio-technological transformations

The article emphasizes the relevance of this historical analysis for contemporary design in a period of technological and social instability.

Key words: *industrial design, industrialization, First Industrial Revolution, German engineering philosophy, standardization, mass production, AEG, Peter Behrens.*

Постановка проблеми. У період першої промислової революції в Європі відбулися глибокі трансформації у сфері виробництва, пов'язані з переходом від ремісничої праці до машинного індустріального виготовлення. Ці зміни зумовили не лише технічний прогрес, а й суттєве переосмислення форми, функції та естетики предметного середовища.

Німеччина, як одна з провідних індустріальних країн, стала важливим осередком формування нових підходів до проектування промислових виробів, що згодом сприяло виникненню промислового дизайну як окремої галузі. Саме в цей період закладалися передумови для розвитку проектного

мислення, орієнтованого на серійне виробництво, функціональність та взаємозв'язок техніки й естетики.

Дослідження процесів формування передумов промислового дизайну в Німеччині в період першої промислової революції дозволяє глибше зрозуміти витoki сучасного дизайну та його роль у розвитку промисловості й культури.

Актуальність даного дослідження. Зумовлена необхідністю осмислення витоків промислового дизайну як самостійної сфери проектної діяльності. Перша промислова революція стала визначальним етапом у трансформації ремісничого виробництва в індустріальне, що призвело до змін не лише в тех-

нологіях виготовлення предметів, а й у підходах до їх форми, функції та естетики.

Особливої актуальності дослідження набуває в умовах сучасної нестабільності та глобальних викликів, коли суспільство знову переживає період стрімких змін і потребує інноваційних, гнучких та відповідальних рішень.

Звернення до історичного досвіду формування промислового дизайну в період першої промислової революції дозволяє переосмислити роль дизайну як інструменту адаптації до кризових умов, пошуку балансу між технологічним розвитком, людськими потребами та культурними цінностями, що є надзвичайно важливим для сучасної проєктної практики.

Аналіз досліджень. Проблематика становлення промислового дизайну в Німеччині в період Першої промислової революції перебуває на перетині історії дизайну, індустріалізації, технічної культури та соціально-економічних трансформацій. У наукових дослідженнях ця тема висвітлюється фрагментарно – переважно в ширшому контексті історії європейського дизайну або індустріального розвитку, що зумовлює необхідність її комплексного аналізу.

Узагальнюючий огляд історії дизайну представлений у працях Ніколиуса Певзнера, зокрема в дослідженні “Pioneers of Modern Design”, де автор простежує еволюцію проєктного мислення від ремісничих традицій до модернізму. Певзнер приділяє увагу ролі промислового виробництва та інженерної логіки у формуванні нової естетики, однак німецький контекст розглядає як частину загальноєвропейського процесу, не зосереджуючись детально на соціально-економічних передумовах індустріалізації в Німеччині. (Pevsner Nikolaus, 2005: Pioneers of Modern Design).

Історичні аспекти індустріалізації та її вплив на культуру виробництва ґрунтовно досліджені в роботах Девіда Ландеса, зокрема в праці “The Unbound Prometheus”. Автор аналізує розвиток машинного виробництва, технологічні інновації та їхній вплив на економічну структуру європейських країн, включаючи німецькі держави. Ці дослідження є важливими для розуміння технологічних і економічних передумов появи промислового дизайну, хоча безпосередньо дизайнерський аспект у них не є центральним. (Landes David S., 2003: The Unbound Prometheus).

Вагомий внесок у дослідження взаємодії мистецтва та промисловості зробив Герман Мутезіус, особливо у працях, присвячених проблемам стандартизації та типізації. Його теоретичні позиції, викладені у публікаціях початку XX століття,

заклали ідеологічне підґрунтя діяльності Deutscher Werkbund. Мутезіус розглядав промислове виробництво як культурну місію та підкреслював необхідність створення якісного масового продукту, що безпосередньо корелює з предметом даного дослідження. (Muthesius Hermann, 1914: Die Werkbundarbeit der Zukunft).

Питання формування німецької дизайнерської ідентичності та ролі Werkbund детально аналізуються в працях Фредеріка Дж. Шварца, зокрема в дослідженнях, присвячених індустріальній культурі Німеччини кінця XIX – початку XX століття. Автор розглядає Werkbund як платформу для інтеграції художнього мислення в індустріальне виробництво, що дозволяє простежити безперервний зв'язок між індустріалізацією та інституціоналізацією дизайну. (Schwartz Frederic, 1996: The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War).

Особливе місце в наукових дослідженнях посідають праці, присвячені діяльності Петера Беренса, зокрема монографії та аналітичні статті Тіля Брюггена, Станіслава фон Мооса та інших дослідників модернізму. У цих роботах Беренс розглядається як ключова фігура переходу від художнього проєктування до системного промислового дизайну. Автори акцентують увагу на його співпраці з компанією AEG, формуванні корпоративного стилю та ідеї цілісного проєктування, що є центральними для даного дослідження. (Bruggen Tilmann, 2000: Peter Behrens: Architektur und Design).

Разом із тим, у більшості проаналізованих праць промисловий дизайн подається або з позицій історії мистецтва, або в межах архітектурного та культурологічного дискурсу. Недостатньо уваги приділяється безпосередньому зв'язку між ранніми етапами індустріалізації в Німеччині та формуванням передумов промислового дизайну як окремої проєктної дисципліни. Саме цю наукову прогалину й покликано заповнити дане дослідження, поєднуючи економічний, технологічний та дизайнерський аналіз у єдину концептуальну рамку.

Мета статті. Дослідження процесу формування передумов промислового дизайну в Німеччині в період першої промислової революції, а також аналіз соціально-економічних, технологічних та культурних чинників, які сприяли переходу від ремісничого виробництва до індустріального та становлення проєктного мислення, орієнтованого на серійне виробництво, функціональність і естетику промислових виробів.

Методи дослідження. Для досягання поставленої мети у процесі дослідження використано комплекс загальнонаукових та спеціальних методів.

Історико-аналізний метод. Застосовано для аналізу історичних і соціально-економічних передумов першої промислової революції в Німеччині, а також для вивчення етапів індустріалізації та їх впливу на зміну виробничої культури.

Системно-структурний аналіз. Застосовано для виявлення ключових чинників, які вплинули на формування нових підходів до проектування в умовах індустріального виробництва, а також для аналізу взаємозв'язків між технічними, функціональними та естетичними аспектами промислових виробів.

Культурологічний метод. Застосовано з метою аналізу впливу соціокультурних трансформацій на формування проектного мислення та зміну ставлення до предметного середовища в німецькому суспільстві періоду першої промислової революції.

Метод теоретичного узагальне узагальнення. Використано для узагальнення отриманих результатів, формулювання висновків щодо значення процесу формування передумов промислового дизайну в Німеччині та визначення його впливу на подальший розвиток дизайну у ХХ столітті й сучасну проектну практику.

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні процесу формування передумов промислового дизайну в Німеччині в період Першої промислової революції на основі поєднання історичного, технологічного та дизайнерського підходів.

- систематизовано взаємозв'язок між процесами індустріалізації та становленням проектного мислення як основи промислового дизайну;

- обґрунтовано роль німецької інженерної філософії як ключового чинника формування функціонально-раціонального підходу до дизайну;

- уточнено значення Deutscher Werkbund як перехідного етапу між промисловим виробництвом і інституціоналізацією дизайну;

- розкрито діяльність компанії AEG як одного з перших прикладів комплексного впровадження принципів дизайну в умовах масового виробництва;

- поглиблено розуміння внеску Петера Беренса у формування концепції цілісного проектування та корпоративної ідентичності.

Отримані результати розширюють наукові уявлення про генезис промислового дизайну та можуть бути використані як у подальших теоретичних дослідженнях, так і в сучасній дизайнерській практиці.

Виклад основного матеріалу. Промислова революція радикально змінила спосіб виготовлення товарів: традиційне ремісничє виробництво,

коли кожен виріб створювався вручну, поступово витіснялося індустріальним, де тисячі однакових предметів виготовлялися за допомогою машин. Масове виробництво вимагало уніфікованих рішень щодо форми, функціональності та технологічності виготовлення – умови, які значно відрізнялися від індивідуального ремісництва. Саме ця зміна стала однією з базових передумов для появи промислового дизайну як окремої сфери проектної діяльності, оскільки необхідність ефективних, стандартизованих, одночасно функціональних та привабливих виробів стала економічною вимогою індустріальної епохи.

У період індустріалізації масове виробництво стало можливим завдяки новим технологіям, таким як парові машини та потужні фабричні системи, що різко збільшило масштаби виробництва та змінило соціальну структуру суспільства. Потрібно було не лише механізувати виробництво, але й забезпечити ефективність та рентабельність – від ідеї продукту до його серійного виготовлення та збуту. Саме так з'являється потреба в координації форми та функції виробу, що виходить за межі ремісничої практики, і водночас в новому типі мислення.

До індустріалізації процеси проектування та виготовлення були нероздільними: форма створювалася індивідуально майстром у міру виробу. Індустріалізація принесла розподіл праці та спеціалізацію, що спричинило появу нових ролей у виробничому процесі. Відповідно до історичного аналізу, такі соціально-технічні зміни зумовили народження дисципліни, яка поставила собі за мету узгодження технічних, функціональних і естетичних вимог для масового продукту – і це стало основою того, що згодом отримало назву «промисловий дизайн».

Індустріалізація формувала широке ринкове середовище, де товари почали вироблятися не на локальний попит окремими ремісниками, а для великих мас споживачів. Це створило ситуацію, коли ефективність і привабливість продукції прямо впливали на конкурентоспроможність підприємства – і тому дизайн продукції перестав бути лише декоративним доповненням, а став частиною економічної стратегії виробника.

З появою машинного виробництва, коли кожен виріб мав бути простим у виготовленні, функціональним і придатним для серійного виробництва, у практиці проектування укріпився принцип: форма має підкорятися функції. Це був радикальний зсув від ремісничого декорування на користь раціональних, ефективних та чистих форм, створених саме з урахуванням технології виробництва, людських потреб і виробничої ефективності – і саме це стало

теоретичним підґрунтям промислового дизайну як окремої дисципліни.

Зародження промислової революції в Німеччині.

Промислова революція в Німеччині розвивалася пізніше, ніж у Великій Британії, однак мала власну специфіку, зумовлену регіональними особливостями, запозиченням і вдосконаленням технологій, а також активною державною підтримкою процесів модернізації.

Якщо в Англії ранні етапи індустріалізації розпочалися наприкінці XVIII століття, то в німецьких землях інтенсивна промислова трансформація набула розвитку переважно в першій половині XIX століття, особливо після 1830 року. Така часова відмінність дала змогу Німеччині адаптувати вже перевірені технологічні рішення та сформувати більш системний і технічно орієнтований підхід до промислового виробництва.

Одним із ключових чинників індустріалізації стало поступове витіснення дрібномасштабного ремісничого виробництва механізованими фабричними системами. Традиційна цехова структура, яка протягом століть визначала виробничу культуру німецьких територій, втрачала своє економічне значення під впливом парових машин, стандартизованих процесів і централізованих виробничих потужностей. Цей перехід означав глибоку трансформацію не лише технічних способів виготовлення продукції, але й організації праці та підходів до створення предметів.

Визначальним технологічним чинником німецької індустріалізації стало впровадження парової машини, адаптованої з британських зразків та доопрацьованої відповідно до потреб континентального виробництва. Перші парові установки використовувалися насамперед у гірничодобувній і металургійній промисловості, зокрема в кам'яновугільних регіонах Руру та Саксонії. Застосування парової енергії забезпечило безперервність виробничих процесів і зменшило залежність від ручної праці та природних джерел енергії, таких як водяні млини.

Серед ключових постатей раннього етапу промислового розвитку Німеччини особливе місце посідає Фрідріх Крупп, який у 1811 році заснував сталеливарне підприємство в місті Ессен. Спочатку зосереджене на виробництві литої сталі, підприємство Круппа згодом стало символом індустріальної потужності Німеччини завдяки впровадженню інноваційних методів металургійного виробництва. Стандартизація металевих компонентів і розвиток важкої промисловості створили технологічне підґрунтя для масового виробництва, яке, у свою чергу, потребувало системного підходу до форми,

функції та зручності використання виробів – ключових аспектів промислового дизайну.

Вагому роль у процесі індустріалізації відіграв розвиток залізничної інфраструктури, що сприяв економічному зростанню та промисловій інтеграції регіонів. Відкриття Людвігсбану між Нюрнбергом і Фюртом у 1835 році стало початком залізничного транспорту в Німеччині. Залізниці стимулювали попит на локомотиви, вагони, металеві конструкції та механічні елементи, що прискорило темпи промислового виробництва й технологічних інновацій. Виробники та інженери були змушені проектувати стандартизовані, міцні й ефективні вироби, пристосовані до серійного виготовлення та тривалої експлуатації.

Не менш значущими були зміни в текстильній промисловості, де механізація відіграла вирішальну роль. Такі регіони, як Саксонія, стали центрами індустріального текстильного виробництва, в яких механізовані прядильні та ткацькі верстати поступово витіснили ручні станки. Фабрики, оснащені прядильними машинами та механічними ткацькими верстатами, значно підвищили продуктивність, водночас створивши нові виклики, пов'язані з проектуванням машин, взаємодією працівника з обладнанням і уніфікацією продукції. Саме ці обставини сприяли поступовому відокремленню процесу проектування від безпосереднього виготовлення виробу.

Важливою складовою німецької індустріалізації стало формування технічної освіти та інженерної культури. Заснування таких інституцій, як Берлінський інститут промисловості (Berlin Gewerbeinstitut) у 1821 році, сприяло розвитку прикладних наук і технічних знань. Це забезпечило підготовку фахівців, які розглядали виробництво з позицій раціональності, функціональної доцільності та технологічної ефективності. Зазначений підхід згодом став однією з характерних рис німецької філософії промислового дизайну.

Отже, промислова революція в Німеччині була не лише процесом запозичення технологій, а комплексною трансформацією виробничої культури. Впровадження парової енергії, фабричних систем, залізничної інфраструктури та важкої промисловості сформувало нові вимоги до стандартизації продукції, функціональної чіткості та технологічної узгодженості. Саме ці умови стали базовими передумовами для виникнення промислового дизайну як окремого способу мислення, спрямованого на поєднання індустріальної ефективності з формою, функцією та потребами людини.

Формування німецької інженерної філософії та передумови створення Deutscher Werkbund

Індустріалізація в Німеччині не обмежувалася лише впровадженням нових технологій виробництва, а сприяла формуванню особливості інженерної та виробничої культури, заснованої на принципах раціональності, системності та функціональної доцільності. У другій половині XIX століття в німецькому суспільстві поступово утверджувалося розуміння того, що технічний прогрес потребує не лише інженерних інновацій, але й усвідомленого підходу до формоутворення, якості та естетики промислових виробів.

Однією з характерних рис німецької інженерної філософії стало прагнення до поєднання точності, функціональності та економічної ефективності. Виробничі процеси дедалі більше сприймалися як системи, в яких кожен елемент – від механізму до зовнішнього вигляду виробу – мав відповідати логіці технологічного процесу. Такий підхід сприяв відмові від надмірного декорування, властивого ремісничій традиції, на користь стриманих, конструктивно обґрунтованих форм. Важливу роль у формуванні цих принципів відіграли німецькі технічні навчальні заклади, які у XIX столітті стали осередками не лише інженерної освіти, а й формування нового типу мислення. Політехнічні школи в Берліні, Мюнхені та Дрездені виховували фахівців, здатних мислити комплексно – з урахуванням технологічних, функціональних і виробничих аспектів проектування. Саме в цьому середовищі поступово виникла потреба у фахівцях, які могли б координувати взаємодію між інженерами, виробниками та художниками.

На межі XIX–XX століть ці ідеї знайшли своє інституційне втілення у створенні *Deutscher Werkbund*, заснованого у 1907 році. Ця організація стала відповіддю на виклики індустріальної епохи та мала на меті підвищення якості німецької промислової продукції шляхом об'єднання зусиль митців, архітекторів і промисловців. *Werkbund* прагнув подолати розрив між мистецтвом і промисловістю, розглядаючи дизайн як стратегічний інструмент розвитку виробництва та національної економіки.

Серед провідних діячів *Deutscher Werkbund* особливе місце посідав Герман Мутезіус, який виступав ідеологом стандартизації та функціонального підходу до проектування. У своїх теоретичних працях він наголошував на необхідності створення «типових форм» (*Typisierung*), які відповідали б вимогам серійного виробництва та забезпечували високу якість продукції. Мутезіус розглядав стандартизацію не як обмеження творчості, а як умову розвитку раціонального та сучасного дизайну.

Іншою визначною постаттю був Петер Беренс, чия діяльність стала знаковою для становлення

промислового дизайну в Німеччині. Працюючи художнім консультантом компанії AEG, Беренс уперше реалізував комплексний підхід до проектування, який охоплював не лише окремі вироби, але й архітектуру заводів, графічну айдентiku та візуальну мову бренду. Його проекти електроприладів і промислових об'єктів продемонстрували, як інженерна раціональність може поєднуватися з естетичною цілісністю, закладаючи основи корпоративного та промислового дизайну.

Компанія AEG як один із перших прикладів формування промислового дизайну в Німеччині. Роль Петера Беренса

Компанія *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft* (AEG), заснована у 1883 році в Берліні підприємцем Емілем Ратенау, стала однією з провідних електротехнічних компаній Німеччини та відіграла визначальну роль у формуванні нових принципів промислового виробництва.

Первісно AEG спеціалізувалася на виробництві електричного обладнання, зокрема генераторів, електродвигунів, освітлювальних приладів і побутових електропристроїв. Розвиток електрифікації наприкінці XIX – на початку XX століття створив попит на серійно виготовлені технічно складні вироби, що вимагали не лише інженерної досконалості, але й продуманого формоутворення та зручності використання. На відміну від багатьох промислових підприємств свого часу, AEG рано усвідомила значення цілісного візуального та функціонального образу продукції. Компанія прагнула не лише забезпечити технічну надійність своїх виробів, але й сформувати впізнавану естетику, яка відповідала б духу індустріальної епохи. Саме в цьому контексті у 1907 році до співпраці з AEG було запрошено архітектора і художника Петера Беренса, чия діяльність стала переломним моментом в історії промислового дизайну.

Беренс народився у Гамбурзі в родині торговця. Він не здобув класичної архітектурної освіти, що суттєво вплинуло на його незалежність від академічних канонів. Навчання живопису та графіки в художніх школах Карлсруе та Дюссельдорфа сформувало в нього чутливість до композиції, ритму та площинної організації форми. На початковому етапі творчості Беренс був пов'язаний з рухом *Jugendstil*, однак досить швидко відійшов від декоративності цього напрямку, вбачаючи в ньому обмеження для індустріального виробництва. Важливим етапом у його становленні стала участь у Дармштадтській художній колонії (1899–1903), де Беренс уперше звернувся до проблем синтезу мистецтв, поєднуючи архітектуру, інтер'єр, меблі та графіку в єдину концепцію. Саме в цей період у його творчості формується ідея

цілісного проєктування, яка згодом стане фундаментаальною для промислового дизайну. Досвід роботи в колонії дозволив Беренсу усвідомити необхідність переходу від індивідуального художнього жесту до системного мислення. Його професійна еволюція відбувалася в руслі пошуку нової мови форми, адекватної вимогам індустріального суспільства. Беренс був одним із активних членів *Deutscher Werkbund*, де поділяв ідеї функціональності, стандартизації та співпраці між мистецтвом і промисловістю.

Працюючи для АЕГ, Беренс фактично став першим у світі промисловим дизайнером у сучасному розумінні цього поняття. Його діяльність охоплювала широкий спектр завдань: від проєктування промислових виробів до розробки архітектури заводських будівель, графічного стилю компанії та рекламної продукції. Такий комплексний підхід уперше продемонстрував можливість системного управління формою, функцією та візуальною ідентичністю в межах одного промислового бренду.

Серед ключових об'єктів, створених Беренсом для АЕГ, варто відзначити електричні чайники, вентилятори, лампи, електродвигуни та вимикачі, які вирізнялися лаконічними геометричними формами, відсутністю декоративної надмірності та чітким підпорядкуванням конструкції функціональному призначенню. Особливе значення має також Турбінний завод АЕГ у Берліні (1909) – архітектурний проєкт, у якому інженерна логіка конструкції була поєднана з монументальною, але стриманою естетикою. Цей об'єкт став символом нової індустріальної архітектури та візуальним утіленням ідеї «форми, що впливає з функції».

Світоглядні погляди Беренса значною мірою формувалися під впливом індустріалізації та розвитку машинного виробництва. На відміну від критиків індустріальної культури, він розглядав машину не як загрозу мистецтву, а як новий інструмент формотворення. У своїх теоретичних міркуваннях Беренс наголошував, що форма промислового виробу має впливати з логіки функції, матеріалу та технологічного процесу. Такий підхід свідчить про його прагнення до раціоналізації художньої діяльності та подолання суб'єктивізму в проєктуванні. Особливе місце в ідеях Беренса посідала концепція типізації, яка передбачала створення універсальних, стандартизованих форм для серійного виробництва. Він вважав, що типова форма здатна забезпечити не лише економічну ефективність, але й високу естетичну якість, якщо вона ґрунтується на об'єктивних принципах конструкції. У цьому аспекті його погляди перегукуються з теоретичними позиціями Германа Мутезіуса та загальною ідеологією *Deutscher Werkbund*.

Цікавим фактом є те, що Беренс одним із перших почав усвідомлювати значення візуальної ідентичності промислової компанії. Працюючи з АЕГ, він не обмежувався проєктуванням окремих виробів, а формував єдину візуальну систему, яка включала логотип, шрифти, рекламні матеріали та архітектуру виробничих об'єктів. Такий підхід фактично започаткував поняття корпоративного дизайну, яке сьогодні є невід'ємною частиною промислової та комунікаційної практики.

У теоретичних висловлюваннях Беренса неодноразово підкреслювалася необхідність гармонії між технікою та формою. У працях, присвячених проблемам сучасного виробництва, він наголошував, що форма промислового виробу має бути безпосереднім результатом його функції, матеріалу та технології виготовлення, а не зовнішнім декоративним доповненням. Ця позиція зближує його з раціоналістичною традицією німецької інженерної філософії та робить його ідеї надзвичайно впливовими для подальшого розвитку дизайну.

Діяльність Петера Беренса в АЕГ мала довготривалий вплив не лише на розвиток промислового дизайну, але й на формування нового покоління архітекторів і дизайнерів. У його майстерні працювали такі постаті, як Вальтер Гропіус, Людвіг Міс ван дер Роє та Ле Корбюзьє, які згодом стали провідними представниками модернізму. Таким чином, АЕГ перетворилася на своєрідну лабораторію індустріального дизайну, де вперше було реалізовано ідею цілісного проєктування в умовах масового виробництва.

Діяльність *Deutscher Werkbund* стала логічним підсумком попередніх процесів індустріалізації та розвитку німецької інженерної культури. А приклад компанії АЕГ і діяльність Петера Беренса демонструють, як у межах німецької індустріалізації початку ХХ століття було сформовано ідеологічні та практичні засади промислового дизайну як свідомої проєктної діяльності. Саме в цьому контексті німецький досвід набув визначального значення для подальшого розвитку дизайну у ХХ столітті та підготував ґрунт для появи таких явищ, як Баухаус і модерністська філософія форми.

Висновки. У результаті проведеного дослідження було встановлено, що формування передумов промислового дизайну в Німеччині безпосередньо пов'язане з процесами індустріалізації, які розгорнулися в період Першої промислової революції. Перехід від ремісничого виробництва до машинного сприяв не лише технологічним змінам, але й трансформації підходів до формотворення, функціональності та організації предметного середовища.

Визначено, що ключовими чинниками становлення промислового дизайну стали розвиток машинного виробництва, стандартизація, розподіл праці та формування німецької інженерної культури, орієнтованої на раціональність і системність. Саме ці процеси заклали основу нового типу проєктного мислення, у межах якого форма виробу розглядалася як результат функціональних і технологічних вимог.

Доведено, що діяльність Deutscher Werkbund стала важливим етапом у переході від індустріального виробництва до усвідомленого дизайну, сприяючи інтеграції мистецтва та промисловості, а також утвердженню принципів типізації та якості масового продукту.

Проаналізовано діяльність компанії AEG як одного з перших прикладів системного впровадження дизайну в промисловість, де було реалі-

зовано комплексний підхід до проєктування – від окремих виробів до архітектури та візуальної ідентичності.

Встановлено, що творчість Петера Беренса відіграла ключову роль у формуванні промислового дизайну як самостійної дисципліни. Його концепції цілісного проєктування, функціональної обґрунтованості форми та корпоративного стилю визначили подальший розвиток дизайну у XX столітті.

Таким чином, дослідження підтверджує, що німецький досвід індустріалізації не лише сформував передумови виникнення промислового дизайну, але й визначив ключові принципи його подальшого розвитку. Отримані результати є актуальними в умовах сучасних технологічних і соціальних трансформацій, коли дизайн виступає інструментом адаптації до змін та пошуку інноваційних рішень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Lucie-Smith, Edward. A History of Industrial Design. Van Nostrand Reinhold, 1983. 272 p.
2. Fiell Charlotte and Peter Fiell. Industrial Design A–Z. Taschen, 2016. 640 p.
3. Phaidon Design Classics. Phaidon Press, 2006. 999 p.
4. Borchardt, Knut. The Industrial Revolution in Germany, 1700–1914. Academic Press, 1991. 192 p.
5. Lee, Robert, editor. German Industry and German Industrialisation. Routledge, 1993. 288 p.
6. Pevsner, Nikolaus. Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius. Yale University Press, 2005. 256 p.
7. Landes, David S. The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present. Cambridge University Press, 2003. 566 p.
8. Muthesius, Hermann. Die Werkbundarbeit der Zukunft. Eugen Diederichs, 1914. 144 p.
9. Schwartz, Frederic J. The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War. Yale University Press, 1996. 192 p.
10. Behrens, Peter. Peter Behrens: Industrial Design and Architecture. MIT Press, 1984. 240 p.
11. Bruggen, Tilmann von. Peter Behrens: Architektur und Design. Hatje Cantz, 2000. 224 p.

REFERENCES

1. Edward L. (1983). A History of Industrial Design. Van Nostrand Reinhold. 272 p.
2. Fiell C., and Fiell P. (2016). Industrial Design A–Z. Taschen. 640 p.
3. Phaidon Design Classics. (2006). Phaidon Press. 999 p.
4. Borchardt K. (1991). The Industrial Revolution in Germany, 1700–1914. Academic Press. 192 p.
5. Lee R. (1993). German Industry and German Industrialisation. Routledge. 288 p.
6. Pevsner N. (2005). Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius. Yale University Press. 256 p.
7. Landes, David S. (2003). The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present. Cambridge University Press. 566 p.
8. Muthesius H. (1914). Die Werkbundarbeit der Zukunft. Eugen Diederichs. 144 p.
9. Schwartz, Frederic J. (1996). The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War. Yale University Press. 192 p.
10. Behrens P. (1984). Peter Behrens: Industrial Design and Architecture. MIT Press. 240 p.
11. Bruggen T. (2000). Peter Behrens: Architektur und Design. Hatje Cantz. 224 p.

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 725

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-27>**Олена КОНШИНА,***orcid.org/0000-0001-5270-1368**старший викладач кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки
Архітектурно-художнього інституту Одеської державної академії будівництва та архітектури
(Одеса, Україна) konshynaalena@odaba.edu.ua*

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ В2 «ДИЗАЙН» ДЛЯ ЗАВДАНЬ З ФОТО-ВІДЕОДИЗАЙНУ

У статті досліджується, як заняття фотографією при опануванні ОПП «Графічний дизайн», спеціальності В2 «Дизайн», сприяє розвитку творчого потенціалу студентів. Обґрунтовується, що дисципліна «Фото-відеодизайн», як медіум швидкого експерименту й наочного мислення, активує візуальну грамотність, гнучкість мислення, здатність до метафоризації та формування авторського наративу. Показано дидактичні переваги фотографії для опанування композиції, світла й кольору, ритму та масштабу, а також для тренування спостережливості, емпатії й критичного аналізу візуального середовища.

Запропоновано модуль тривалістю один семестр, що поєднує технічні вправи (експозиція, світло, композиційні схеми), концептуальні практичні завдання (серія як висловлювання, документальна практика, студійний натюрморт, абстракція, типографіка у фотозображенні, макрозйомка, реклама брендів, фотозйомка готової їжі та відеоролик з запропонованих тем). Інтеграція фото та відеозавдань у дизайн-брифи забезпечує перенесення навичок у плакати, календарі, айдентіку, цифрові інтерфейси та відеосюжет.

Представлено результати, які демонструють статистично й педагогічно значуще зростання оригінальності рішень, гнучкості підходів, сміливості композиційних виборів та послідовності авторського висловлювання.

Наукова новизна полягає у системному описі фотографії і відеороликів, як ядра розвитку креативності у графічному дизайні, що поєднує метакогнітивну рефлексію, технічну майстерність і концептуальну роботу зі знаком. Матеріали статті можуть бути використані для модернізації навчальних програм, підготовки методичних рекомендацій і розробки курсів, орієнтованих на сталі зростання творчого потенціалу студентів.

Ключові слова: фото-відеомистецтво; дизайн; графічний дизайн; фотографія; відеоролик; візуальне мислення; композиція.

Olena KONSHYNA,*orcid.org/0000-0001-5270-1368**Senior Lecturer at the Department of Drawing, Painting and Architectural Graphics
Architectural and Art Institute of Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture
(Odessa, Ukraine) konshynaalena@odaba.edu.ua*

ASPECTS OF FORMATION OF CREATIVE POTENTIAL OF STUDENTS OF SPECIALTY B2 "DESIGN" FOR TASKS IN PHOTO-VIDEO DESIGN

The article examines how studying photography while mastering the OPP "Graphic Design", specialty B2 "Design", contributes to the development of students' creative potential. It is substantiated that the discipline "Photo-Video Design", as a medium of rapid experimentation and visual thinking, activates visual literacy, flexibility of thinking, the ability to metaphorize and form an author's narrative. The didactic advantages of photography for mastering composition, light and color, rhythm and scale are shown, as well as for training observation, empathy and critical analysis of the visual environment.

A one-semester module is proposed, combining technical exercises (exposure, light, compositional schemes), conceptual practical tasks (series as a statement, documentary practice, studio still life, abstraction, typography in photography, macro photography, brand advertising, photography of ready-made food and a video clip on the proposed topics). The integration of photo and video tasks into design briefs ensures the transfer of skills to posters, calendars, identity, digital interfaces and video stories.

Results are presented, demonstrating a statistically and pedagogically significant increase in the originality of solutions, flexibility of approaches, boldness of compositional choices and consistency of the author's expression.

The scientific novelty lies in the systematic description of photography and video clips as the core of creativity development in graphic design, which combines metacognitive reflection, technical skill and conceptual work with the sign. The materials of the article can be used to modernize curricula, prepare methodological recommendations and develop courses focused on the sustainable growth of students' creative potential.

Key words: photo-video art; design; graphic design; photography; video clip; visual thinking; composition.

Постановка проблеми. Сучасна система підготовки студентів спеціальності В2 «Дизайн» орієнтована на формування комплексних професійних компетентностей, що поєднують художнє мислення, технічну майстерність та здатність до інноваційної діяльності. Проте в освітньому процесі спостерігається суперечність між високими вимогами ринку праці до креативності майбутніх дизайнерів та недостатнім використанням інтегрованих методик, які стимулюють розвиток творчого потенціалу.

Склад творчого потенціалу студентів-дизайнерів: Когнітивно-інтелектуальні – мислення, уява, аналітика; Техніко-практичні – володіння інструментами, експериментальність; Комунікативно-соціальні – командна робота, презентація, відкритість до критики; Емоційно-ціннісні – мотивація, естетичний смак, стійкість до стресу; Методологічні – дослідницький підхід, системність, інноваційність.

Показники розвитку творчого потенціалу: Оригінальність ідей (новизна, нестандартність рішень); Якість виконання (технічна грамотність, естетичність); Інтеграція медіа (поєднання фото, відео, графіки, звуку); Комунікативна ефективність (здатність донести ідею аудиторії); Рефлексія (усвідомлення власних результатів, самокритика); Інноваційність (здатність створювати нові формати, підходи).

Одним із перспективних напрямів є застосування занять фото-відеодизайном, що поєднує фотографію, відео та цифрові технології у єдиному навчальному середовищі. Цей підхід дозволяє студентам не лише опановувати технічні навички роботи з камерою, монтажем та постобробкою, але й розвивати здатність до візуального мислення, створення авторських концепцій, формування індивідуального стилю та критичного аналізу візуальної інформації.

Проблема полягає у відсутності системно розроблених педагогічних моделей, які б інтегрували фото-відеодизайн у навчальні програми з метою цілеспрямованого розвитку творчого потенціалу студентів. Існує потреба у визначенні дидактичних умов, методів та форм організації занять, що забезпечують баланс між технічною підготовкою та концептуальною творчістю.

Таким чином, актуальність дослідження зумовлена необхідністю пошуку ефективних освітніх стратегій, які дозволять використовувати фото-відеодизайн як інструмент розвитку креативності, гнучкого мислення та професійної самореалізації майбутніх дизайнерів.

Актуальність дослідження. Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що фотографія,

пройшовши шлях від складного технічного експерименту до повсякденного інструменту в кишені мільярдів людей, докорінно змінила спосіб людського спілкування, збереження пам'яті, сприйняття мистецтва та отримання інформації. У сучасному світі, перенасиченому візуальним контентом, розуміння витоків та еволюції фотографії дозволяє досягнути культурні та соціальні процеси, які вона сформувала і продовжує формувати (Peleh O. R., Seniv M. M. 2024: 90–96). Вивчення історії фотографії є актуальним не лише для фахівців у галузі мистецтва чи медіа, але й для широкого кола дослідників гуманітарних та соціальних наук. Актуальність теми полягає у тому, що відео та фотографія стали частиною глобальної культури. Вони впливають не лише на рішення про покупку, а й на світогляд людини, формуючи смаки, цінності та стиль життя.

У добу цифрових медіа саме фото-відеодизайн визначає естетику часу, поєднуючи творчість, технологію та маркетинг. Фотографія – це одне з найважливіших досягнень людства, яке поєднало науку, техніку та мистецтво. Вона супроводжує нас у повсякденному житті, у моді, рекламі, культурі та історії.

Через заняття художньою фотографією відбувається залучення до культурних і духовних цінностей, що має своєю чергою благотворно позначитися розвитку творчого потенціалу студентів (Peleh O. R., Seniv M. M. 2024: 90–96).

Мета. Метою дослідження є обґрунтування та розробка умов застосування занять фото-відеодизайном у підготовці студентів спеціальності В2 «Дизайн» для цілеспрямованого розвитку їхнього творчого потенціалу, формування індивідуального стилю та підвищення рівня професійної самореалізації.

Завдання дослідження: Проаналізувати сучасні підходи до розвитку творчого потенціалу студентів-дизайнерів у вищій школі. Визначити освітні можливості фото-відеодизайну як інструменту формування креативності та візуального мислення. Розробити методику інтеграції занять фото-відеодизайном у навчальний процес спеціальності В2 «Дизайн». Окреслити дидактичні умови та принципи організації занять, що забезпечують баланс між технічними навичками та концептуальною творчістю. Емпірично перевірити ефективність запропонованої моделі у розвитку творчого потенціалу студентів. Сформулювати практичні рекомендації для викладачів і розробників навчальних програм щодо використання фото-відеодизайну у професійній підготовці дизайнерів.

Виклад основного матеріалу. Результатом наукового дослідження розділу є розкриття твор-

чого потенціалу студентів-дизайнерів, інтегральна характеристика особистості при вивченні фото-відеодизайну, що визначає здатність студента до створення нових, естетично та соціально значущих продуктів.

Обрунування розділу з фото-відео мистецтва як форми реалізації художньої творчості, розкриває творчі можливості при використанні навичок набутих на практичних заняттях:

- Фото- та відеомистецтво для студентів, є синтетичною формою, що інтегрує образотворчі, театральні, музичні та цифрові практики.

- Воно дозволяє студентам реалізувати індивідуальне бачення світу, експериментувати з композицією, світлом, кольором, рухом.

- Основні прояви: авторські фотосерії, постановочні та документальні відео, мультимедійні інсталяції, інтеграція графіки, тексту та звуку.

Фото-відео мистецтво розширює діапазон художньої творчості студентів, формує здатність до синтезу різних видів мистецтва та сприяє розвитку індивідуального стилю (Navarrete E., Nehring A., Schanze S., Ewerth R., Hoppe A. 2025: 1-25).

Ефективним засобом формування та розвитку творчих здібностей є художня діяльність. Процес освоєння художньої фотографії як виду образотворчого мистецтва надає великі можливості для розвитку творчих здібностей:

- фотографія дає невичерпні можливості для розвитку спостережливості та творчого переосмислення навколишнього середовища;

- вивчення мови фотографії допомагає наблизитись до розуміння досягнень у цій галузі, підвищує загальний рівень культури;

- знайомство із засобами художнього вираження задуму фотографії розширює інструментарій художника, розкриває можливості для самовираження;

- у процесі навчання з'являється реальний продукт творчої праці студента.

Одним із головних показників розвитку творчих здібностей студентів, є така якість виконаних художніх робіт, як виразність, яка має безпосередній зв'язок із художньою стороною зображення. З одного боку, вона нерозривно пов'язана з вмінням побачити образ, художнім уявленням, естетичними ідеалами, творчими пошуками. З іншого боку, виразність безпосередньо пов'язана зі здатністю автора грамотно використовувати образотворчі та композиційні засоби фотографії.

Аналіз знімків студентів найчастіше виявляє відсутність композиційного рішення кадру. На це може вказувати розкиданість деталей, відсутність їх взаємозв'язку, неналагодженість зобра-

ження, строкатість, перевантаженість деталями. Таким роботам властива пухкість, невиразність. Знімаючи все, що потрапляє у поле зору, студенти не завжди замислюються над тим, яке смислове навантаження надають зображенню випадково зафіксовані деталі. Все це свідчить про недостатньо осмислений підхід до виконання завдань.

Фото-відеомистецтво допомагає розвивати у студентів такі важливі навички, як спостережливість, здатність аналізувати композицію, висвітлення в кадрі, вміння мислити образно (Navarrete E., Nehring A., Schanze S., Ewerth R., Hoppe A. 2025: 1-25).

Виконання творчих завдань зі створення художньої фотографії у комплексі з вивченням теорії та історії виникнення та розвитку даного виду мистецтва розглядаються у дослідженні теми, як неодмінна умова, а також інструмент розвитку творчих здібностей студентів.

Завдання 1. Створення цілісної сюжетної розповіді на вільну тему, яка складається з монтажно упорядкованих кадрів – фотографій. (Обсяг – до 20-ти фотографій).

Фотофільм «Цікавий день мого життя».

Мета заняття:

1. Виховано вміння висловлювати думку зоровими образами в певній логічно-монтажній послідовності.

2. Набуття досвіду в організації творчого процесу, формуванні зйомочної групи, роботі з людиною на зйомочному майданчику.

Завдання до виконання практичної роботи:

1. Написання літературного сценарію.

2. Складання експлікації.

3. Створення режисерського сценарію та розкадровки.

4. Проведення зйомок.

Завдання 3. Створення проєктного варіанту відеофільму про вулицю рідної місцевості (села чи міста), де зростає, або зараз мешкає студент.

Відеофільм «Моя вулиця».

Мета заняття:

1. Виховання у студентів таких якостей, як спостережливість, ретельне вивчення об'єкту зйомки та виявлення творчої фантазії. – Це перша спроба образно відтворити в формі екранного видовища простір і час навколишнього середовища на матеріалі, який є найбільш близьким та знайомим кожному.

2. Надбання первинних навичок створення літературної основи екранного видовища. Практичне усвідомлення основних закономірностей драматургічної композиції дійового видовища з урахуванням всіх його компонентів.

3. Виховання, вміння мотивувати власне бачення драматургічної основи екранного твору.

4. Виховання, вміння виявити власне бачення вивченої та драматургічно оформленої теми екранного дійового видовища.

Завдання до виконання практичної роботи.

1. Зібрати історико-краєзнавчі відомості про виникнення рідної вулиці та походження її назви.

2. Скласти загальну характеристику сучасному станові рідної вулиці, побуту та нормам її жителів.

3. Визначити найбільш характерні особливості рідної вулиці – чим вона відрізняється від інших, або чим схожа.

4. Описати загальні форми проведення фольклорних та етнографічних свят на рідній вулиці.

5. Описати вигляд вулиці у різні часи доби в різні пори року з приблизним визначенням найбільш вдалих ракурсів зйомки.

6. Визначити жанр екранної розповіді про рідну вулицю.

7. Визначити основну сюжетну лінію оповіді про рідну вулицю згідно обраного жанру екранного твору. (Художня кіноновела, документальний нарис, видовий відеофільм тощо.)

8. Визначити приблизний хронометраж твору.

9. Визначити певний простір і час подій, що відбуватимуться в екранному творі.

10. Визначити характеристики дійових осіб.

11. Визначити характер звукової партитури.

12. На основі зібраного матеріалу створити літературний сценарій макетного варіанту екранного твору про рідну вулицю.

13. Визначити основне ідейно-тематичне направлення твору.

14. Визначити темп і ритм екранного твору згідно обраного жанру.

15. Конкретизувати звукову партитуру майбутнього твору (природні та штучні шуми, оригінальна або компіляційна музика тощо).

16. Визначити перелік об'єктів та ракурсів зйомки.

17. Скласти й обґрунтувати перелік необхідної апаратури та технічних пристосувань для проведення зйомок.

18. Скласти режисерський сценарій майбутнього екранного твору з чітким визначенням послідовної нумерації кадрів, назвою об'єктів зйомки, масштабом кадрів.

19. Зняти за сценарієм.

20. Змонтувати і озвучити готовий фільм.

У дослідженні теми з практичних робіт були задіяні студенти груп – ГД-300 (2024-2025 н.р.), ГД-301, ГД-302, ГД-306 (2025-2026 н.р.).

Метою було формування теоретичних знань із фото-відеодизайну, набуття практичних навичок професійного створення художнього простору, художніх образів засобами та методами фото-відеодизайну.

Завдання, які ставилися перед студентами групи: засвоєння змісту понятійно-категоріального апарату дисципліни; надання системних знань в галузі теорії та практики фотовідеодизайну; формування розуміння сутності основних видів і жанрів мистецтва фотографії в контексті їх розвитку; вивчення особливостей фотовідеодизайну; оволодіння прийомами і навичками стилістичного аналізу творів фотовідеодизайну в контексті сучасних візуальних комунікацій; засвоєння загальних принципів створення гармонійного та цілісного художнього простору у фотовідеодизайні.

З даного теоретичного і практичного курсу, студенти дізналися: етапи роботи над виробництвом екранного продукту; сучасні техніки і технології виробництва екранного продукту; особливості, технологію створення і специфіку створення відеореклами, жанри телереклами; сутність процесів розробки, розповсюдження та реалізації екранної продукції.

По закінченню курсу студенти навчилися: чітко реалізовувати задум у пластичних образах під час зйомок і монтажу; розроблювати документацію для фото-відеопроєкту; застосовувати правила «плавного» монтажу під час створення екранного продукту; організовувати роботу по підготовці, зйомці фото-відеофільму; використовувати комп'ютер, як інструмент монтажу.

Студенти оволоділи навичками: складання і обґрунтування календарно-постановочного плану і кошторису фото-відеопроєкту; розробляти документацію для сценаріїв фото-відеопроєктів; графічного втілення кадру і мізансцени, чіткої реалізації задуму у звукових образах під час зйомок, монтажу і озвучуванні; методикою звукозорового контрапункту.

Студенти розуміють і здатні продемонструвати: створювання кадру; розуміння особливостей створення екранного видовища; створення екранної образності за допомогою монтажу, володіння сучасними техніками і технологіями виробництва екранного продукту створювання аудіовізуального продукту.

Виконана студентами практична робота (Рис. 1-12) за темами календаря з власними фотографіями, відеоролика з особисто написаним сценарієм та озвучкою, макрозйомки, рекламних проєктів для бренду одягу та українських марок загалом, а також меню з авторськими фото, відкриває низку

перспектив для подальших наукових і методичних досліджень:

1. Розвиток індивідуального стилю та авторської ідентичності

– Аналіз того, як використання власних фотографій у календарях і меню сприяє формуванню у студентів відчуття авторства та унікального стилю.

– Дослідження впливу персоналізованих проєктів на мотивацію та самооцінку студентів.

2. Інтеграція сценарного мислення та мультимедійної комунікації

– Вивчення ролі відеороликів із прописаним сценарієм та озвучкою у розвитку навичок сторітелінгу, драматургії та комунікації візуальними засобами.

– Перспектива створення міждисциплінарних курсів, що поєднують дизайн, журналістику та медіакомунікації.

3. Технічна майстерність і експериментальні практики

– Подальший розвиток теми макрозйомки як засобу формування спостережливості, уваги до деталей та експериментального мислення.

– Дослідження впливу технічних експериментів на креативність і здатність студентів до інноваційних рішень.

4. Брендинг та комерційні аспекти дизайну

– Аналіз ефективності студентських рекламних проєктів для брендів одягу та українських марок у формуванні компетентностей комерційного дизайну.

– Перспектива дослідження взаємозв'язку між навчальними завданнями та реальними ринковими практиками.

5. Культурна ідентичність та національний контекст

– Вивчення того, як робота з українськими брендами сприяє формуванню культурної ідентичності та патріотичного виховання студентів.

– Перспектива створення навчальних модулів, орієнтованих на підтримку локальних виробників і культурних традицій через дизайн.

6. Методичні моделі та освітні інновації

– Розробка системи оцінювання студентських проєктів, що враховує як технічні, так і творчі аспекти.

– Перспектива впровадження портфельного аналізу та міждисциплінарних колаборацій (дизайн + маркетинг + культурологія).

Таким чином, практичні роботи студентів стають не лише навчальними завданнями, а й платформою для майбутніх досліджень, що охоплюють розвиток авторського стилю, інтеграцію мультимедійних практик, комерційний дизайн, культурну ідентичність та освітні інновації.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує ключову гіпотезу: збереження та активне використання фото- та відеодизайну як освітнього інструменту доведено сприяє розвитку творчого потенціалу студентів спеціальності В2 «Дизайн». Він поєднує технічні навички роботи з камерою, монтажем і постобробкою з художньо-творчою діяльністю, що формує цілісне професійне мислення.

Поєднання навчальної та творчої діяльності забезпечує формування індивідуального стилю, розвиток візуальної грамотності.

Це створює умови для самореалізації студентів у майбутній професійній діяльності.

Приклади студентських робіт. (Рис. 1 – 12).



Рис. 1 – 2. Студентська робота з теми «Зйомка при природному та штучному освітленні»



Рис. 3 – 4. Студентська робота з теми «Створення образу у фотовідеопродукті»



Рис. 5 – 6. Студентська робота з теми «Макрозйомка»



Рис. 7 – 8. Студентська робота з теми «Бренд одягу»



Рис. 9 – 10. Студентська робота з теми «Готова їжа»

Розробка дизайну календаря з використанням фото зроблених власноруч



Рис. 11 – 12. Студентська робота з теми «Календар»

Методика навчання має включати поетапне ускладнення завдань, баланс між технічними вправами та концептуальною творчістю, використання портфельного оцінювання та рефлексивних практик. Це дозволяє студентам не лише опанувати інструменти, а й усвідомлювати власний творчий процес.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання фото- та відеодизайну, як ефективного засобу покращення навчальних програм, підвищення конкурентоспроможності майбутніх дизайнерів та формування їхньої готов-

ності до роботи у глобальному професійному середовищі.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з інтеграцією новітніх технологій (VR/AR, інтерактивні медіа, штучний інтелект) у фото- та відеодизайн, що відкриває нові можливості для розвитку творчого потенціалу студентів.

Таким чином, фото- та відеодизайн у навчальному процесі виступає не лише як технічна дисципліна, а як потужний засіб формування творчої особистості, здатної до інноваційної діяльності та професійної самореалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пелех О. П., Сенів М. М. Проблеми застосування віртуальної та доповненої реальностей у повсякденній діяльності. Науковий вісник НЛТУ України. 2024. № 5, т. 34. С. 90–96. DOI: <https://doi.org/10.36930/40340512>
2. Navarrete E., Nehring A., Schanze S., Ewerth R., Hoppe A. A Closer Look into Recent Video-based Learning Research: A Comprehensive Review of Video Characteristics, Tools, Technologies, and Learning Effectiveness. *International Journal of Artificial Intelligence in Education*. 2025. Vol. 35, no. 1. P. 1–29.

REFERENCES

1. Pelekh O. P., Seniv M. M. (2024) Problemy zastosuvannya virtualnoi ta dopovnenoї realnostei u povsiakdennii diialnosti. [Problems of using virtual and augmented reality in everyday activities] *Naukovyi visnyk NLTU Ukrainy*, 34(5). 90–96. [in Ukrainian].
2. Navarrete E., Nehring A., Schanze S., Ewerth R., Hoppe A. (2025) A Closer Look into Recent Video-based Learning Research: A Comprehensive Review of Video Characteristics, Tools, Technologies, and Learning Effectiveness. *International Journal of Artificial Intelligence in Education*, 35(1). 1–29.

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 7.075

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-28>**Анастасія КРАВЧЕНКО,***orcid.org/0000-0001-6706-7937*доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач відділом теорії та історії культуриІнституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
(Київ, Україна) akravchenko@dakkkim.edu.ua

АТРИБУТИВНА РЕГЕНЕРАЦІЯ ТА СВІТОВА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТВОРІВ МАЛЯРСТВА: РІЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЗБЕРЕЖЕННІ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Стаття присвячена комплексному мистецтвознавчому аналізу стратегій збереження та актуалізації національної візуальної ідентичності через діяльність провідних музейних інституцій в умовах глобальних криз. У центрі дослідження перебуває феномен «атрибутивної регенерації» – процесу наукового переосмислення та відновлення істинних контекстів походження творів малярства, що тривалий час перебували під впливом імперських наративних апропріацій. На прикладі колекції Національного музею «Київська картинна галерея» розглядається трансформація статусу музейного предмета: від пасивного об'єкта зберігання до активного суб'єкта міжнародної культурної дипломатії. Особлива увага приділяється механізмам світової репрезентації української спадщини через масштабні виставкові проєкти у Швейцарії («Народжені Україною», «Від сутінків до світанку»), що стали формою «превентивної евакуації» та інтелектуального спротиву. Автор спростовує, що в умовах екзистенційної загрози експонати музею образотворчого мистецтва набувають нових семіотичних значень, стаючи маркерами національної суб'єктності. Досліджено досвід інституційної автономії та інженерної резильєнтності архітектурної пам'ятки в моменти воєнної ескалації. Стаття доводить, що ревізія атрибуційних даних таких митців, як І. Рєпін, А. Куїнджі та І. Айвазовський, є не лише актом академічної коректності, а й стратегічним кроком у розбудові нового національного художнього канону. Висновки підкреслюють, що синергія технологічної модернізації, міжнародної технічної допомоги (ЮНЕСКО) та проактивного мистецтвознавчого пошуку формує нову модель функціонування національного музею як гаранта тяглості культурної пам'яті.

Ключові слова: Національний музей «Київська картинна галерея», експонати музею образотворчого мистецтва, атрибутивна регенерація, візуальна ідентичність, музей, світова репрезентація, культурна дипломатія, інституційна резильєнтність, деколонізація мистецтвознавства, художня спадщина України, виставкові проєкти.

Anastasia KRAVCHENKO,*orcid.org/0000-0001-6706-7937*

Doctor of Art History, Associate Professor,

Head of the Department of Theory and History of Culture

Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine

(Kyiv, Ukraine) akravchenko@dakkkim.edu.ua

ATTRIBUTIVE REGENERATION AND GLOBAL REPRESENTATION OF PAINTINGS THE ROLE OF THE NATIONAL MUSEUM IN PRESERVING VISUAL IDENTITY

The article provides a comprehensive art-historical analysis of strategies for preserving and actualizing national visual identity through the activities of leading museum institutions amidst global crises. The research centers on the phenomenon of "attributive regeneration" – a process of scholarly reimagining and restoring the authentic contexts of paintings that have long been subjected to imperial narrative appropriations. Drawing on the collection of the National Museum "Kyiv Art Gallery," the study examines the transformation of the museum object's status: from a passive item of storage to an active subject of international cultural diplomacy. Particular attention is paid to the mechanisms of global representation of Ukrainian heritage through large-scale exhibition projects in Switzerland ("Born in Ukraine," "From Dusk to Dawn"), which served as a form of "preventive evacuation" and intellectual resistance. The author argues that under existential threats, the exhibits of the museum of fine arts acquire new semiotic meanings, becoming markers of national subjectivity. The study explores the experience of institutional autonomy and the engineering resilience of the architectural landmark during periods of military escalation. The article proves that the revision of attribution data for artists such as I. Repin, A. Kuindzhi, and I. Aivazovsky is not merely an act of academic correctness but a strategic step in constructing a new national artistic canon. The findings emphasize that the synergy of technological modernization,

international technical assistance (UNESCO), and proactive art-historical research forms a new model for the national museum's functioning as a guarantor of the continuity of cultural memory.

Key words: *National Museum Kyiv Art Gallery, exhibits of the museum of fine arts, attributive regeneration, visual identity, museum, global representation, cultural diplomacy, institutional resilience, decolonization of art history, artistic heritage of Ukraine, exhibition projects.*

Постановка проблеми. Сучасний мистецтвознавчий дискурс в Україні перебуває у стані радикальної трансформації, зумовленої необхідністю переосмислення ролі музейної інституції в умовах глобальних соціополітичних розломів та безпосередньої воєнної агресії. Проблема збереження національної візуальної ідентичності сьогодні виходить за межі суто технічних питань консервації та фізичної безпеки фондів. Вона переміщується у площину інтелектуальної деконструкції нав'язаних ззовні імперських наративів, які протягом тривалого часу формували викривлене сприйняття українського малярства як вторинного або похідного від загальноросійського художнього контексту. Національний музей як фундаментальна науково-дослідна та просвітницька платформа постає ключовим суб'єктом у процесі відновлення історичної справедливості через інструментарій атрибутивної регенерації та проактивної міжнародної репрезентації.

Актуальність даного дослідження зумовлена тим, що експонати музею образотворчого мистецтва у період екзистенційних викликів 2022–2024 років набули ознак семіотичної зброї. Кожне полотно, що зберігається у фондах, є не лише естетичним об'єктом, а й матеріальним доказом тяглості національної пам'яті. Втім, десятиліття перебування української спадщини в межах «імперського канону» призвели до розмиття ідентичності багатьох знакових митців. Проблема полягає у необхідності розробки та впровадження нових мистецтвознавчих методологій, які дозволять не просто механічно змінити географічні вказівки в музейних паспортах, а провести ґрунтовну реконтекстуалізацію творчості художників, чий візуальний код був привласнений країною-агресором.

Національний музей «Київська картинна галерея» (НМ ККГ) у цьому контексті демонструє унікальний приклад інституційної резильєнтності. Події останніх років зафіксували перехід від традиційної «статичної» моделі функціонування музею до моделі динамічної суб'єктності. Постає наукове питання: як у межах однієї установи поєднати академічне зберігання класичного спадку з гострою потребою у політико-культурному ствердженні на міжнародній арені? Досвід реалізації масштабних закордонних виставкових проєктів у

Базелі та Женеві свідчить про народження нової стратегії «мобільної безпеки», де світова репрезентація творів малярства стає гарантом їхнього фізичного та інтелектуального порятунку.

Водночас, критичного осмислення потребує криза централізованого державного планування, яка на початковому етапі повномасштабного вторгнення поставила під загрозу існування унікальних колекцій. Трансформація нормативно-правової бази та перехід до інституційної автономії музейного менеджменту відкрили шлях до технологічної модернізації та залучення міжнародної допомоги під егідою ЮНЕСКО. Проте головним викликом залишається семантичне наповнення цієї модернізації. Ми маємо справу з необхідністю формування нового національного художнього канону, де кожен експонат музею образотворчого мистецтва розглядається крізь призму його автентичного коріння.

Таким чином, об'єктом дослідження є процеси інституційної та наукової трансформації Національного музею «Київська картинна галерея», а предметом – механізми атрибутивної регенерації та способи представлення українського візуального коду у глобальному науковому просторі. Постановка проблеми вимагає аналізу синергії між технічною стійкістю (інженерною безпекою будівлі-пам'ятки), законодавчою гнучкістю та інтелектуальною сміливістю у ревізії мистецтвознавчих даних. Саме така багатовекторна активність дозволяє національному музею не лише вижити фізично, а й стати ініціатором глобального перегляду місця України в історії світового мистецтва, повертаючи вкрадену суб'єктність через наукову достовірність та естетичну досконалість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика збереження національної візуальної ідентичності в умовах глобальних криз, воєнних загроз та постколоніального переосмислення культурної спадщини останніми роками стала одним із ключових напрямів сучасного гуманітарного знання. Теоретичні засади деколонізації музейних інституцій та ревізії імперських наративів були сформовані у працях західних дослідників постколоніальної культури, зокрема Г. Бгабги, Е. Саїда, Л. Сміт, які акцентували увагу на механізмах культурної апропріації, трансформації колективної пам'яті та ролі музею як інструменту

формування національної ідентичності. Важливими для сучасного музеєзнавства стали також дослідження, присвячені феномену «музею як простору культурного спротиву», де музейна інституція розглядається не лише як сховище артефактів, а як активний учасник суспільних і політичних процесів.

Важливу методологічну та правову основу дослідження становлять нормативно-правові акти України та міжнародні документи у сфері охорони культурної спадщини. Фундаментальне значення має Закон України «Про музеї та музейну справу» від 29.06.1995 № 249/95-ВР, який визначає статус національного музею та правовий режим Музейного фонду України. Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 08.06.2000 № 1805-III регулює правові та організаційні засади охорони пам'яток, а Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21.09.1999 № 1068-XIV встановлює порядок міжнародного переміщення музейних предметів, що є особливо актуальним для реалізації закордонних виставкових проєктів.

Методологічну основу дослідження доповнюють міжнародні нормативно-правові акти, зокрема Гаазька конвенція 1954 року про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту та протоколи до неї, Конвенція ЮНЕСКО 1970 року щодо запобігання незаконному ввезенню та вивезенню культурних цінностей, а також Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини 1972 року. Важливими для сучасного музеєзнавства є й стандарти ICOM (Міжнародної ради музеїв), які регламентують етичні та безпечкові принципи музейної діяльності й активно імплементуються у практику Національного музею «Київська картинна галерея».

У вітчизняному науковому дискурсі питання деколонізації культурної спадщини та переосмислення українського мистецького канону висвітлюються у працях О. Забужко, В. Агеєвої, Я. Грицака, Т. Гундорової, де увага зосереджується на подоланні імперських моделей репрезентації української культури. Значний внесок у дослідження проблем атрибуції та повернення українського контексту творчості митців XIX–XX століть здійснили Д. Горбачов, О. Кашуба-Вольвач, Д. Акімов та інші мистецтвознавці, які акцентують на необхідності перегляду традиційних музейних описів і включення української художньої школи до європейського культурного простору.

Важливе значення для дослідження сучасної виставкової політики Національного музею «Київська картинна галерея» має альбом-каталог

«Народжені Україною», упорядкований Г. Алавердовою та О. Крюковою за загальною редакцією Ю. Вакуленка. Видання стало одним із перших комплексних проєктів, спрямованих на актуалізацію українського походження митців, творчість яких тривалий час інтегрувалася до російського культурного наративу. Значну роль у формуванні міжнародного мистецького дискурсу відіграли також виставкові каталоги та матеріали проєктів «Born in Ukraine» (Kunstmuseum Basel, 2022) і «From Dusk to Dawn: Selection from the Kyiv National Art Gallery» (Musée Rath, Genève, 2023), які засвідчили новий рівень світової репрезентації української культурної спадщини та стали прикладом музейної дипломатії в умовах війни.

Окремий напрям сучасних досліджень пов'язаний із функціонуванням музеїв у період воєнних конфліктів та кризових ситуацій. У працях, присвячених культурній дипломатії та міжнародним виставковим практикам, музей розглядається як інструмент «м'якої сили», здатний формувати позитивний міжнародний імідж держави та забезпечувати символічний захист культурної спадщини. У цьому контексті особливої актуальності набувають виставкові проєкти українських музеїв у країнах Європи, що стали формою міжнародної репрезентації та водночас механізмом збереження культурних цінностей в умовах війни.

Попри значний науковий інтерес до проблем деколонізації, музейної дипломатії та збереження культурної спадщини, діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» як приклад комплексного поєднання атрибутивної ревізії, міжнародної виставкової стратегії та інституційної резильєнтності ще не отримала достатнього системного мистецтвознавчого осмислення. Зокрема, потребують подальшого аналізу механізми «атрибутивної регенерації», роль міжнародних виставкових проєктів у формуванні нового національного художнього канону та трансформація музею образотворчого мистецтва у суб'єкт культурної дипломатії й інтелектуального спротиву.

Актуальність теми дослідження. У сучасному гуманітарному дискурсі проблема збереження візуальної ідентичності та деконструкції імперських наративів набуває статусу пріоритетного завдання національної безпеки в культурній сфері. Актуальність теми зумовлена необхідністю наукового переосмислення статусу творів малярства, які тривалий час піддавалися ідеологічній апропріації та викривленому трактуванню в межах колоніальних мистецтвознавчих парадигм. В умовах воєнної агресії та прямої загрози нищення

музейних фондів питання атрибутивної регенерації та виходу української спадщини у глобальний інтелектуальний простір через механізми світової репрезентації постає як дієвий інструмент ствердження культурної суб'єктності держави.

Об'єкт дослідження. Об'єктом дослідження є процеси інституційної трансформації та науково-дослідна діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» у контексті викликів сучасності.

Предмет дослідження. Предметом дослідження є мистецтвознавчі та кураторські стратегії атрибутивної регенерації творів малярства, а також форми їхньої міжнародної репрезентації як чинники збереження візуальної ідентичності.

Мета дослідження. Метою роботи є теоретичне обґрунтування та концептуалізація механізмів атрибутивної ревізії авторства і біографічного контексту митців, а також аналіз ефективності презентації колекції національного музею на світовій арені як способу верифікації українського культурного коду.

Методологія дослідження. Методологічна основа дослідження базується на комплексному інтердисциплінарному підході, що синтезує низку фундаментальних наукових методів:

Герменевтичний метод – застосовано для глибокого прочитання візуальних образів та інтерпретації прихованих сенсів художніх творів крізь призму їхньої автентичної приналежності.

Історико-компаративний метод – використано для зіставлення попередніх (імперських) та новітніх атрибуційних даних, а також для аналізу досвіду евакуаційних стратегій різних історичних періодів.

Семіотичний аналіз – дозволив розглянути експонати музею образотворчого мистецтва як знаково-символічні системи, що в умовах кризи трансформуються з об'єктів споглядання на маркери національної ідентичності.

Системно-інституційний підхід – спрямований на вивчення функціонування музейної установи як цілісного організму, що поєднує інженерну резильєнтність, правову автономію та наукову проактивність.

Метод деконструкції – задіяний для критичного перегляду канонічних мистецтвознавчих догм, що сприяли нівелюванню українського коріння в імена митців світового рівня (І. Рєпін, А. Куїнджі, І. Айвазовський).

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у введенні до наукового обігу та концептуалізації поняття «атрибутивна регенерація» як специфічного методу відновлення візуаль-

ної ідентичності в умовах воєнного стану. Вперше на прикладі діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» системно проаналізовано синергію між науковою ревізією біографічних даних митців та стратегією «виставкової евакуації», що розглядається не лише як засіб фізичного порятунку фондів, а як інструмент легітимізації українського мистецького канону в західноєвропейському інтелектуальному просторі.

Доведено, що експонати музею образотворчого мистецтва в період екзистенційних загроз набувають ознак «активної суб'єктності», трансформуючись із пасивних об'єктів зберігання у засоби культурної дипломатії. У роботі вперше теоретично обґрунтовано взаємозв'язок між інженерною резильєнтністю архітектурної пам'ятки та інтелектуальною стійкістю інституції, що дозволяє вибудувати нову модель функціонування національного музею як автономного суб'єкта захисту культурної спадщини.

Короткий висновок на початку статті. У ході дослідження встановлено, що діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» у період 2022–2024 років стала парадигмальним зразком трансформації класичної музейної установи в осередок інтелектуального спротиву. Основним результатом наукового пошуку є твердження, що фізична безпека колекції є невід'ємною від її семантичного захисту. Процес деколонізації мистецтвознавчого дискурсу через уточнення атрибуцій таких майстрів, як І. Рєпін, А. Куїнджі та І. Айвазовський, визначено як стратегічний крок до повернення української художньої школи у світовий науковий контекст.

Автор доходить висновку, що реалізація масштабних міжнародних проєктів у Швейцарії (Базель, Женева) продемонструвала перевагу стратегії «мобільної репрезентації» над пасивною консервацією. Системна модернізація технічної бази за сприяння ЮНЕСКО у поєднанні з інституційною автономією менеджменту дозволили музею не лише зберегти цілісність Музейного фонду України, а й суттєво посилити візуальну присутність національного коду на міжнародній арені, нівелюючи наслідки тривалої імперської апропріації.

Виклад основного матеріалу. Теоретичний базис даного дослідження ґрунтується на детермінації та ієрархічній взаємодії низки наукових категорій, що дозволяють осмислити новітню практику функціонування Національного музею «Київська картинна галерея» крізь призму мистецтвознавчої проактивності. Центальною категорією, що визначає наукову новизну роботи, висту-

пає «атрибутивна регенерація». Ми пропонуємо розглядати цей термін не як суто технічну процедуру корекції музейної документації, а як динамічний процес відновлення первинної смислової цілісності художнього твору. В системі наших координат атрибутивна регенерація є антиподом ідеологічної апропріації, оскільки вона повертає експонати музею образотворчого мистецтва в їхній автентичний культурно-генетичний контекст, вивільняючи візуальний образ із-під нашарувань імперських інтерпретацій.

Наукове співвідношення між атрибутивною регенерацією та візуальною ідентичністю виявляється через категорію «інституційної резильєнтності». У межах нашої концепції резильєнтність музею трактується як здатність інституції до збереження своєї інтелектуальної суб'єктності в умовах екзистенційної загрози. Тут виникає принципово новий методологічний зв'язок: фізична стійкість архітектурної пам'ятки (інженерний аспект) корелює з науковою стійкістю мистецтвознавчого апарату (семантичний аспект). Отже, безпека музейного предмета стає похідною від точності його атрибуції; адже лише твір із верифікованою національною ідентичністю може бути повноцінно представлений у системі світової репрезентації як частка українського художнього канону.

Наступною вагомою категорією є «експозиційна мобільність», яка в нашому дослідженні трансформується з технічного терміна логістики у стратегічну категорію «дипломатії спадщини». Співвідношення між мобільністю та безпекою розкривається через аналіз виставкових проєктів у Базелі та Женеві. Ми стверджуємо, що в умовах гібридних загроз статус національного музею змінюється: він перестає бути «статичним сховищем» і стає «експертним хабом», де наукова новизна полягає у легітимізації концепту превентивної евакуації через репрезентацію. У цьому ракурсі виставка за кордоном розглядається як акт «екстериторіального буття» колекції, де артефакт стає активним суб'єктом, що свідчить про культурну суб'єктність нації.

Окремої уваги заслуговує категорія «семіотичної трансформації» музейного предмета. В умовах воєнного стану класичне полотно (наприклад, твір І. Куїнджі чи М. Ге) втрачає свою інертну декоративність і перетворюється на «трансцендентний маркер». Співвідношення між естетичною цінністю та національною репрезентативністю в нашому дослідженні набуває нового змісту: ми доводимо, що ревізія біографічних даних митців є формою «архівного спротиву». Таким чином, синергія зазначених категорій – від атрибутивної

регенерації до світової репрезентації – дозволяє сформулювати цілісну мистецтвознавчу доктрину, де Національний музей «Київська картинна галерея» постає як гарант збереження візуальної ідентичності України в глобальному інтелектуальному просторі.

Процес формування художніх колекцій в Україні, зокрема зібрання, що нині складає фонди Національного музею «Київська картинна галерея», історично відбувався в межах жорсткої імперської парадигми. Це призвело до системного викривлення атрибуційних даних, де етнічне походження, територіальна приналежність та ментальний код митців нівелювалися на користь уніфікованого поняття «російська художня школа». Сьогодні атрибутивна регенерація постає не лише як інструмент академічної коректності, а як акт повернення інтелектуальної власності народу, чий талант десятиліттями маркувалися як чужорідний здобуток.

Мистецтвознавчий аналіз експонатів музею образотворчого мистецтва виявляє глибоку суперечність між автентичним змістом творів та їхнім офіційним статусом у радянських та пострадянських каталогах. Ревізія атрибуцій у НМ ККГ базується на принципі «біографічного детермінізму» – детальному дослідженні місця народження, навчання та, що найважливіше, візуальної мови художника, яка неминуче вбирає в себе ландшафтні та світлові характеристики рідного середовища.

Одним із найбільш репрезентативних кейсів у цьому контексті є творчість Іллі Рєпіна. Мистецтвознавці національного музею акцентують на тому, що попри навчання в Петербурзькій академії, Рєпін залишався тісно пов'язаним із Чугуєвом та козацьким корінням. Його звернення до української тематики («Вечорниці», «Запорожці...», серія портретів земляків) не було «етнографічною цікавістю» стороннього спостерігача, а виступало формою самоідентифікації. Уточнення атрибуції Рєпіна як українського митця, що працював у межах імперської академічної системи, дозволяє змінити ракурс сприйняття його робіт у фондах НМ ККГ, виокремивши в них специфічну емоційну вітальність, притаманну українському бароковому світовідчуттю.

Аналогічній реконтекстуалізації потребує постать Архипа Куїнджі. Його унікальний люмінізм, що став революційним для малярства XIX століття, є прямим відображенням світло-повітряного середовища Північного Приазов'я. Для Національного музею «Київська картинна галерея» Куїнджі є знаковою постаттю не лише через

його художню майстерність, а й через трагічний сучасний контекст Маріуполя. Визнання його української ідентичності (що вже офіційно підтримано такими інституціями, як The Met) є перемогою наукової достовірності над імперською монополією. Аналіз його полотен («Місячна ніч на Дніпрі» та інші варіанти) у межах нашого дослідження доводить, що його колористика є генетично пов'язаною з українською традицією декоративізму та глибокого відчуття природи як сакрального простору.

Не менш важливим є питання атрибуції марин Івана Айвазовського. Тривале позиціонування його виключно як «російського мариніста» ігнорувало його вірменське походження та нерозривний зв'язок із Кримом. В умовах тимчасової окупації півострова, експонати музею образотворчого мистецтва, що належать пензлю Айвазовського, стають символічними «архівами пам'яті» про український Крим. Наукова ревізія його творчості в НМ ККГ спрямована на висвітлення його ролі у формуванні південноукраїнської школи пейзажу, де морська стихія розглядається не як імперський форпост, а як вільний простір міжкультурного діалогу.

Методологія атрибутивної регенерації, що впроваджується в НМ ККГ, включає декілька етапів:

Архівний етап: пошук документів, що підтверджують самоідентифікацію митця та його зв'язки з українським середовищем.

Стилістичний етап: виявлення у візуальній структурі твору ознак національної школи (колот, композиційні схеми, світлові ефекти).

Легітимізаційний етап: внесення змін до музейних паспортів, етикеток та цифрових баз даних, що супроводжується публічними науковими дискусіями.

Відновлення історичної справедливості через атрибуцію безпосередньо впливає на ринкову та культурну вартість творів. Експонат, що повертає собі національне ім'я, починає «говорити» іншою мовою, стаючи частиною національного міфу, а не безликим елементом імперської колекції. Таким чином, діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» у сфері ревізії авторства є фундаментом для всієї подальшої стратегії світової репрезентації. Без чітко верифікованої ідентичності міжнародні виставки втрачають свій головний сенс – утвердження України як самодостатнього суб'єкта світової історії мистецтва.

Варто наголосити, що атрибутивна регенерація – це не «переписування історії», а її очищення від колоніальних спотворень. Це наукова праця,

яка дозволяє перетворити національний музей на живий організм, що не лише береже минуле, а й активно формує майбутнє візуальної культури України.

Досліджуючи механізми ідеологічної апропріації, слід звернути увагу на роль Петербурзької академії мистецтв як централізуючого інституту, що виконував функцію «нівелятора» національних особливостей. Для експонатів музею образотворчого мистецтва, які походять з XIX століття, характерною є дихотомія між академічним вишколом та внутрішньою інтенцією митця. У контексті діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» наукова ревізія спрямована на виявлення саме тих «стилістичних зламів», де крізь канонічну манеру проступає національний темперамент.

Зокрема, розглядаючи творчість Миколи Ге, чий роботи посідають вагоме місце в експозиції НМ ККГ, ми бачимо необхідність перегляду його ідентичності не лише через біографічний зв'язок із Чернігівщиною (хутір Іванівський), а й через специфічний етико-філософський вектор його пізньої творчості. Його «Страсний цикл» та пізні портрети за своєю експресивністю та духовним напруженням суттєво дисонують із раціоналізмом російського академізму, тяжіючи до європейського експресіонізму та української кордоцентричної традиції. Атрибутивна регенерація в даному випадку полягає у визнанні Ге як митця, що сформував особливий тип інтелектуального малярства, глибоко вкоріненого в український духовний ландшафт.

Окремого ґрунтовного аналізу потребує феномен «південної школи», представленій в колекції роботами учнів та послідовників А. Куїнджі та К. Костанді. Тут атрибутивна ревізія виходить за межі персоналій і стосується цілих художніх течій. Ми обґрунтовуємо, що так званий «південноросійський імпресіонізм» є термінологічною пасткою. Насправді мова йде про самобутню українську школу сонячного малярства, де колір і світло функціонують за іншими законами, ніж у «сірому» тональному живописі північних центрів імперії. Експонати музею, що репрезентують цей напрям, демонструють вітальність, відкритість та особливий пантеїзм, що є прямим генетичним кодом українського світосприйняття.

Крім того, наукова новизна нашого підходу в межах Національного музею «Київська картинна галерея» полягає у залученні методів техніко-технологічної експертизи для підтвердження атрибуційних гіпотез. Дослідження пігментів, ґрунтів та фактури мазка дозволяє виявити спільні технологічні риси, притаманні київській чи одеській шко-

лам, що стає вагомим аргументом у дискусіях із прихильниками імперського канону. Таким чином, атрибутивна регенерація трансформується у доказову базу, де кожен мікрокракелюр на полотні працює на відновлення історичної правди.

Важливо також артикулювати проблему «подвійної ідентичності» митців-емігрантів, чії твори представлені в секції мистецтва початку XX століття. Ревізія їхніх біографій у музейних реєстрах дозволяє простежити, як українське коріння впливало на західноєвропейські авангардні течії. Це перетворює національний музей на глобальний навігатор, що пов'язує локальну традицію із загальносвітовим художнім процесом, нівелюючи посередницьку роль імперського центру.

Трансформація Національного музею «Київська картинна галерея» із традиційної консервативної установи в проактивного суб'єкта міжнародного культурного поля знайшла своє найбільш яскраве втілення у реалізації масштабних виставкових проєктів у Швейцарії протягом 2022–2023 років. У межах нашого дослідження ми розглядаємо ці проєкти не просто як тимчасові закордонні експозиції, а як складну мистецтвознавчу стратегію «виставкової евакуації», що поєднала у собі фізичне збереження експонатів музею образотворчого мистецтва та їхню семантичну деколонізацію на світовій арені.

Центральним кейсом цього дослідження є проєкт «Народжені Україною» (Born in Ukraine), реалізований у партнерстві з Художнім музеєм Базеля (Kunstmuseum Basel). Наукова новизна цієї ініціативи полягала у принциповій відмові від репрезентації українського мистецтва як «регіонального відгалуження» імперського канону. Кураторська група НМ ККГ здійснила радикальний крок: 125 творів із музейного зібрання були представлені західному глядачеві через призму їхнього українського походження та ментального зв'язку з національною культурою.

Мистецтвознавчий аналіз базильської експозиції дозволяє стверджувати, що вибір творів Д. Левицького, В. Боровиковського, І. Рєпіна та М. Ге мав на меті деконструювати міф про «російськість» цих майстрів у свідомості європейського соціуму. Кожне полотно в залах Kunstmuseum Basel функціонувало як візуальний аргумент на користь автономності української художньої школи. Важливо підкреслити, що статус національного музею як гаранта автентичності дозволив швейцарській стороні прийняти нові атрибуційні дані, що стало прецедентом легітимізації українського мистецтвознавчого дискурсу на інституційному рівні світового масштабу.

Другим етапом світової репрезентації став проєкт «Від сутінків до світанку» (From Dusk to Dawn), реалізований у Женеві (Musée Rath). Якщо базильська виставка зосереджувалася на персоналіях та ідентичності, то женевський проєкт апелював до глибинної семіотики світла. Ми аналізуємо цю виставку як складну метафору стійкості, де світлотіньові ефекти у творах класичного малярства (зокрема А. Куїнджі та І. Айвазовського) трактувалися як візуальний код непереможності життя над деструкцією війни. Це дозволило трансформувати експонати музею образотворчого мистецтва у медіатори між історичним минулим України та її трагічним сьогоденням.

Ефективність цих стратегій репрезентації базувалася на концепті «інституційної автономії», про який ми згадували у методологічній частині. Здатність керівництва НМ ККГ самостійно ініціювати переговори з провідними музеями Європи та забезпечувати юридичні гарантії повернення творів (State Guarantees) вивела установу на рівень повноправного партнера світової музейної спільноти. Ми стверджуємо, що такий формат «відкритої евакуації» є значно ефективнішим за пасивне перебування творів у закритих фондах, оскільки він забезпечує:

Інтелектуальний захист: твір стає відомим широкому загалу, що унеможливує його безслідне зникнення або незаконну апропріацію.

Наукову апробацію: вихід у європейський науковий простір стимулює дискусії про ідентичність митців, де українські аргументи отримують міжнародну верифікацію.

Політичну суб'єктність: виставка класичного мистецтва високого рівня демонструє глибину європейського коріння України, нівелюючи пропагандистські наративи агресора.

Окремої уваги заслуговує видавнича діяльність, що супроводжувала виставки. Каталог, виданий німецькою, французькою та англійською мовами, стави фундаментальною базою для подальшої ревізії світових музейних реєстрів. Ми розглядаємо ці видання як письмові маніфести атрибутивної регенерації, що зафіксували суб'єктність Національного музею «Київська картинна галерея» у глобальній науковій ієрархії.

Таким чином, міжнародні проєкти у Швейцарії продемонстрували нову модель буття музейного предмета – «мобільну ідентичність». Експонат перестає бути статичним артефактом у стінах галереї на Терещенківській; він перетворюється на активного амбасадора національної культури. Це підтверджує нашу тезу про те, що в умовах глобальної кризи національний музей має діяти

як експансивна інтелектуальна сила, що виборює право на власну візуальну історію через пряму присутність у провідних світових центрах мистецтва.

Важливим аспектом світової репрезентації колекції Національного музею «Київська картинна галерея» у Швейцарії стала не лише фізична присутність полотен, а й радикальна зміна їхньої інтерпретаційної рамки. Мистецтвознавча вага проєктів у Базелі та Женеві посилювалася через залучення європейських експертів до дискусії навколо «права на спадщину». Аналіз відгуків у провідних фахових виданнях (як-от *The Art Newspaper* чи локальні швейцарські мистецтвознавчі часописи) свідчить про те, що виставки стали справжнім інтелектуальним відкриттям для західного глядача, який звик сприймати східно-європейське мистецтво крізь монолітну призму «російського авангарду» чи «російського реалізму».

Ми обґрунтовуємо, що кураторська стратегія НМ ККГ базувалася на методі «візуального доказу». Розміщення полотен Іллі Рєпіна поруч із творами європейських сучасників у залах *Kunstmuseum Basel* дозволило виокремити специфічно українську експресію, яку швейцарські критики означили як «емоційну насиченість, що межує з бароковим драматизмом». Це безпосередньо працює на нашу концепцію атрибутивної регенерації: коли твір вилучається з імперського контексту і поміщається в загальноєвропейський, його внутрішні коди стають видимими. Зокрема, у Женеві акцент на люмінізмі Архіпа Куїнджі дозволив провести паралелі з пошуками Вільяма Тернера та Клода Моне, проте з підкресленням унікального «південного» світлового спектра, що є автентичним для українського Приазов'я та Криму.

Окремої уваги заслуговує етичний вимір цих виставок. Ми розглядаємо ці проєкти як форму «культурного свідчення». Наявність у залах музею інформаційних стендів, що розповідали про пошкодження будівлі національного музею на Терещенківській внаслідок ракетного обстрілу 10 жовтня 2022 року, створювала потужний смисловий контраст. Глядач сприймав класичне малярство XIX століття не як «застигле минуле», а як живий, вразливий об'єкт, що потребує захисту сьогодні. Така семіотична трансформація експонатів музею образотворчого мистецтва зробила їх частиною сучасної воєнної історії, де краса полотна виступає протипологом руйнації.

Наукова новизна нашого аналізу міжнародної діяльності НМ ККГ також полягає у дослідженні

впливу цих виставок на подальшу політику західних музеїв. Саме після успіху «Народжених Україною» у Швейцарії посилювався рух за ревізію метаданих у великих світових зібраннях. Ми стверджуємо, що досвід Київської картинної галереї створив методологічний прецедент: музей із країни, що перебуває в стані війни, не просто просить про прихисток для своїх цінностей, а диктує нові правила академічної етики, вимагаючи визнання своєї суб'єктності.

Процес репрезентації також включав складні освітні програми – лекції, круглі столи та кураторські екскурсії, де співробітники Національного музею «Київська картинна галерея» виступали як ключові спікери. Це дозволило безпосередньо транслювати українську мистецтвознавчу школу, нівелюючи посередництво західних «славістів», які часто продовжують оперувати застарілими імперськими категоріями. Отже, виставкова діяльність у Швейцарії стала потужним актом інтелектуальної деокупації, де кожен повернений у науковий обіг факт біографії митця чи особливості його стилю ставали цеглиною у фундаменті нової будівлі національної художньої історії.

Таким чином, розширений аналіз міжнародних проєктів підтверджує, що світова репрезентація є вищою формою буття музейної колекції в епоху глобальних конфліктів. Вона забезпечує перехід від фізичного виживання до смислового панування, де національний музей утверджується як інституція світового рівня, здатна формувати глобальні культурні наративи.

Дослідження стратегій збереження візуальної ідентичності було б неповним без аналізу матеріально-технічного та інженерного базису, який забезпечує фізичне існування колекції. Ми розглядаємо Національний музей «Київська картинна галерея» не лише як осередок мистецтвознавчої думки, а як складний інженерний об'єкт, що продемонстрував високий рівень «інституційної резильєнтності» в умовах сучасної конвенційної війни. Події 10 жовтня 2022 року, коли будівля музею на Терещенківській, 9 зазнала пошкоджень внаслідок ракетного удару по центру Києва, стали точкою біфуркації, яка підтвердила життєздатність обраної стратегії превентивного захисту.

Наукова новизна нашого підходу до аналізу цього етапу полягає у висуненні тези про «інженерну оборону спадщини». Ми стверджуємо, що в умовах ракетного терору архітектурна оболонка музею перестає бути просто історичною декорацією і перетворюється на активний захисний контур. Пошкодження фасадів, світлових ліхтарів та унікальних дубових дверей будівлі Палацу Тере-

щенок ми класифікуємо як «символічні рани» національної пам'яті, проте відсутність втрат серед основного фонду є прямим результатом фахової прозорливості керівництва. Завчасний демонтаж експозиції та переміщення експонатів музею образотворчого мистецтва у спеціалізовані підземні дериваційні сховища нівелювали руйнівний ефект кінетичної енергії вибуху.

Важливим аспектом інституційної стабілізації стала технологічна модернізація, реалізована за підтримки міжнародних інституцій, зокрема ЮНЕСКО. Ми розглядаємо технічну допомогу – надання потужних генераторів, осушувачів повітря та систем автономного клімат-контролю – не лише як акт солідарності, а як критичний чинник збереження фізико-хімічної цілісності творів малярства. В умовах тривалих блекаутів 2022–2023 років здатність національного музею автономно підтримувати температурно-вологісний режим стала вирішальною для запобігання деградації фарбового шару та дерев'яної основи полотен. Це дозволяє нам визначити «технологічну резильєнтність» як невід'ємну складову загальної стратегії збереження візуальної ідентичності.

Окремої уваги заслуговує трансформація нормативно-правової бази та управлінських алгоритмів. Криза централізованого планування на початку вторгнення змусила музейний менеджмент перейти до моделі проактивної автономії. Ми обґрунтовуємо, що самостійність у прийнятті рішень щодо зміцнення віконних прорізів протиосколкою плівкою, залучення волонтерських груп для термінового закриття контуру будівлі та оперативна взаємодія з КМДА щодо виділення коштів на реставрацію (близько 8 млн грн) є зразком нового типу музейного управління. Такий підхід нівелює бюрократичну інертність і створює умови для швидкої адаптації до динамічних безпекових загроз.

Мистецтвознавча рефлексія процесу відновлення будівлі дозволяє трактувати реставраційні роботи 2023–2024 років як акт інтелектуального ствердження. Відновлення світлових ліхтарів та модернізація залів за європейськими стандартами безпеки свідчать про те, що національний музей не просто лає діри, а створює інфраструктуру майбутнього. Це корелює з нашою основною тезою про світову репрезентацію: лише технічно досконала та безпечна інституція може виступати надійним партнером для глобальних виставкових обмінів.

Отже, інституційна стійкість НМ ККГ базується на синергії трьох факторів: архітектурної

витривалості пам'ятки, технологічної незалежності енергетичних систем та інтелектуальної автономії менеджменту. Це формує цілісну систему захисту, де кожна технічна деталь – від генератора до броньованої плівки на вікнах – працює на збереження того візуального коду, який ми повертаємо через атрибутивну регенерацію.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє констатувати, що в умовах сучасних екзистенційних викликів діяльність Національного музею «Київська картинна галерея» трансформувалася у багаторівневу стратегію захисту та утвердження національної суб'єктності. Основним результатом наукового пошуку стало обґрунтування концепту «атрибутивної регенерації», яка постає як фундаментальний інструмент відновлення візуальної ідентичності. Ми довели, що ревізія біографічних та стилістичних даних таких постатей, як І. Рєпін, А. Куїнджі та І. Айвазовський, є не просто формальною зміною музейних реєстрів, а актом деколонізації мистецтвознавчої думки, що повертає українську художню школу в її природне загальноєвропейське русло.

Аналіз міжнародних виставкових проєктів у Базелі та Женеві підтвердив життєздатність стратегії «мобільної репрезентації». Ми дійшли висновку, що в період воєнної агресії вихід експонатів музею образотворчого мистецтва у світовий інтелектуальний простір є найбільш ефективною формою їхнього захисту. Це забезпечує не лише фізичну безпеку творів через міжнародні державні гарантії, а й здійснює «семантичне страхування» спадщини: твір, верифікований як частина українського канону на рівні провідних музеїв світу (як-от Kunstmuseum Basel чи Musée Rath), стає недовсяжним для ідеологічних маніпуляцій агресора.

Дослідження інституційної стійкості НМ ККГ виявило, що фізична резильєнтність архітектурної пам'ятки безпосередньо корелює з якістю музейного менеджменту та технологічною модернізацією. Події жовтня 2022 року продемонстрували перевагу превентивних безпекових протоколів над реактивними діями. Синергія державної підтримки та міжнародної технічної допомоги ЮНЕСКО дозволила музею зберегти стабільність функціонування навіть у пікові періоди енергетичного терору. Це підтверджує нашу тезу, що сучасна музейна інституція має бути автономним та технологічно незалежним суб'єктом, здатним до самостійного прийняття стратегічних рішень.

Підсумовуючи, зазначимо, що роль національного музею у збереженні візуальної ідентичності сьогодні є визначальною для формування національного бренду України. Системне поєднання

наукової ревізії, виставкової дипломатії та інженерної міцності формує нову модель «музею-фортеці» – інтелектуального та матеріального бастиону, що не лише консервує минуле, а й активно виборює право на власне майбутнє у глобальному культурному ландшафті. Таким чином, «атрибутивна регенерація» та «світова репрезентація» постають двома векторами єдиного процесу – повернення України на карту світового мистецтва як самодостатнього, глибокого та резильєнтного суб'єкта.

Перспективи подальших наукових досліджень. Науковий простір, окреслений проблематикою атрибутивної регенерації та світової репрезентації української спадщини, відкриває широкі горизонти для подальших мистецтвознавчих розвідок. Пріоритетним вектором вбачається поглиблене вивчення «біографічних лакун» митців, чия творчість була штучно інтегрована в імперський канон, із залученням раніше недоступних або ігнорованих архівних джерел. Важливим напря-

мом є розробка методології техніко-технологічної експертизи як доказової бази для підтвердження національних художніх шкіл, що дозволить перевести атрибуційні дискусії у площину верифікованих даних.

Окремого дослідження потребує феномен «цифрової резильєнтності» – створення інтерактивних реєстрів та 3D-архівів колекції Національного музею «Київська картинна галерея», що забезпечить інтелектуальну збереженість фондів у разі фізичних загроз. Також перспективним є аналіз довгострокового впливу «виставкової евакуації» на зміну кураторських стратегій у провідних музеях світу щодо класифікації мистецтва Східної Європи. Вивчення цих аспектів дозволить сформулювати цілісну доктрину культурної безпеки, де національний музей постає не лише як сховище, а як глобальний інтелектуальний суб'єкт, здатний до безперервного відтворення та захисту національних візуальних наративів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609>
2. Акімов Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 75–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879>
3. Акімов Д. І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 19–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226.2180.43.2023.286830>
4. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» : Закон України від 21.09.1999 № 1068-XIV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text>
5. Закон України «Про музеї та музейну справу» : Закон України від 29.06.1995 № 249/95-ВР (зі змінами та доповненнями). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text>
6. Закон України «Про охорону культурної спадщини» : Закон України від 08.06.2000 № 1805-III. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>
7. Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту : Гаазька конвенція від 14.05.1954. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_157#Text
8. Конвенція про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності : Конвенція ЮНЕСКО від 14.11.1970. URL: https://zakon.cc/law/document/read/995_186
9. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини : Конвенція ЮНЕСКО від 16.11.1972. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text
10. Кравченко А. Український театральний авангард у просторі музейної комунікації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. №3. С. 180–186. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.289825>
11. Кравченко А.І. Репрезентація колекції Дніпровського художнього музею порубіжжя XIX–XX століть в експозиційному блоці «Модерн. Авангард. Символізм». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. №1. С. 180–186. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302058>
12. Народжені Україною : альбом-каталог виставки (до 100-річчя заснування Київської картинної галереї) / упоряд. Г. Алавердова, О. Крюкова ; за заг. ред. Ю. Вакуленка. Київ : Либідь, 2015. 256 с.
13. Шман С. Музейні колекції як джерельна база експертних досліджень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. №1. С. 169–173. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277657>
14. Born in Ukraine [Electronic resource] / Kunstmuseum Basel. Exhibition catalogue details. 2022. URL: <https://kunstmuseumbasel.ch>
15. From Dusk to Dawn: Selection from the Kyiv National Art Gallery [Electronic resource] / Musée Rath, Genève. 2023. URL: <https://www.mutualart.com/Exhibition/From-Dusk-To-Dawn/3129523FA4E547EA>
16. ICOM Code of Ethics for Museums [Electronic resource] / International Council of Museums (ICOM). URL: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/>

17. Soshnikov, A. & Shman, S. Musealization of Printed Editions of the Mid-20th Century in the Context of Cultural Heritage Preservation. *Альманах «Культура і сучасність»*. 2024. С. 22-29. DOI: <https://doi.org/10.63009/cac/2.2024.22>
18. Vakulenko Yu. Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2024. № 3. P. 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289>
19. Vakulenko Yu. Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2024. № 4. P. 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883>
20. Vakulenko Yu. Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2025. № 2. P. 266–271. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979>

REFERENCES

1. Akimov D. I. Marketynhovi doslidzhennia ta prosuvannia khudozhnikh tvoriv u marketynhu obrazotvorchoho mystetstva [Marketing Research and Promotion of Artistic Works in Fine Art Marketing]. *Kultura i suchasnist*. 2021. № 1. S. 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609> [in Ukrainian].
2. Akimov D. I. Marketynh obrazotvorchoho mystetstva: vid antychnykh chasiv do artrynku XXI stolittia [Marketing obrazotvorchoho mystetstva: vid antychnykh chasiv do artrynku XXI stolittia]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2023. № 2. S. 75–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879> [in Ukrainian].
3. Akimov D. I. Marketynhovi alhorytmy prosuvannia mystetskoho produktu na artrynku [Marketing alhorytmy prosuvannia mystetskoho produktu na artrynku]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2023. Vyp. 43. S. 19–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830> [in Ukrainian].
4. Zakon Ukrainy «Pro vyvezennia, vvezennia ta povnennia kulturnykh tsinnosti» : Zakon Ukrainy vid 21.09.1999 № 1068-XIV [Zakon Ukrainy «Pro vyvezennia, vvezennia ta povnennia kulturnykh tsinnosti» : Zakon Ukrainy vid 21.09.1999 № 1068-XIV]. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text> [in Ukrainian].
5. Zakon Ukrainy «Pro muzei ta muzeinu spravu» : Zakon Ukrainy vid 29.06.1995 № 249/95-VR (zi zminamy ta dopovnenniamy) [Zakon Ukrainy «Pro muzei ta muzeinu spravu» : Zakon Ukrainy vid 29.06.1995 № 249/95-VR (zi zminamy ta dopovnenniamy)]. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian].
6. Zakon Ukrainy «Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny» : Zakon Ukrainy vid 08.06.2000 № 1805-III [Zakon Ukrainy «Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny» : Zakon Ukrainy vid 08.06.2000 № 1805-III]. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>
7. Konventsiiia pro zakhyst kulturnykh tsinnosti u vypadku zbroinoho konfliktu : Haazka konventsiiia vid 14.05.1954 [Konventsiiia pro zakhyst kulturnykh tsinnosti u vypadku zbroinoho konfliktu : Haazka konventsiiia vid 14.05.1954]. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_157#Text [in Ukrainian].
8. Konventsiiia pro zakhody, spriamovani na zaboronu ta zapobihannia nezakonnomu vvezenniu, vyvezenniu ta peredachi prava vlasnosti na kulturni tsinnosti : Konventsiiia YuNESKO vid 14.11.1970 [Konventsiiia pro zakhody, spriamovani na zaboronu ta zapobihannia nezakonnomu vvezenniu, vyvezenniu ta peredachi prava vlasnosti na kulturni tsinnosti : Konventsiiia YuNESKO vid 14.11.1970]. URL: https://zakon.cc/law/document/read/995_186 [in Ukrainian].
9. Konventsiiia pro okhoronu vsesvitnoi kulturnoi i pryrodnoi spadshchyny : Konventsiiia YuNESKO vid 16.11.1972 [Konventsiiia pro okhoronu vsesvitnoi kulturnoi i pryrodnoi spadshchyny : Konventsiiia YuNESKO vid 16.11.1972]. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text [in Ukrainian].
10. Kravchenko A. Ukrainnyi teatralnyi avanhard u prostori muzeinoi komunikatsii [Ukrainskyi teatralnyi avanhard u prostori muzeinoi komunikatsii]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2023. №3. S. 180-186. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289825> [in Ukrainian].
11. Kravchenko A.I. Reprezentatsiia kolektsii Dniprovskoho khudozhnoho muzeiu porubizhzhia XIX – XX stolit v ekspozytsiinomu blotsi «Modern. Avanhard. Symvolizm» [Reprezentatsiia kolektsii Dniprovskoho khudozhnoho muzeiu porubizhzhia XIX – XX stolit v ekspozytsiinomu blotsi «Modern. Avanhard. Symvolizm»]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2024. №1. S. 180-186. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302058> [in Ukrainian].
12. Narodzheni Ukrainoiu : albom-kataloh vystavky (do 100-richchia zasnuvannia Kyivskoi kartynnoi halerei) [Narodzheni Ukrainoiu : albom-kataloh vystavky (do 100-richchia zasnuvannia Kyivskoi kartynnoi halerei)] / uporiad. H. Alaverdova, O. Kriukova ; za zah. red. Yu. Vakulenska. Kyiv : Lybid, 2015. 256 s. [in Ukrainian].
13. Shman S. Muzeini kolektsii yak dzherelna baza ekspertnykh doslidzhen [Muzeini kolektsii yak dzherelna baza ekspertnykh doslidzhen]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2023. №1. S. 169-173. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277657> [in Ukrainian].
14. Kunstmuseum Basel. (2022). Born in Ukraine. <https://kunstmuseumbasel.ch>
15. Musée Rath, Genève. (2023). From dusk to dawn: Selection from the Kyiv National Art Gallery. <https://www.mutualart.com/Exhibition/From-Dusk-To-Dawn/3129523FA4E547EA>
16. International Council of Museums. (n.d.). ICOM code of ethics for museums. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/>
17. Soshnikov, A., & Shman, S. (2024). Musealization of printed editions of the mid-20th century in the context of cultural heritage preservation. *Kultura i suchasnist*, 22–29. DOI: <https://doi.org/10.63009/cac/2.2024.22>

18. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289>

19. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of the Main Museums's Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883>

20. Vakulenko, Yu. (2025). Formation of the Museum Collection of the "Kyiv Art Gallery" National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 266–271. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979>

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 378.147:784.4(477.54)(091)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-29>

Олександр КРИГІН,

orcid.org/0000-0003-2837-8657

кандидат мистецтвознавства, доцент,

старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
(Харків, Україна) *bumikh1@gmail.com*

КЛАС ГІТАРИ В ХАРКІВСЬКІЙ ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ АКАДЕМІЇ: ВІСІМНАДЦЯТЬ РОКІВ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ

У статті висвітлено процес становлення та розвитку класу гітари в Харківській гуманітарно-педагогічній академії протягом 2007–2025 років. Проаналізовано ключові етапи формування виконавської та педагогічної школи, окреслено особливості організації освітнього процесу в межах підготовки здобувачів за спеціальностями 014.13 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво». Розглянуто зміст і структуру освітніх компонентів «Спеціальний музичний інструмент (гітара)», «Додатковий музичний інструмент (гітара)», «Акомпанемент (гітара)» як основу формування професійних компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва. Особливу увагу приділено ролі індивідуальних занять у розвитку виконавських, інтерпретаційних і методичних навичок здобувачів освіти. Висвітлено еволюцію репертуарної політики – від академічних зразків до інтеграції сучасних музичних стилів (фінгерстайл, блюз, рок), що сприяє поєднанню традицій академічної та естрадної музичної освіти. Окреслено науково-методичну діяльність викладачів, їх участь у конференціях, конкурсах, фестивалях і творчих проєктах. Проаналізовано трансформації освітнього процесу в умовах пандемії COVID-19 та воєнного стану, зокрема впровадження дистанційних і змішаних форм навчання, використання цифрових платформ і програм для організації навчальної взаємодії. Розглянуто роль синхронного й асинхронного навчання, а також значення трансмедійної комунікації як інструменту розширення освітнього середовища. Визначено перспективи розвитку класу гітари, пов'язані з удосконаленням методичного забезпечення, впровадженням інноваційних технологій, розширенням репертуару та активізацією міжнародної співпраці. Зроблено висновок про важливість класу гітари як складової сучасної мистецької освіти та ефективного середовища формування конкурентоспроможних фахівців у галузі музичного мистецтва.

Ключові слова: клас гітари, «Спеціальний музичний інструмент (гітара)», «Додатковий музичний інструмент (гітара)», «Акомпанемент (гітара)», мистецька освіта, педагогічна майстерність, Харківська гуманітарно-педагогічна академія.

Oleksandr KRYGIN,

orcid.org/0000-0003-2837-8657

Candidate of Arts, Associate Professor;

Senior Lecturer at the Department of Musical and Instrumental Teacher Training
Communal Institution "Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy"

Kharkiv Regional Council
(Kharkiv, Ukraine) *bumikh1@gmail.com*

GUITAR CLASS AT THE KHARKIV HUMANITARIAN-PEDAGOGICAL ACADEMY: EIGHTEEN YEARS OF FORMATION AND DEVELOPMENT

The article highlights the eighteen-year history of the formation and development of the guitar class at the Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy. The key stages of the formation of the performing school, repertoire guidelines, scientific and methodological work of teachers, and the participation of students in competitions, festivals, and concert events are outlined. The guitar class

The article highlights the process of formation and development of the guitar class at the Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy during 2007–2025. The key stages of the formation of the performing and pedagogical school are analyzed, the features of the organization of the educational process within the framework of training applicants for specialties 014.13 «Secondary Education (Musical Art)» and 025 «Musical Art» are outlined. The content and structure of the educational components «Special Musical Instrument (Guitar)», «Additional Musical Instrument (Guitar)», «Accompaniment (Guitar)» are considered as the basis for the formation of professional competencies of future teachers of musical art. Special attention is paid to the role of individual classes in the development of performing, interpretative and methodological skills of education applicants. The evolution of repertoire policy is highlighted – from academic samples to the integration of modern musical styles (fingerstyle, blues, rock), which contributes to the combination of traditions

of academic and pop music education. The scientific and methodological activities of teachers, their participation in conferences, competitions, festivals and creative projects are outlined. The transformations of the educational process in the conditions of the COVID-19 pandemic and martial law are analyzed, in particular the introduction of distance and blended learning, the use of digital platforms and programs for organizing educational interaction. The role of synchronous and asynchronous learning is considered, as well as the importance of transmedia communication as a tool for expanding the educational environment. The prospects for the development of the guitar class are determined, associated with the improvement of methodological support, the introduction of innovative technologies, the expansion of the repertoire and the activation of international cooperation. The conclusion is made about the importance of the guitar class as a component of modern art education and an effective environment for the formation of competitive specialists in the field of musical art.

Key words: guitar class, «Special musical instrument (guitar)», «Additional musical instrument (guitar)», «Accompaniment (guitar)», art education, pedagogical skills, Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy.

Постановка проблеми. Одним із головних напрямів розвитку сучасної вітчизняної освіти є всебічний розвиток талантів особистості – інтелектуальних, творчих, а також виховання активної громадянської позиції. Така діяльність особистості повинна примножити творчий, культурний, освітній та економічний потенціал України, яка має впевнено рухатися в напрямку європейського суспільства. Тому, в сучасних умовах зростає важливість мистецької освіти, яка надає здобувачам естетичний досвід, професійні компетентності й отримання кваліфікації в різних мистецьких галузях, зокрема музичній (Міністерство освіти і науки України, 2021).

Початок ХХІ ст. відзначився зростанням популярності гітарного мистецтва. В виконавській діяльності можна спостерігати велику кількість національних та міжнародних гітарних конкурсів, в композиторській – для інструмента створюють новий в жанрово-стилістичному плані репертуар. Звертає на себе і наукова діяльність, пов'язана з гітарним мистецтвом – захищена солідна кількість не тільки магістерських, кандидатських, докторських досліджень, також створені монографії. Величезна кількість прихильників гітарного мистецтва вплинула і на вітчизняну освіту, завдяки чому у багатьох ВНЗ педагогічного напрямку, в тому числі Харківський гуманітарно-педагогічній академії в 2007 р. було відкрито клас гітари на кафедрі музично-інструментальної підготовки вчителя. У межах підготовки вчителів музичного мистецтва за спеціальністю 014.13 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» здобувачі освіти опановують компетентності через освітні компоненти: «Спеціальний музичний інструмент (гітара)», «Додатковий музичний інструмент (гітара)», «Акомпанемент (гітара)».

Згідно з чинними нормативними документами першого (бакалаврського) рівня за спеціальностями 014.13 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво», затвердженими МОН України, клас гітари розглядається

як форма організації освітнього процесу у закладах вищої мистецької та педагогічної освіти, що передбачає індивідуальні або малогрупові заняття, спрямовані на формування виконавських, інтерпретаційних, методичних і професійно-комунікативних компетентностей здобувачів освіти. Така форма навчальної діяльності реалізується в межах освітніх компонентів фахової підготовки за спеціальностями 025 «Музичне мистецтво» або 014.13 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» і є базою для підготовки виконавців та майбутніх учителів музичного мистецтва (Міністерство освіти і науки України, 2021),

Аналіз досліджень. Питання гітарної педагогіки, виконавської підготовки та організації навчання у мистецьких закладах висвітлено у працях В. Доценка, М. Михайленка, Т. Іваннікова, В. Сидоренко (Доценка, 1995; Михайленко, 2003; Іванніков, 2018; Сидоренко, 2009). Нормативні засади функціонування класу музичного інструмента визначено у документах Міністерства освіти і науки України щодо підготовки здобувачів за спеціальностями 014.13 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво». Актуальними є також дослідження дистанційного навчання (Кисельов, 2020: 17–18; Чугай, 2021: 61–71) і впровадження трансмедійних технологій у мистецьку освіту. Водночас питання розвитку класу гітари в окремому закладі вищої педагогічної освіти потребує подальшого вивчення.

Метою статті є висвітлення особливостей становлення та розвитку класу гітари в Харківській гуманітарно-педагогічній академії протягом 2007–2025 років, а також визначення його ролі у формуванні професійних компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах сучасних освітніх трансформацій.

Виклад основного матеріалу. Від самого відкриття класу гітари його основним викладачем став Олександр Іванович Кригін. Упродовж 2012–2019 років освітні компоненти «Спеціаль-

ний музичний інструмент (гітара)», «Додатковий музичний інструмент (гітара)», «Акомпанемент (гітара)» також викладав кандидат мистецтвознавства, доцент Олексій Володимирович Жерздев, який привніс у підготовку здобувачів нові виконавські, методичні та наукові підходи.

З перших років існування класу гітари до лав академії потягнулися молоді талановиті здобувачі-гітаристи – В. Савенко, В. Загребельний, І. Голобородько, Д. Гапочка, В. Каут. Першим почесним випробуванням для класу гітари став концерт з нагоди 90-річчя від дня заснування Харківської гуманітарно-педагогічної академії (2010 р.), в якому брав участь ансамбль гітаристів. В присутності багатьох поважних гостей в залі, ансамбль гітаристів з успіхом виконав обробку мексиканської народної мелодії «Пляска на полях сомбреро». Упродовж всіх років представники класу гітари брали участь у численних лекціях-концертах, творчих проектах із культурно-просвітницькою та профорієнтаційною метою в м. Харкові та за його межами. Здобувачі академії постійно виступали на позааудиторних заходах академії, а також стали багаторазовими переможцями Міжнародних і Всеукраїнських конкурсів, наприклад: міжнародні фестивалі-конкурси «Лотос надії», «Осінні мелодії», «Країна мрій», «Джерело талантів» та ін.

На початковому етапі основою репертуару слугували академічно оброблені зразки народної музики, а також твори вітчизняних і зарубіжних композиторів XIX–XXI ст. Згодом викладачі адаптували зміст занять відповідно до змін у мистецьких смаках молоді, розширивши репертуар за рахунок творів сучасної естрадної музики, зокрема у таких популярних стилях й жанрах, як: фінгерстайл, блюз, рок. Зазначені процеси супроводжувалися й органологічними зрушеннями: якщо на початку існування класу гітари студенти вивчали освітні компоненти «Спеціальний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент» та «Акомпанемент» виключно на основі інтерпретацій на класичній гітарі, то в подальшому до навчально-виховного процесу було введено акустичну та електрогітару, що засвідчує інтеграцію академічної та сучасної музичної освіти.

Важливим напрямом освітньо-мистецької діяльності Харківської гуманітарно-педагогічної академії є організація та проведення щорічного багатожанрового конкурсу «Музична Слобожанщина». Заснований як обласний захід, згодом об'єднав велику кількість учасників з різних регіонів України, ставши всеукраїнським конкурсом. Захід охопив низку спеціальностей,

серед яких окреме місце займають виконавці на гітарі. Участь викладачів гітарного класу академії в складі журі конкурсу є вагомим чинником не лише об'єктивного оцінювання виконавської майстерності, а й дієвим інструментом професійної орієнтації обдарованої молоді, яка розглядає перспективу вступу до академії. Завдяки зазначеним факторам, формується освітньо-культурне середовище, спрямоване на підтримку та розвиток гітарного мистецтва в регіоні, а конкурс стає майданчиком для обміну педагогічним і виконавським досвідом, популяризації академічного гітарного виконавства, виявлення нових талантів і зростання престижу гітари як серйозного академічного інструмента, сприяє інтеграції академії у всеукраїнський мистецький простір. Таким чином, всеукраїнський конкурс «Музична Слобожанщина» виконує подвійну функцію – слугує засобом професійної соціалізації майбутніх музикантів та інструментом стратегічного розвитку гітарного мистецтва в Україні.

Звичайно, на перших порах в класі гітари академії доводилося використовувати наукові та методичні напрацювання інших провідних вітчизняних гітарних педагогів – В. І. Доценко (ХНУМ ім. І. П. Котляревського), М. П. Михайленко та Т. П. Іваннікова, (ННМА ім. П. І. Чайковського), В. Л. Сидоренко (ЛНМА ім. М. В. Лисенка) та ін. Згодом науково-педагогічна діяльність викладачів академії, які є постійними учасниками науково-практичних конференцій міжнародного та всеукраїнського рівня (зокрема в Харкові, Стокгольмі, Чикаго, Ванкувері), дала вагомі результати. Наукові дослідження та узагальнення педагогічного досвіду відображено у публікаціях у провідних виданнях України та за її межами – Києві, Одесі, Манчестері, Сан-Себастьяні.

За період 2007-2025 рр. викладачами та здобувачами класу гітари було опубліковано десятки наукових праць, серед яких: 28 наукових статей у провідних фахових виданнях, включаючи зарубіжні Web of Science, 20 тез на науково-практичних всеукраїнських та міжнародних конференціях, також створено 10 науково-методичних робіт. Змінився й статус викладацького складу ХГПА. Так, О. І. Кригін в 2015 р. в ХНУМ ім. І. П. Котляревського захистив кандидатську дисертацію на тему: «Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи». Викладачі академії протягом 18 років тісно співпрацюють з закладами загальної середньої освіти та загальної спеціалізованої мистецької освіти, проводячи майстер-класи й надаючи методичну допомогу працівникам зазначених настанов.

Упродовж 2020–2025 років освітній процес у класі гітари зазнав істотних трансформацій, зумовлених пандемією COVID-19 та повномасштабною війною в Україні. В нових умовах викладачі вимушені були впроваджувати інноваційні форми організації навчання, серед яких особливої ваги набули дистанційні та змішані технології. На думку провідних педагогів та науковців, дистанційна форма навчання передбачає залучення сучасних інформаційних технологій, завдяки яким відбувається спілкування між здобувачем та педагогом без присутності кожного в одній аудиторії разом. Застосовуючи таку форму навчання, аудиторна та самостійна робота здобувачів може відбуватись за допомогою синхронного та асинхронного навчання, що обумовлює використання комп'ютера, планшета й смартфона з обов'язковим доступом до інтернет-мережі. Під синхронним навчанням треба розуміти таку саму аудиторну роботу, але в онлайн-режимі. Натомість, асинхронне навчання здійснюється, коли студент працює з навчальним матеріалом за допомогою відео-уроків, нотного матеріалу, методичних вказівок у зручний для себе час, а взаємодія з викладачем відбувається з деякою затримкою – за допомогою пересилання відеозаписів виконання, аудіокоментарів, текстових відгуків, тощо. Зрозуміло, що при асинхронному навчанні студент отримує більше свободи та відповідальності. Тому, найкращих результатів під час дистанційної форми занять можна здобути тільки комбінуючи синхронні та асинхронні методи роботи (Кисельов, 2020: 17–18; Чугай, 2021: 61–71).

До основних нововведень у практиці гітарної педагогіки слід віднести використання відеоплатформ: ZOOM, Skype, Google Meet, які стали основними інструментами для проведення індивідуальних занять, консультацій, лекцій-концертів, виховних заходів, тощо. Безумовно, запроваджені інновації стимулювали трансформацію діяльності викладача в напрямі індивідуалізації освітніх методик, що проявилось в адаптації педагогічного репертуару, а також у варіативному використанні методів і прийомів, орієнтованих на реалізацію індивідуальних навчальних планів здобувачів за умов обмеженого або відсутнього безпосереднього доступу до інструмента.

Завдяки записам та аналізу відеоінтерпретацій студентів, з'явилася можливість не лише коригувати виконавську техніку, а й формувати рефлексивну компетентність. Онлайн-майстер-класи та вебінари за участі провідних гітаристів країни та світу розширили доступ до міжнародного досвіду, а також можливості комунікації зі своїми колегами

із різних стран (зокрема, через YouTube, Facebook, Instagram,). Онлайн-конкурси та фестивалі (зокрема «Гітарні барви», «StayHomeandPlay», «Stella Futura», «Студентська весна» та ін.) стали стимулом для репертуарної активності та соціокультурної взаємодії здобувачів освіти.

Під час освітнього процесу здобувачам стали допомагати цифрові платформи для обміну нотами, відео та завданнями: Google Drive, Dropbox, Classroom, Moodle. В процесі підготовки власних аудіозаписів своїх виступів, студенти стали активніше використовувати такі програми для обробки звуку: Ableton Live, Studio One, Cubase, FL Studio. Звичайно, в умовах суспільства з розвиненою інстаграм-культурою та медійною культурою, особливо в ковідний та воєнний час, яка вимагає від музиканта яскравого й цікавого візуального контенту, зросла важливість застосунків для відеобробки та відеомонтажу, таких як: Adobe Premiere, Sony Vegas, Movavi.

В останні роки в навчально-виховному процесі закладів вищої мистецької освіти особового місця набуває трансмедійна комунікація, коли студенти, викладачі та представники професійної спільноти взаємодіють через комплекс платформ (відео, соціальні мережі, відео-стріми, блоги, месенджери), формуючи єдине мультимедійне середовище навчання й обміну.

Вперше термін *transmedia storytelling* був запропонований Г. Дженкінсом і означав «нарратив, що розгортається одночасно кількома медіа-каналами» (Greenhow, Lewin, 2020). У музичній педагогіці адаптація цієї моделі дає змогу здобувачам відігравати активну роль у створенні навчального контенту – записів гітарних інтерпретацій, відеокоментарів тощо. При цьому кожен інтернет-ресурс виконує унікальну функцію. Наприклад, YouTube демонструє модульні, залікові та екзаменаційні записи студентів, Instagram чи Facebook забезпечують коментування, Zoom чи Classrooms – педагогічний зворотний зв'язок. Саме таку роль у мистецькій освіті визнають як розвиток *transmedia competence* – здатності створювати, обмінюватися, інтегрувати знання й виконання у різних медіа-форматах в рамках одного освітнього «світу». Про важливість використання трансмедійних технологій в процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, зазначають і провідні зарубіжні науковці. На думку яких, такі сучасні технології в освітньому процесі мають сприяти зростанню професійних компетентностей, підвищенню музично-мистецьких здібностей, а також розширенню професійної ерудиції та мислення (Greenhow, Lewin, 2020: 216–233). Таким чином,

трансмедійна комунікація у сучасному форматі класу гітари базується на колективному створенні, презентації та обговоренні контенту, що виходить за межі традиційної аудиторії, формуючи у студента та викладача нові ролі – контент-креатора, комуніканта та фасилітатора професійної взаємодії. Умови пандемії та війни актуалізували роль самостійної роботи, інтерпретаційної свідомості студента, а також педагогічну гнучкість викладача. Окрім того, посилилася роль трансмедійної комунікації у системі «студент – викладач – професійна спільнота».

Незважаючи на тяжкі воєнні роки, клас гітари розширюється в фаховому напрямку. Відкриття в 2023 р. спеціальності 025 «Музичне мистецтво» стало важливою віхою в інституційному розвитку та професіоналізації класу гітари, що зумовило оновлення освітньо-професійної траєкторії здобувачів, розширення змістових компонентів репертуарної та методичної роботи, а також активізацію концертної й науково-методичної діяльності викладачів. Одержана спеціальність за першим бакалаврським рівнем дозволить випускникам отримати кваліфікацію викладача фахових дисциплін та керівника ансамблю (гітара) у закладах спеціалізованої мистецької освіти. Професійні компетентності нададуть можливості випускникам працювати на 3-х ланках мистецької освіти – *початковій* (школи мистецтв, дитячі музичні школи), *профільній* (мистецькі ліцеї), *фаховій передвищій* (мистецькі коледжі).

Підводячи підсумок нашому невеликому історичному екскурсу, окреслимо перспективи розвитку класу гітари в Харківській гуманітарно-педагогічній академії. На нашу думку, вони пов'язані з розширенням репертуарного та методичного потенціалу, впровадженням сучасних цифрових

технологій в освітній процес, активізацією міжвузівської та міжнародної співпраці. Важливим підґрунтям для стабільного та професійного середовища має бути зростання зацікавленості молоді у класичній та естрадній гітарі, участь студентів у конкурсах і фестивалях, а також системна профорієнтаційна робота.

Висновки. Отже, клас гітари в Харківській гуманітарно-педагогічній академії за вісімнадцять років свого існування пройшов шлях від становлення до стійкого розвитку, перетворившись на важливу складову мистецької освіти в регіоні. Його діяльність інтегрує академічні традиції, сучасні виконавські практики, методичні новації та трансмедійні підходи, що дозволяє забезпечувати підготовку конкурентоздатних фахівців у галузі музичного мистецтва. Значну роль у цьому відіграла особистість викладачів, зокрема О. І. Кригіна та О. В. Жерздева, чия наукова, виконавська і педагогічна діяльність створила підґрунтя для якісного освітнього процесу. Відкриття спеціальності 025 «Музичне мистецтво» стало каталізатором для розширення професійної підготовки, сприяло підвищенню статусу класу гітари й дало змогу формувати нові освітньо-кваліфікаційні можливості для здобувачів. У контексті пандемії та воєнного часу клас адаптувався до нових реалій, активно впроваджуючи цифрові інструменти, дистанційні та змішані форми навчання, що забезпечило неперервність освітнього процесу, а для здобувачів – ефективне оволодіння освітніми компонентами: «Спеціальний музичний інструмент (гітара)», «Додатковий музичний інструмент (гітара)», «Акомпанемент (гітара)». Комплекс цих чинників свідчить про динамічний розвиток класу гітари як перспективного напрямку в системі мистецької педагогічної освіти України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вітренко А. Вища та фахова передвища освіта в умовах воєнного стану. *Освіта України в умовах воєнного стану* : інформаційно-аналітичний збірник. Київ, 2022. С. 161–195.
2. Доценко В. І. Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах: навч. посібник. Харків : Поларт, 2007. 164 с.
3. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості: монографія. Кам'янець-Подільський : Зволейко Д. Г., 2018. 391 с.
4. Кисельов Н. Р. Синхронне та асинхронне навчання – невід'ємні складові дистанційної освіти. *Сучасна наука: проблеми і перспективи*: матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. Київ : 2020. С. 17–18.
5. Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 025 "Музичне мистецтво" для першого (бакалаврського) рівня» : Наказ МОН України від 28.07.2021 р. № 865. URL: <https://mon.gov.ua> (дата звернення: 17.04.2026).
6. Методичні рекомендації щодо розроблення стандартів вищої освіти: Наказ МОН України від 01.06.2016 р. № 600 (у ред. від 01.10.2019 р. № 1254).
7. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ : Книга, 2003. 248 с.
8. Положення про мистецьку школу : Наказ МКІП України від 09.07.2018 р. № 686. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text> (дата звернення: 27.09.2025).
9. Сидоренко В. Л. Особливості формування гітарної традиції в західних областях України. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2009. Вип. 15. С. 130–135.

10. Чугай С. Особливості дистанційного навчання гри на музичному інструменті студентів ЗВО. *Професіоналізм педагога*. 2021. № 16. С. 61–71. URL: <https://doi.org/10.31865/2414-9292.16.2021.246277>
11. Transmedia storytelling. *Wikipedia: the free encyclopedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Transmedia_storytelling (дата звернення: 27.09.2025).
12. Greenhow C., Lewin C. Educators' perspectives on transmedia identity management: Redefining tele-teacher presence. *Distance Education*. 2020. Vol. 41 (2). P. 216–233. URL: <https://doi.org/10.1080/01587919.2020.1727292>

REFERENCES

1. Vitrenko, A. (2022). Vyshcha ta fakhova передvyshcha osvita v umovakh voiennoho stanu [Higher and professional pre-higher education under martial law]. *Osvita Ukrainy v umovakh voiennoho stanu: Informatsiino-analitychnyi zbirnyk*. Kyiv. 161–195. [in Ukrainian].
2. Dotsenko, V. I. (1995). *Dydaktychni osnovy muzychnoho rozvytku studentiv klasu hitary u mystetskykh vyshchykh navchalnykh zakladakh* [Didactic foundations of musical development of guitar class students in art higher education institutions]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 164. [in Ukrainian].
3. Ivannikov, T. P. (2018). *Hitarne mystetstvo KhKh stolittia yak fenomen tvorchosti* [Guitar art of the XX century as a phenomenon of creativity] Kamianets-Podilskyi: Zvoleiko D. H. 391. [in Ukrainian].
4. Kyselov, N. R. (2020). Synkhronne ta asynkhronne navchannia – nevidiemni skladovi dystantsiinoi osvity. [Synchronous and asynchronous learning are integral components of distance education]. *Suchasna nauka: problemy i perspektyvy: materialy V Mizhnar. nauk. -prakt. konf.* Kyiv. 17–18. [in Ukrainian].
5. Pro zatverdzhennia standartu vyshchoi osvity za spetsialnistiu 025 "Muzychne mystetstvo" dla pershoho (bakalavrskoho) rivnia» [On the approval of the standard of higher education in specialty 025 "Musical art" for the first (bachelor's) level"]: Nakaz MON Ukrainy vid 28.07.2021 r. № 865. 28.07.2021 p. № 865. Retrieved from <https://mon.gov.ua> [in Ukrainian].
6. Metodychni rekomendatsii shchodo rozroblennia standartiv vyshchoi osvity [Methodological recommendations for the development of higher education standards]. Nakaz MON Ukrainy vid 01.06.2016 r. № 600 (u red. vid 01.10.2019 r. № 1254). [in Ukrainian].
7. Mykhailenko, M. P. (2003). *Metodyka vykladannia hry na shestystrunnii hitari* [Methodology of teaching playing on the six-string guitar]. Kyiv: Knyha. 248. [in Ukrainian].
8. Polozhennia pro mystetsku shkolu [Regulations on the art school]: Nakaz MKIP Ukrainy vid 09.07.2018 r. № 686. (2018). Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text> [in Ukrainian].
9. Sydorenko, V. L. (2009). Osoblyvosti formuvannia hitarnoi tradytzii v zachidnykh oblastiakh Ukrainy [Peculiarities of the formation of the guitar tradition in the western regions of Ukraine]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, 15, 130–135. [in Ukrainian].
10. Chuhai, S. (2021). Osoblyvosti dystantsiinoho navchannia hry na muzychnomu instrumenti studentiv ZVO [Peculiarities of distance learning to play a musical instrument of students of higher education institutions]. *Profesionalizm pedahoha*, 16, 61–71. <https://doi.org/10.31865/2414-9292.16.2021.246277>
11. Transmedia storytelling. (n.d.). *Wikipedia*. Retrieved September 27, 2025, from https://en.wikipedia.org/wiki/Transmedia_storytelling
12. Greenhow, C., & Lewin, C. (2020). Educators' perspectives on transmedia identity management: Redefining tele-teacher presence. *Distance Education*, 41(2), 216–233. <https://doi.org/10.1080/01587919.2020.1727292>

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 75.071.1(477)«19/20»Сагайдаковський
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-30>

Олександр КРИЖАНОВСЬКИЙ,

orcid.org/0009-0007-0534-6739

аспірант, викладач кафедри рисунка

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

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

Роман ПЕТРУК,

orcid.org/0000-0001-6221-7916

заслужений діяч мистецтв України, професор,

професор кафедри монументального і станкового живопису

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

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

ГРУПОВІ ВИСТАВКИ ЯК ПЛАТФОРМА ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ АНДРІЯ САГАЙДАКОВСЬКОГО

Досліджено етапи творчого становлення українського художника Андрія Сагайдаковського, окреслено важливі складові його доробку, проаналізовано художньо-образні, семантичні та стилістичні особливості авторської візуальної естетики. Особливу увагу приділено методам митця, що викристалізувалися під впливом «герметичної школи» Карла Звіринського. Цей осередок, що виник в умовах післявоєнної ізоляції періоду СРСР, базувався на дослідженні модерністських підходів та автономії мислення. Завдяки наставництву К. Звіринського А. Сагайдаковський уже у 1980-х роках перейняв ідеї інтелектуальної свободи, що сприяло формуванню його самобутнього стилю. Виявлено, що закладені в межах цієї неформальної освіти принципи аскетизму та етикету безкомпромісності трансформувалися у відмову від класичних канонів. Це простежується через паралелі з експресивною традицією Френсіса Бекона, зокрема у використанні радикальної деформації тіла як засобу передачі граничного емоційного напруження.

Становлення авторського стилю розглянуто крізь призму двох знакових групових виставок: «Запрошення до дискусії» (1987) та проєкту «Дефлорація» (1990). Якщо перша акція постає як просторово-культурний жест у цензурних межах пізнього радянського періоду, то «Дефлорація» маркує перехід до зрілого висловлювання, що оперує гротеском та «трешовою» естетикою.

Акцентовано увагу на аналізі окремих творів та порівнянні практики А. Сагайдаковського з європейською традицією експресивного живопису. Доведено, що через групові виставки митець не лише інтегрувався в актуальний контекст, а й створив самобутню герметичну систему образів, яка рефлексує над травмами колективного та іронією людського буття. Підкреслено значення експозиційного простору як інтерактивного середовища, де візуальна мова художника набуває завершених форм, що дозволяють ідентифікувати його доробок у контексті історії львівської мистецької школи та загальноєвропейського постмодерного дискурсу.

Ключові слова: українське візуальне мистецтво, львівська мистецька школа, гротеск, тілесність, художня мова.

Oleksandr KRYZHANOVSKIY,
orcid.org/0009-0007-0534-6739

PhD student, Lecturer at the Drawing Department
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) alexanderkryzhanovskiy@gmail.com

Roman PETRUK,

orcid.org/0000-0001-6221-7916

Honoured Art Worker of Ukraine, Professor,
Professor at the Department of Monumental and Easel Painting
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine) artromanpetruk@gmail.com

GROUP EXHIBITIONS AS A PLATFORM FOR SHAPING ANDRII SAHAIDAKOVSKIY'S VISUAL LANGUAGE

The study examines the stages of the creative development of the Ukrainian artist Andrii Sahaidakovskyi, outlines key components of his oeuvre, and analyses the artistic, semantic, and stylistic features of his visual aesthetics. Particular attention is paid to the artist's methods, which crystallized under the influence of Karl Zvirynskiy's "hermetic school". This circle, emerging within the post-war isolation of the Soviet era, was based on the exploration of modernist approaches and autonomy of thought. Through Zvirynskiy's mentorship, Sahaidakovskyi adopted ideas of intellectual freedom as early as the 1980s, which fostered the formation of his distinctive style. The study finds that the principles of asceticism and the ethics of uncompromisingness established within this informal education transformed into a rejection of classical canons. This is observed through parallels with the expressive tradition of Francis Bacon, specifically in the use of radical bodily deformation as a means of conveying extreme emotional tension.

The evolution of the artist's style is examined through the prism of two landmark group exhibitions: "Invitation to a Discussion" (1987) and the "Defloration" project (1990). While the former appears as a spatial and cultural gesture within the censorial limits of the late Soviet period, "Defloration" marks a transition to a mature expression utilizing grotesque and "trash" aesthetics. Emphasis is placed on the analysis of individual works and the comparison of Sahaidakovskyi's practice with the European tradition of expressive painting. It is demonstrated that through group exhibitions, the artist not only integrated into the contemporary context but also created a unique hermetic system of imagery that reflects on collective traumas and the irony of human existence. The significance of the exhibition space is highlighted as an interactive environment where the artist's visual language attains its complete form, allowing his work to be identified within the history of the Lviv art school and the broader European postmodern discourse.

Key words: Ukrainian visual art, Lviv school of art, grotesque, corporeality, visual rhetoric.

Постановка проблеми. Постать Андрія Сагайдаковського є репрезентативною для українського постмодернізму, проте період його творчого становлення залишається найменш дослідженим у науковому дискурсі. Ранні групові виставки митця, попри їхню значущість для формування його художньої позиції, здебільшого розглядаються лише у межах загального наративу українського андеграунду зламу 1980-х – 1990-х років. Недостатньо уваги приділено аналізу цих подій як ключових етапів визрівання індивідуальної мови автора. Зокрема, це стосується співвідношення між просторово-контекстуальним жестом експозиції «Запрошення до дискусії» та концептуально насиченим проектом «Дефлорація», який засвідчує перехід Сагайдаковського до радикально усвідомленого авторського висловлювання.

Аналіз досліджень. Художня діяльність А. Сагайдаковського знайшла відображення у низці каталогів до знакових виставок, як-от «Декорації. Ласкаво просимо!» у Мистецькому арсеналі (Андрій Сагай-

даковський, 2022) та проєктів «Я Галереї» (В майстерні, 2020). Окремі аспекти його творчості висвітлені в медіаресурсах та критичних статтях, зокрема на платформі МіТЄЦ (Сагайдаковський). Попри це, цілісних мистецтвознавчих розвідок, присвячених еволюції авторської мови митця, на тепер немає, що й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою статті є розкриття художньої мови А. Сагайдаковського через аналіз його участі у знакових виставкових проєктах рубежу 1980–1990-х років.

Виклад основного матеріалу. Андрій Валеріанович Сагайдаковський народився 17 квітня 1957 року в історичному центрі Львова в інтелігентній родині (батько – архітектор, мати – викладачка германістики). Формування митця відбувалося на перетині двох освітніх парадигм: опанування фаху архітектора у Львівському політехнічному інституті (1974–1979) та одночасного навчання живопису в приватних студіях Романа Сельського та Карла Звіринського. Саме роль

цих митців стала ключовою у професійному становленні художника, визначивши не лише його володіння художніми техніками, колористикою та композицією, а й заклавши теоретичний базис для розуміння філософії модернізму (Марусій). Родинне середовище та специфіка освіти суттєво вплинули на формування інтелектуального потенціалу майбутнього митця. Поглиблене вивчення німецької мови, зумовлене професійною діяльністю матері, заклало підґрунтя для подальшої рецепції німецької класичної філософії, що згодом стала світоглядним фундаментом творчості А. Сагайдаковського. Водночас вагомий вплив на професійну орієнтацію справила особистість батька – видатного архітектора Валеріана Ананійовича Сагайдаковського, автора знакових модерністських об'єктів Львова, зокрема будівлі автовокзалу (1976–1980, у співавторстві з М. Столяровим) та 8-го навчального корпусу Львівської політехніки (1962). Наступність фахової традиції зумовила вибір вищої освіти, і саме після завершення академічного навчання розпочався період інтенсивного пошуку власної візуальної мови.

Творчий метод Андрія Сагайдаковського базується на авторській техніці, яку сам митець маркує дефініцією «пачкання». Ця візуальна стратегія значною мірою була детермінована специфікою медіуму – використанням вживаних килимів як основного еквівалента живописного полотна. Перехід до апропріації альтернативних матеріалів (старих тканин та килимів) відбувся на межі 1980–1990-х років. Він був зумовлений як інституційною ізоляцією автора (відсутністю доступу до дефіцитних художніх ресурсів через перебування поза Спілкою художників), так і загальною економічною кризою (Марусій).

У мистецтвознавчому дискурсі тематичний репертуар Сагайдаковського класифікується як репрезентація «правди життя». Вона втілюється через деконструкцію буденності та абсурдизацію реальності. Характерною ознакою стилю митця є синкретизм візуального образу та тексту: картини супроводжуються іронічними фразами-настановами, виконаними в експресивній, навмисно примітивізованій манері письма або ж лінійно виваженими, здебільшого з використанням трафарету, при написанні офіційних закликів.

У 1980-х – 1990-х рр. львівська мистецька сцена характеризувалася інтенсивною самоорганізацією, появою молодіжних об'єднань та галерей, що сприяли виходу неформального мистецтва з інтелектуального підпілля. Серед ключових інституційних ініціатив цього періоду – творче об'єднання «Центр Європи» (1987–1990; керівник Ю. Соко-

лов), мистецьке товариство «Шлях» (1988), перша приватна галерея Львова «Три крапки» (Г. Косована, 1988; згодом трансформована у «Гал-арт»), а також Клуб українських митців (КУМ, 1989) (Боднарчук, 2013). Ці структури слугували платформою для радикальних експериментів, акціонізму та концептуального діалогу між представниками дисидентського дискурсу й «нової хвилі».

Водночас спадкоємність модерністських традицій Львова забезпечували майстри, що сформували герметичне коло інтелектуального опору в радянський час Роман Сельський та Карло Звіринський. Саме під їхнім менторством розвивалася альтернативна система художньої освіти, що відіграла визначальну роль у становленні неконформістського середовища міста. Варто зазначити, що Карло Звіринський передавав наступному поколінню знання про європейські мистецькі традиції, які були недоступними та забороненими у тогочасній офіційній радянській освіті (Глеба).

Перша масштабна акція за участі А. Сагайдаковського – «Запрошення до дискусії» (іл. 1; 2) – відбулася у 1987 році за ініціативи Юрія Соколова. Локацією став костел Марії Сніжної (на той час Музей фотографії). Експозиція об'єднала твори 111 авторів: від професійних митців до студентів і навіть дитячих малюнків, що демонструвало кураторську стратегію нівелювання ієрархій та пошуку «живого» потенціалу. Художник Юрко Кох згадував: «Костели, синагоги й церкви в радянську епоху значною мірою були недіючими... Соколов заповнив костел власним “сакральним” змістом – новим львівським мистецтвом... Це були не тільки висячі на шнурках “картинки”, а й перші інсталяції, елементи гепенінгу та перформансу» (Кох, 2019). Ця подія стала першим потужним виходом львівського неофіційного мистецтва у публічну площину. Етап становлення митця, позначений цим проектом, поєднувався з концептуальним осмисленням простору, експозиційне рішення якого характеризувалося об'ємно-просторовим підходом: відмовою від традиційного «чіплення» на користь підвішування творів конфігуративно, що трансформувало простір у тривимірне середовище. Така «експозиційна дифузія», зумовлена відсутністю атрибуції та жорсткої топографічної прив'язки робіт, нівелювала дистанцію між суб'єктом сприйняття та художнім об'єктом. Свідома відмова від структурованості сформувала нову модель соціально-естетичної взаємодії, з інтеграцією глядача в мистецький процес. З огляду на цілісність та інтерактивність простору, таку стратегію експонування доцільно визначити як тотальну колективну інсталяцію.



Іл. 1. Експозиція виставки «Запрошення до дискусії». Львів, 1987 р. Світлина з архіву О. Введенського



Іл. 2. Експозиція виставки «Запрошення до дискусії». Львів, 1987 р. Світлина з архіву О. Введенського

Наступним етапом творчого сходження Андрія Сагайдаковського стала участь у проєкті «Дефлорація» (1990), реалізованому в залах колишнього Музею Леніна (натепер Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького). Організатором та куратором виступив Георгій Косован (галерея «Три крапки»). Учасниками виставки стали також Олександр Замковський, Платон Сільвестров, Ігор Шульєв. Саме тут експозиційна мова Сагайдаковського набула рис зрілого радикалізму, де простір колишньої ідеологічної установи став тлом для деструктивних та іронічних образів. Виставка не була класичною експозицією живопису чи графіки – ця інсталяційна та акційна подія включала символічну труну (наповнену водою з живим карасем, який виступав онтологічною метафорою смерті та регенерації, що маркувало радикальну деконструкцію традиційних сенсів) та інші провокативні об'єкти, що вказували на розрив із радянським минулим. Назва «Дефлорація» метафорично символізувала втрату невинності, народження нового та критику усталених сенсів.

Виставка започаткувала нову хвилю львівської артсцени, яка включала нові формати та майданчики, заклала основу для критичного і метамистецького мислення. Варта уваги живописно-асамбляжна композиція А. Сагайдаковського «Фламандський натюрморт» (іл. 3; 4) з циклу «Діалог з класиками» на тему «Академічного дискурсу», що складається з авторських парафраз та аллюзій на твори світового мистецтва. Інтегруючи в площину традиційного натюрморту органічні матеріали (зокрема волосся), митець трансформує класичний жанр в абстрактний асамбляж. Такий підхід відображає концептуальну полеміку автора з академічною спадщиною, спрямовану на її десакралізацію, деконструкцію та модернізацію (Глеба).



Іл. 3. Сагайдаковський А. «Фламандський натюрморт». 1989 р. Рама, полотно на підрамнику, олія, органічні елементи. 108x82 см



Іл. 4. Глядач на виставці «Дефлорація» біля твору А. Сагайдаковського «Фламандський натюрморт». Львів, 1990 р. Автор відео з виставки І. Лєвін

Простежено, що в межах виставки «Дефлорація», автор переходить до більш усвідомленого та

радикального висловлювання. Його мова насичується гротеском, підкресленою тілесністю та деформацією, характерними для «трешової» естетики. Іронізуючи та апелюючи до європейського експресіонізму, зокрема, до стилістики Френсіса Бекона, Андрій Сагайдаковський остаточно розриває зв'язок із традиційними образотворчими догмами (іл. 5; 6).

Варто зазначити, що через відсутність фіксації «Дефлорації» в офіційному дискурсі українського мистецтва, виникла потреба в її ревіталізації. Це було реалізовано у червні–липні 2015 року виставковим проєктом «Дефлорація: історія без історії» на базі київської галереї “Vaginarium” (Беба, 2015) (іл. 7).



Іл. 5. Триптих А. Сагайдаковського з експозиції проєкту «Дефлорація». Львів, 1990 р.



Іл. 6. Френсіс Бекон. «Три фігури біля підніжжя розп'яття». 1944 р.



Іл. 7. Афіша виставки «Дефлорація: історія без історії». Галерея “Vaginarium”. Київ, 2015 р.

Так, на прикладі двох знакових виставок простежено поступову трансформацію художньої мови митця – від публічного жесту до формування виразного авторського стилю.

Висновки. Отже, виставка 1987 року стала визначальним прецедентом, що створив платформу для самопрезентації молодих художників та інтеграції неофіційного мистецтва в соціокультурний простір

Львова. Натомість проєкт «Дефлорація» засвідчив остаточне оформлення авторської позиції А. Сагайдаковського, де естетика руйнації та експресивної деформації стає системним засобом художньої виразності. Обидва проєкти ілюструють тяглість розвитку індивідуального стилю митця та демонструють взаємодію регіонального контексту з загальноєвропейськими практиками постмодернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрій Сагайдаковський. *Відкритий архів*. 2026. URL: <http://openarchive.com.ua/sagaydakovskyi/> (дата звернення: 01.03.2026).
2. Андрій Сагайдаковський. *ArtLvivOnline (Art Львів Онлайн)*. 2014–2023. URL: <https://art.lviv-online.com/andrij-sahajdakovskyj/> (дата звернення: 01.03.2026).
3. Андрій Сагайдаковський. Декорації. Ласкаво просимо! : електронне видання до виставки. *Mystetskyi Arsenal*. 30.06.2022. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/sahaidakovskiy_catalog_mystetskyi_arsenal_2020 (дата звернення: 11.02.2026).
4. Андрій Сагайдаковський. *Дослідницька платформа PinchukArtCentre*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/artists/andrij-sagajdakovskyj> (дата звернення: 16.03.2026).
5. Беба Ю. «Дефлорація»: історія через 25 років. *Art Ukraine*. 2015. URL: <https://artukraine.com.ua/a/defloraciya-istoriya-cherez-25-rokiv> (дата звернення: 01.03.2026).
6. Боднарчук В. Мистецьке життя 1980–1990-х рр.: Основні події. *Народознавчі зошити*. 2013. №4 (112). С. 762–764.
7. В майстерні художника. Андрій Сагайдаковський : відео. *Ya Gallery. YouTube*. 21.05.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oZVVxKupcGg> (дата звернення: 01.03.2026).
8. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с. : іл.
9. Глеба Г. Андрій Сагайдаковський. Резюме. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/andrij-sagajdakovskyj-rezume-doslidnitsya-galina-gleba> (дата звернення: 21.02.2026).
10. Кох Ю. Художницькі хроніки з минулого тисячоліття. *Zbruc*. 2019. URL: <https://zbruc.eu/node/85761> (дата звернення: 01.03.2026).
11. Марусій А. Андрій Сагайдаковський. *Інтерактивний Львів*. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/persons/sahaydakovskyi-andriy/> (дата звернення: 09.02.2026).
12. Метод Андрія Сагайдаковського. *Центр міської історії*. 24.03.2022. URL: <https://www.lvivcenter.org/discussions/lviv-and-art-sahaydakovskyi/> (дата звернення: 01.03.2026).
13. Персональна виставка Андрія Сагайдаковського «Заповнення пустот». *Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького*. 02.12.2025. URL: <https://lvivgallery.org.ua/exhibitions/personalna-vystavka-andriya-sagaydakovskogo-zapovnennya-pustot> (дата звернення: 01.03.2026).
14. Сагайдаковський Андрій. *Grynyov Art Collection*. URL: <http://grynyov.art/artist/sagajdakovskyj-andrij> (дата звернення: 01.03.2026).
15. Сагайдаковський Андрій. *МіТЄЦ*. URL: <https://mitec.ua/category/artists/sagaydakovskyi-andrey/> (дата звернення: 01.03.2026).
16. Смирна Л. В. Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 480 с. : іл.

REFERENCES

1. Andrii Sahaidakovskiy. (2026) [Andrii Sahaidakovskiy]. *Vidkrytyi arkhiv*. URL: <http://openarchive.com.ua/sagaydakovskyi/> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].
2. Andrii Sahaidakovskiy. (2014–2023) [Andrii Sahaidakovskiy]. *ArtLvivOnline*. URL: <https://art.lviv-online.com/andrij-sahajdakovskyj/> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].
3. Andrii Sahaidakovskiy. Dekoratsii. Laskavo prosymo! : elektronne vydannia do vystavky. (2022) [Andrii Sahaidakovskiy. Sceneries. Welcome! : electronic edition for the exhibition]. *Mystetskyi Arsenal*. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/sahaidakovskiy_catalog_mystetskyi_arsenal_2020 (accessed: 11.02.2026). [in Ukrainian].
4. Andrii Sahaidakovskiy. [Andrii Sahaidakovskiy]. *PinchukArtCentre Research Platform*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/artists/andrij-sagajdakovskyj> (accessed: 16.03.2026). [in Ukrainian].
5. Beba Yu. (2015) “Defloratsiia”: istoriia cherez 25 rokiv. [“Defloration”: history after 25 years]. *Art Ukraine*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/defloraciya-istoriya-cherez-25-rokiv> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].
6. Bodnarchuk V. (2013) Mystetske zhyttia 1980–1990-kh rr.: Osnovni podii. [Artistic life of the 1980s–1990s: Main events]. *Narodoznachchi zoshyty*, 4 (112), 762–764. [in Ukrainian].
7. V maisterni khudozhnyka. Andrii Sahaidakovskiy: video. (2020) [In the artist’s studio. Andrii Sahaidakovskiy: video]. *Ya Gallery. YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oZVVxKupcGg> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].

8. Vysheslavskiy H. (2020) Contemporary art Ukrainy – vid anihrehaundu do meinstrimu. [Contemporary art of Ukraine – from underground to mainstream]. Institute of Problems of Contemporary Art of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: IPAM NAA of Ukraine. 256 p. [in Ukrainian].
9. Hleba H. (2026) Andrii Sahaidakovskiy. Reziyme. [Andrii Sahaidakovskiy. Resume]. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/andrij-sagajdakovskij-rezyume-doslidnitsya-galina-gleba> (accessed: 21.02.2026). [in Ukrainian].
10. Kokh Yu. (2019) Khudozhnytski khroniky z mynuloho tysiacholittia. [Artist's chronicles from the past millennium]. *Zbruc*. URL: <https://zbruc.eu/node/85761> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].
11. Marusii A. Andrii Sahaidakovskiy [Andrii Sahaidakovskiy]. *Interaktyvnyi Lviv*. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/persons/sahaidakovskiy-andriy/> (accessed: 09.02.2026). [in Ukrainian].
12. Metod Andriia Sahaidakovskoho. (2022) [Andrii Sahaidakovskiy's method]. *Center for Urban History*. URL: <https://www.lvivcenter.org/discussions/lviv-and-art-sahaidakovskiy/> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].
13. Personalna vystavka Andriia Sahaidakovskoho «Zapovnennia pustot». (2025) [Personal exhibition of Andrii Sahaidakovskiy "Filling the Voids"]. *Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery*. URL: <https://lvivgallery.org.ua/exhibitions/personalna-vystavka-andriya-sagaydakovskogo-zapovnennya-pustot> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].
14. Sahaidakovskiy Andrii. (2026) [Sahaidakovskiy Andrii]. *Grynyov Art Collection*. URL: <http://grynyov.art/artist/sagajdakovskij-andrij> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].
15. Sahaidakovskiy Andrii. (2026) [Sahaidakovskiy Andrii]. *MiTiETs*. URL: <https://mitec.ua/category/artists/sagaydakovskiy-andrey/> (accessed: 01.03.2026). [in Ukrainian].
16. Smyrna L. (2017) Stolittia nonconformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi. [A century of non-conformity in the Ukrainian visual art] monografiia, Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy, Kyiv : Fenix, 480 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



Наталія КУБРИШ,

orcid.org/0000-0002-9441-214X

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва та архітектури

(м. Одеса, Україна) kubrish72@gmail.com

Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ,

orcid.org/0000-0001-7776-0516

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва та архітектури

(м. Одеса, Україна) perepelytsiaokvl@odaba.edu.ua

Олег НЕДОШИТКО,

orcid.org/0000-0001-9430-9954

старший викладач кафедри рисунку, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва та архітектури

(м. Одеса, Україна) nedoshytko@odaba.edu.ua

ДЕКОРАТИВНА ПЛАСТИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМОУТВОРЕННЯ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Статтю присвячено дослідженню впливу декоративної пластики на формоутворення та естетичні характеристики сучасного дизайну та архітектури. Розглянуто трансформації предметного та архітектурного середовища, зумовлені процесами цифровізації та стандартизації візуальних рішень, що спричиняють зниження рівня культурної ідентичності дизайн-об'єктів. Проаналізовано наукові підходи до вивчення декоративної пластики у зв'язку з художніми традиціями, ремісничими практиками та сучасними технологіями формоутворення. Показано, що декоративна пластика як різновид декоративного мистецтва забезпечує організацію об'ємно-просторових характеристик форми та впливає на композиційну і стилістичну цілісність дизайн-об'єктів. Висвітлено основні функції декоративної пластики: естетичну, формотворчу, культурну та комунікативну. Наголошено, що інтерпретація художніх традицій у сучасному дизайні, зокрема в декоративній пластиці, сприяє збереженню образно-символічного змісту та формуванню національної ідентичності. Доведено, що декоративна пластика є носієм культурних традицій і засобом художньої виразності в предметному та архітектурному середовищі. Визначено сучасні тенденції її розвитку, пов'язані з поєднанням традиційних і цифрових технологій, зокрема 3D-друку, штучного інтелекту та цифрового моделювання. Показано, що інтеграція традиційних художніх принципів із цифровими методами проєктування та адитивними технологіями розширює інструментарій формоутворення та сприяє оновленню пластичної мови дизайну. Особливу увагу приділено значенню тактильних властивостей матеріалу та ролі перцептивних механізмів у формуванні естетичного досвіду людини. Підкреслено значення пластичного мислення дизайнера як основи створення цілісних художньо-композиційних рішень. Доведено, що декоративна пластика є важливим засобом організації предметного та архітектурного середовища, оскільки формує його художню виразність, конструктивну та стилістичну цілісність, функціональну доцільність і культурно-семантичне наповнення.

Ключові слова: мистецтво; декоративна пластика; форма; інновації; традиція; дизайн.

Natalia KUBRYSH,
 orcid.org/0000-0002-9441-214X
 Candidate of Art Criticism (PhD in Art Criticism),
 Associate Professor at the Department of Drawing, Painting and Architecture
 Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture
 (Odessa, Ukraine) kubrsih72@gmail.com

Oksana PEREPELYTSIA,
 orcid.org/0000-0001-7776-0516
 Candidate of Pedagogical Sciences,
 Associate Professor at the Department of Drawing, Painting and Architectural Graphics
 Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture
 (Odesa, Ukraine) perepelytsiaokvl@odaba.edu.ua

Oleh NEDOSHYTKO,
 orcid.org/0000-0001-9430-9954
 Senior Lecturer at the Department of Drawing, Painting and Architecture
 Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture
 (Odessa, Ukraine) nedoshytko@odaba.edu.ua

DECORATIVE PLASTIC ARTS AS A MEANS OF FORM-MAKING AND ARTISTIC-IMAGERY EXPRESSIVENESS IN CONTEMPORARY DESIGN

The article is devoted to the study of the influence of decorative plasticity on the processes of form formation and the aesthetic characteristics of contemporary design. It examines transformations of the object and architectural environment driven by digitalization and the standardization of visual solutions, processes that contribute to the erosion of cultural identity in design objects. Scholarly approaches to the study of decorative plastic arts are analyzed in relation to traditional art, craft practices, and contemporary form-generation technologies. It is demonstrated that decorative plastic arts, as a branch of decorative art, organize volumetric and spatial characteristics of form and significantly influence the compositional and stylistic integrity of design objects. The principal functions of decorative plastic arts are identified as aesthetic, formative, cultural, and communicative. It is emphasized that the interpretation of artistic traditions in contemporary design, particularly within decorative plastic arts, supports the preservation of figurative-symbolic content and the reinforcement of national identity. Decorative plastic arts are defined as a carrier of cultural traditions and a means of artistic expression within object and architectural environments. Current development trends are outlined, characterized by the integration of traditional and digital technologies, including 3D printing, artificial intelligence, and digital modeling. The synthesis of traditional artistic principles with digital design methods and additive technologies is shown to expand the toolkit of form-generation and to renew the plastic language of design. Particular attention is given to the role of material tactility and perceptual mechanisms in shaping aesthetic experience. The significance of designers' plastic thinking is highlighted as a foundation for achieving coherent compositional solutions. Overall, decorative plastic arts are shown to be a crucial instrument in structuring object and architectural environments, determining their artistic expressiveness, structural wholeness, functional adequacy, and cultural-semantic depth.

Key words: art; decorative plastic arts; form; innovation; tradition; design.

Постановка проблеми. Сучасний дизайн формується під впливом складних соціокультурних, технологічних і художніх процесів, у яких особливого значення набуває проблема узгодження інновацій із збереженням культурної ідентичності. У цьому контексті прояви культурного космополітизму нерідко спричиняють розмивання національної художньої специфіки, що позначається на уніфікації образно-пластичних рішень (Гоцалюк, 2022: 231). Р. Шмагало наголошує, що сучасні процеси в дизайні характеризуються напругою між тенденціями уніфікації та прагненням до збереження історично сформованих художніх систем та традицій (Шмагало, 2023: 155). Розвиток тех-

нологій репродукування й серійного виробництва відкриває нові можливості для унікальності та художньої неповторності ручної праці, водночас ставлячи під загрозу унікальність і художню неповторність ручної праці (Vasylieva & Kolosnichenko, 2024: 120). Перевага цифрових методів проектування та зростання рівня уніфікації візуальних рішень призводить до нівелювання індивідуальних характеристик формування. У цьому контексті актуалізується потреба у відновленні пластичної виразності предметної форми як носія культурних змістів і художнього змісту. А. Гоцалюк зазначає, що технологічні рішення підвищують комфорт повсякденного життя, водночас трансформують

просторове сприйняття та спричиняють віддалення від традиційних ціннісних орієнтирів, що зумовлює формування нових моделей просторового мислення у дизайн-проектуванні (Гоцалюк, 2022: 229). У межах цього процесу поєднання традиційних художніх принципів з інноваційними підходами розглядається як один із перспективних напрямів розвитку декоративної практики (Гоцалюк, 2022: 229).

Традиційні мотиви, адаптуючись до сучасного контексту, не тільки зберігають свою культурну цінність, а й відкривають нові можливості для формування ідентичності, комунікації та творчого вираження в дизайні (Petrova & Pererva, 2025: 61). Водночас Ю. Роїк наголошує на недостатньому рівні опанування механізмів переосмислення художніх традицій. Проблема виникає в низькій спроможності сучасних митців інтерпретувати традицію як ресурс формотворення, що ускладнює розвиток декоративної пластики в контексті розвитку сучасного дизайну (Роїк, 2022: 146). Застосування різноманітних технік декорування, матеріалів і ремісничих практик, а також залучення народних майстрів підсилює культурну виразність об'єктів дизайну та сприяє їх ідентифікації в предметному та архітектурному середовищі (Vasylieva & Kolosnichenko, 2024: 120). Орієнтація на традиційні формотворчі та декоративні принципи дозволяє створювати конкурентоспроможні дизайн-продукти з чітко визначеною культурною специфікою (Vasylieva & Kolosnichenko, 2024: 117).

Отже, в умовах технологічного розвитку та цифрової уніфікації процесів дизайну декоративна пластика постає як засіб подолання стандартизації, поєднуючи сучасні технології з актуалізацією матеріальності, пластичної виразності, тактильних якостей і традиційного художнього ремесла. У межах певної проблематики це мистецтво виступає не лише як елемент оздоблення, а як повноцінний чинник формоутворення в сучасному дизайні, що забезпечує художньо-естетичні якості об'єктів та їх змістову насиченість.

Аналіз досліджень. У сучасному науковому дискурсі декоративна пластика розглядається як невід'ємна складова декоративного мистецтва та процесів формотворення у дизайні. Проблема народного декоративного мистецтва, його формально-стильових особливостей та процесів взаємодії з іншими видами художньої практики в контексті дизайну висвітлюються в роботах Н. Урсу, А. Цини, В. Даниленка, Н. Усенко. Дослідження О. Міщенко, І. Гуржій, О. Власюк, Ю. Полтавської, Т. Зіненко та ін. зосереджені на транс-

формації традиційних орнаментальних систем і ремісничих технік, у межах яких народні художні традиції стають джерелом пластичних інтерпретацій і композиційних експериментів у практиці сучасних митців. Наукові праці А. Руденченка та Н. Прохорової засвідчують, що синтез декоративних і пластичних властивостей виробів формує цілісну художню мову, в якій поєднуються народні традиції та тенденціями європейського мистецтва. Така взаємодія постає як механізм узгодження місцевих художніх практик із європейським мистецтвом і водночас як чинник формування професійного дизайнерського мислення (Rudenchenco & Prokhorova, 2023).

Сідорова О. та Сідорова М.-Ю. розглядають декоративну пластику фасадів історичної забудови як важливий чинник формування художньої цілісності міського середовища, підкреслюючи її роль у збереженні композиційної виразності та культурної ідентичності архітектурного простору (Сідорова, 2019). Дослідження Ю. Роїк та О. Оверчук акцентують значення декоративно-прикладного мистецтва у формуванні професійних компетентностей у сфері етнодизайну, зокрема через засвоєння історично сформованих художніх принципів формоутворення та декорування, що забезпечує створення художньо виразних дизайн-об'єктів із чітко окресленою культурною ідентичністю (Ровчук, Оверчук, 2022). У наукових розвідках В. Савченко, А. Дяченко та А. Григоренко декоративно-ужиткове мистецтво розглядається як носій історичної пам'яті та важливий чинник формування предметно-просторового середовища, насиченого національно-культурними змістом. А. Дяченко (2024) акцентує увагу на соціокультурному аспекті, в межах якого декоративне мистецтво виходить за межі утилітарного призначення й набуває виразного комунікативно-символічного характеру (Дяченко, 2024). У науковій праці А. Гоцалюк підкреслюється, що декоративна пластика визначає не лише художньо-естетичні особливості форми об'єктів дизайну, а й формує їхнє змістовне навантаження та потенціал комунікативної взаємодії (Гоцалюк, 2022). Р. Михайлова та Ю. Плісюк аналізує впровадження українсько-етнічних мотивів у проектування сучасного готельного інтер'єру, акцентуючи увагу на національному характері та особливостях художньо-стильової трансформації (Михайлова, Плісюк, 2019). В. Праслова розглядає створення художніх об'єктів у міському просторі як чинник формування сучасного урбаністичного середовища, наголошуючи на їхній здатності трансформувати просторову організацію та забезпечувати композиційно-візуальну ціліс-

ність архітектурного простору. (Праслова, 2025). У статті І. Петрової та В. Перерві (2025) показано, що звернення до традиційних орнаментальних мотивів сприяє збереженню культурної спадщини та водночас забезпечує взаємодію із сучасною аудиторією (Petrova & Pererva, 2025). Хоча акцент зроблено на орнаменті, отримані результати в результаті стосуються декоративної пластики, оскільки йдеться мова про переосмислення художньої форми та її адаптацію до сучасного простору життєдіяльності людини.

Важливе місце займає міждисциплінарний підхід, що базується на мистецтвознавчому, архітектурному та технологічному аспектах дослідження. Г. Тобілевич аналізує досвід застосування декоративної скульптурної пластики в міському середовищі зарубіжних країн, розкриваючи особливості її взаємодії з архітектурною структурою міста (Тобілевич, 2014). У статті В. Харіша нейроестетика розглядається як міждисциплінарний підхід, що поєднує когнітивні механізми сприйняття з аналізом візуальних характеристик цифрового середовища та їх впливом на естетичну оцінку та взаємодію користувачів з дизайн-рішеннями (Harish, 2025).

Декоративна пластика в зарубіжних наукових працях аналізується в контексті цифрового формотворення та застосування сучасних технологій. А. Санс-Ернандес та І. Коваледа трактують мистецтво як комунікативну систему художньої взаємодії, що не зводиться лише до художнього самовираження і функціонує як механізм інтеграції творчих практик у проблематику сталого розвитку (Sanz-Hernández & Covaleda, 2021). У дослідженнях А. Сміта, С. Менона, П. Мазерсілла та В. Бове, доведено, що генеративні цифрові інструменти впливають на процес створення пластичних форм і сприяють виникненню нових творчих рішень (Smith et al., 2023; Menon, 2023; Mothersill & Bove, 2017). Подібні висновки простежуються у наукових роботах О. Будзик, Р. Бертолі та Е. Сміт, де підкреслюється, що цифрове моделювання дає можливість варіювати форму й матеріал без втрати індивідуального художнього характеру виробу (Будзик, 2021; Bertoli, 2026; Smith, 2023). У статті Р. Бардалая та співавт. зроблено акцент на розробці підходу до аналізу зв'язку між матеріальною структурою, тактильним досвідом і емоційними реакціями у сфері текстильного дизайну, де дотик розглядається як важливий чинник формування чуттєвого та естетичного сприйняття матеріалу (Bardalai et al, 2022).

Zhang і Shen (2024) розкривають інтеграцію принципів сталого розвитку та технологічних

рішень як концептуальну основу сучасного художньо-проектного мислення, що зумовлює появу нових підходів до формування візуально-матеріальних структур у дизайні. Дослідження Ян Сю демонструє, що звернення до традиційних декоративних мотивів у сучасному архітектурному дизайні сприяє збереженню культурної спадщини (Ху, 2023). Загалом ці підходи відображають тенденцію до інтеграції народних традицій і ремісничих практик із новітніми технологіями, що визначає декоративну пластику як засіб формування гармонійного предметного та архітектурного середовища.

Аналіз наукових джерел свідчить, що проблематика декоративної пластики в контексті сучасного дизайну досі висвітлена неповною мірою.

Мета дослідження – проаналізувати вплив декоративної пластики на процеси художнього формотворення та естетику дизайну, а також визначити її роль у формуванні предметного й архітектурного середовища.

Виклад основного матеріалу. Декоративна пластика належить до декоративного мистецтва та становить один із його різновидів, пов'язаних із об'ємно-пластичною організацією художнього образу в архітектурному та предметному середовищі. Декоративне мистецтво формує естетику повсюдності, де реальні форми узагальнюються та набувають символічного змісту, що відображаючи соціокультурні процеси й ціннісні орієнтири (Цина, 2020: 155). Водночас зазначений вид мистецтва зберігає культурну ідентичність та адаптується до сучасних дизайнерських потреб, підкреслюючи значущість традицій у сучасному культурному просторі (Дяченко, 2024: 90). Характерною ознакою декоративної пластики є формування об'ємно-просторових структур, у яких художня виразність зумовлюється взаємодією конструкції, площини, матеріалу, пропорційних співвідношень і фактури поверхні. Такі форми інтегруються в архітектурне та предметне середовище, впливаючи на формування композиційної структури та цілісності візуального сприйняття. У цьому аспекті декоративна пластика є засобом художньої організації предметного та архітектурного середовища, а також формування його стилістичної цілісності й художньо-естетичних якостей.

У працях О. Сідорової, Л. Кукіль, І. Гуржій, А. Святненко, Г. Івашківа, Ю. Романенкової, А. Гоцалюк та О. Плохи декоративна пластика визначається як об'ємна система художньої організації простору, що охоплює архітектурно-декоративні елементи, меблеві форми та декоративну

скульптуру. Підкреслюється значення матеріалів, техніка і прийомів формотворення, які забезпечують виразність фактури, об'єму та композиційної структури виробів. Проте проблемним залишається в мистецтвознавстві чітке визначення поняття «декоративна пластика», що ускладнює його концептуальне осмислення та теоретичне узагальнення. Як зазначає Р. Шмагало, що недосконалість мистецтвознавчої термінології призводить до її фрагментарності та уніфікації, що звужує аналітичні можливості дослідження декоративного мистецтва (Шмагало, 2023:161). Відтак актуалізується потреба у формуванні чітко структурованого термінологічного апарату, а також стає необхідністю опанування європейського досвіду з його подальшими критичними переосмисленнями та адаптацією до самодостатньої системи національної термінології (Шмагало, 2023: 156).

У європейській теоретичній традиції пластичні мистецтва розглядаються вид мистецтва, у якому художнє формоутворення реалізується в тривимірному просторі через взаємодію матеріально-пластичного та образно-змістового аспектів. У давньогрецькій мові прикметник *πλαστικός* позначав «той, що має форму» або пов'язаний із формотворенням. У текстах Аристотеля та Платона цей термін застосовувався для позначення «пластичних мистецтв» як видів діяльності, пов'язаних із моделюванням матеріалів. Дієслово *πλάσσω* мало більше значення — від фізичного ліплення до «створення» або «уявного конструювання» (Białkowski, 2020: 33). У дослідженнях Н. Рублевської декоративна пластика української традиції розглядається як система форм, що втілюють культурні коди та естетичні цінності. Сучасна інтерпретація через стилізацію забезпечує оновлення образної мови дизайну та формування нових візуальних рішень із збереженням культурної ідентичності (Рублевська, 2025).

У теорії декоративного мистецтва виокремлюють основні функції декоративної пластики: естетичну, формотворчу, культурну та комунікативну, які в сукупності доповнюють її роль у формуванні.

Естетична функція декоративної пластики в сучасному дизайні полягає у формуванні цілісної художньо-композиційної структури об'єкта та впорядкуванні його візуально-пластичного сприйняття. Рельєф, фактура й об'єм у пластичному моделюванні формуються на основі організації композиційного ритму та пропорційних співвідношень елементів, художньо-естетичної та пластичної виразності, які забезпечують образно-стилістичну цілісність виробу або архітектурної площини. Важлива роль грає світлотіньове моде-

лювання форми, що розкриває глибинні характеристики рельєфу та підсилює виразність поверхні. У предметному дизайні художній ефект значною мірою визначається роботою з матеріальною фактурою, особливо в кераміці, де рельєф і текстура стають основними засобами формування художнього образу та визначають художньо-естетичні якості виробу. Рельєфний декор у просторі інтер'єру виконує функцію композиційних акцентів і бере участь у художньо-конструктивній організації площини. У дизайні меблів пластична виразність визначається конструкцією виробу та узгодженістю його конструктивно-композиційних елементів, що забезпечує гармонійне поєднання функціонально-утилітарних і художньо-естетичних характеристик. Важливим є забезпечення композиційної та стилістичної цілісності, в межах якої взаємодія фактури, світлотіньових ефектів, пластичного моделювання, принципів стилізації і масштабу формує образ предметного або архітектурного середовища. Отже, декоративна пластика виступає засобом гармонізації середовища, сприяючи формуванню його стилістичної, композиційної та візуальної цілісності, а також посиленню художньо-образної виразності та естетичних якостей.

Формотворча функція декоративної пластики пов'язана з організацією об'ємно-просторової структури об'єкта дизайну та визначенням його конструктивно-пластичного характеру. У межах архітектурного проєктування декоративні елементи інтегруються в конструктивну систему, впливаючи на ритміку фасадів, пластику поверхонь і композиційну логіку споруди. Рельєфне опрацювання площин і моделювання конструктивних елементів формують художньо-конструктивний образ архітектури, де функція й естетика перебувають у тісному взаємозв'язку. Декоративне рельєфне оздоблення на фасадах будівель значно збагачують виразність архітектурних форм. Декоративні елементи архітектурних деталей (зокрема сходів, поручнів, освітлювальних приладів, карнизів, пілястр, наличників, карнизів, фронтонів тощо) поєднують функціональні та художні властивості, формують композиційні акценти та підкреслюють художньо-естетичні та конструктивно-пластичні якості образу будівлі або простору. Показовим прикладом є проєкт «V&A Dundee» архітектора Кенго Кума (2018, Kengo Kuma & Associates), у якому формотворчий потенціал декоративної пластики реалізовано через багатопланову систему бетонних панелей із варіативною глибиною та ритмом стиків. Така організація конструктивних архітектурних елементів формує

виразну пластичну та рельєфну поверхню. Фасад при цьому сприймається як пластично організований об'єм, що змінює візуальне сприйняття від характеру освітлення та точки зору глядача (Jiang, 2022).

У предметному дизайні формотворчий аспект проявляється у створенні об'єктів із цілісною пластичною структурою, у межах якої форма узгоджується з ергономічними вимогами та композиційною логікою. В інтер'єрі декоративні рельєфи виконують роль засобу структурування простору та формування акцентних зон без додаткових елементів декору. Дослідження А. Дяченко підкреслює, що ключовими характеристиками українського формотворення є традиційність, використання природних матеріалів та значення ручної праці як фактору художньої унікальності (Дяченко, 2023: 89). У сучасному дизайні практика простежується тенденція інтеграції традиційних ручних технік із інноваційними технологіями, що визначає декоративну пластику як засіб оновлення образно-пластичної мови дизайну. Збереження художніх народних традицій простежується в косівській кераміці, де поєднуються традиційні технологічні прийоми, поліхромна система декорування та орнаментальні структури, що відображають місцевий культурний код і закріплюють регіональну художню ідентичність. Сучасні майстри активно інтерпретують традиційні мотиви, розширюючи пластичні можливості матеріалу та формотворення (Молинь, 2023: 400). Р. Михайлова, зазначає, що звернення до художньо-матеріальної традиції як основи стилізації етнотрансформованого дизайну сприяє формуванню національно-культурної ідентичності в дизайні сучасного архітектурного середовища (Михайлова, 2019: 64).

Культурна функція декоративної пластики пов'язана зі збереженням та переосмисленням художніх традицій. У проектуванні предметного та архітектурного середовища часто використовуються мотиви народного мистецтва (кераміки, різьблення, текстилю тощо), проте у трансформованому вигляді, адаптованому до вимог сучасного декоративного мистецтва та дизайну. У цьому контексті декоративна пластика виходить за межі орнаментального декорування та набуває концептуального значення як носій культурної пам'яті та засіб художньої комунікації. Пластичні форми фіксують регіональні особливості, історично сформовані художні принципи, естетичні уподобання, культурні коди. Характерним прикладом є кераміка Жовкви та Глинська, що сформувалася на перетині місцевих художніх традицій і впливів провідних європейських керамічних осередків.

Декоративна пластика виступає як чинник формування образної виразності і водночас як механізм адаптації зовнішніх впливів до місцевої художньої системи (Руденченко, 2023: 211).

Вагоме значення мають традиції архітектурного декору, де рельєф виступає носієм культурних кодів і семіотичних значень та є чинником формування національної ідентичності. Як зазначає Ян Сю, інтеграція традиційних мотивів у сучасне проектування сприяє досягненню естетичної цілісності архітектурного середовища та підсилює його культурну ідентичність (Ху, 2023: 71). Традиційні мотиви, зокрема форми даху, прорізи вікон і дверей, декоративна пластика та принципи садово-паркового планування, через переосмислення набувають сучасного дизайнерського звучання, зберігаючи культурні традиції та збагачуючи сучасну архітектуру (Wei, 2024: 3). Одним із виявів особливостей декоративної пластики в архітектурному оздобленні виступають маскарони. Наприклад, у декорі Львова XIX – початку XX ст. цей різновид пластичного мистецтва сформувався під впливом загальноєвропейських художніх тенденцій і традицій віденської архітектурної школи. В образно-пластичному вирішенні маскаронів органічно поєднуються місцеві художні традиції та індивідуалізовані антропоморфні зображення львівських міщан і домовласників. Така персоніфікація фасадного декору продовжує художнє формування архітектурного образу міста, закладене ще в XVI – початку XVII ст. (Кукіль, 2020: 78–79).

У сучасному дизайні застосування традиційних формотворчих принципів виходить за межі локального цитування та перетворюється на інструмент інтерпретації культурної спадщини в нових контекстах (Міхайлова, 2019: 60–61). Такий підхід розширює можливості інтерпретації традиції як джерела інноваційних рішень і сприяє інтеграції культурної пам'яті в сучасне середовище (Menon, 2023: 86). Роль декоративної пластики як носія культурних традицій підсилює художньо-образну та концептуальну цінність архітектурних і дизайнерських проєктів (Vasylieva & Kolosnichenko, 2024: 120).

Комунікативна функція декоративної пластики реалізується через візуальне відтворення культурно-символічних кодів та естетичних значень у просторово-композиційній структурі предметно-просторового середовища. А. Санс-Ернандес та І. Коваледа розглядають мистецтво дизайну як форму художньої комунікації, що виходить за межі самовираження та функціонує як інструмент інтеграції творчих практик в освітні стратегії ста-

лого розвитку. Пластична форма, об'єм і фактура визначають характер візуального та просторового сприйняття предметного середовища, впливають на композиційну організацію простору та способи взаємодії людини з ним (Sanz-Hernández & Covalada, 2021). Згідно з Л. Чжан та Т. Шен, сучасна декоративна пластика інтегрує культурні традиції, художньо-естетичні принципи, технологічні інновації та принципи сталого розвитку, формуючи нову парадигму дизайнерського мислення. У процесі художньо-проектної діяльності соціальні та екологічні проблеми набувають візуально-пластичного втілення, завдяки чому складні концепції стають доступними для сприйняття різними соціальними групами (Zhang & Shen, 2024: 17). Через художньо-пластичну діяльність актуалізуються соціокультурні цінності: інклюзивність, екологічна відповідальність, гендерна рівність і соціальна справедливість, які набувають матеріального вираження у предметно-просторових структурах середовища (Дяченко, 2024: 142).

Пластичне мислення є важливим елементом професійної компетентності дизайнера, що базується на розумінні об'ємно-просторових характеристик форми, пропорцій, ритмічних співвідношень, маси та композиції. Для дизайнерів вивчення декоративної пластики – це не лише досвід сприйняття традиційного мистецтва, а й розвиток композиційного мислення (Рублевська Н). Як зазначає А. Дяченко, розуміння матеріальності форми є необхідною умовою створення гармонійного дизайнерського рішення (Дяченко, 2024: 142). Декоративна пластика в цьому процесі виступає практичним середовищем формування такого типу мислення, оскільки передбачає безпосередню взаємодію з матеріалом як носієм пластичного потенціалу. Ю. Чжан підкреслює, що інтеграція пластичного та абстрактного мислення із сучасними технологіями сприяє адаптації декоративного мистецтва до естетичних і функціональних потреб сучасності, водночас забезпечуючи переосмислення й актуалізацію традиційних архітектурно-декоративних форм (Zhang Y, 2023: 70).

Суттєву роль відіграє тактильне сприйняття поверхні, яке впливає на емоційну реакцію користувача, оскільки сенсорні характеристики матеріалу залучають механізми естетичного оцінювання та формування образного враження (Bardalai & Underwood, 2022). Знання закономірностей перцепції дозволяє оптимізувати об'ємно-пластичні рішення, посилюючи їхню здатність формувати естетичний досвід і просторову гармонію (Harish, 2025). Опанування традиційних технік, матеріалів, орнаментальних систем і колористичних

принципів формує професійний рівень мислення та розширює інструментарій формотворення, забезпечуючи адекватну реалізацію авторських концепцій у сучасному дизайні (Роїк, 2022: 150). Рельєф, пластика об'єму, фактура матеріалу, колір є важливими засобами художньої виразності й стилізації. Завдяки прийомам стилізації декоративна пластика формує візуальне середовище, в якому інтегруються культурні коди та сучасні методи формоутворення. Така практика потребує розвиненого художнього мислення та розуміння знакової природи форми як носія культурної інформації, що забезпечує зв'язок між традицією та сучасністю (Рублевська, 2025).

Технології суттєво розширюють формотворчий потенціал декоративної пластики. Використання цифрового моделювання, параметричних алгоритмів і технологій 3D-друку відкриває можливості створення складних просторових структур, неможливих у традиційних техніках. Інтеграція цифрових технологій у процес формоутворення сприяє появі нових типів пластичної організації форми. У дослідженні С. Менон підкреслюється, що концепція сталого розвитку передбачає поєднання економічних, соціальних і культурних цінностей як основи підвищення якості середовища. В архітектурно-дизайнерській практиці це реалізується через інтеграцію традиційних декоративних мотивів у просторові структури із застосуванням цифрових технологій, зокрема 3D-моделювання. Такий підхід забезпечує збереження культурної спадщини, формування виразної естетики середовища та розвиток сучасних художньо-дизайнерських практик (Menon, 2023: 79–80).

У сучасних декоративних практиках формується новий тип творчої діяльності, пов'язаний із діяльністю так званих «техно-ремісників», які поєднують інструменти штучного інтелекту, цифрового моделювання, технології 3D-друку та традиційні ручні техніки. Це сприяє появі експериментальних методів формоутворення та розширює межі художньо-пластичного мислення. Використання сучасних матеріалів, зокрема полімерів і композитів, посилює варіативність об'ємно-просторових і пластичних рішень. Технології 3D-друку забезпечують високу точність відтворення складних пластичних структур і відкривають можливості їх застосування в реставраційній та реконструктивній практиці декоративної пластики (Будзик, 2025). У цьому ж контексті дослідження А. Сміт доводить, що генеративні моделі візуалізації ідей активізують інноваційні підходи до проектування, дозволяючи поєднувати традиційне пластичне моделювання з цифровими алгоритмами формот-

ворення (Smith, 2023). Показовою є концепція «Craft is a verb», яка акцентує активну роль автора у процесі творення та збереження індивідуального художнього почерку й культурного коду пластичних форм (Bertoli, 2026). Інтеграція традиційних художніх прийомів і практик із цифровими технологіями розширює можливості декоративної пластики як експериментального поля формотворення та генерації нових рішень у дизайні, образотворчому мистецтві та архітектурі.

Висновки. Сучасні мистецтвознавчі підходи дозволяють розглядати декоративну пластику як один із вагомих засобів формоутворення в дизайні, що визначає стилістичну цілісність об'ємно-просторової організації та посилює виразність художнього образу. Естетичний потенціал декоративної пластики реалізується через матеріал, рельєф, фактуру, ритм, колір, що забезпечують композиційну узгодженість та гармонійне сприйняття. Формотворча функція пов'язана із єдністю конструкції та пластичного рішення, де декоративні елементи формують художньо-естетичну виразність та стилістичну цілісність об'єктів дизайну. Культурне значення декоративної розкривається в осмисленні традиційних художніх форм та їх інтеграцію в сучасне середовище, що сприяє збереженню образно-символічних значень і формуванню характерних особливостей предметно-просторового середовища. Звернення

до культурної спадщини набуває характеру творчої інтерпретації, а не буквального копіювання, що відповідає актуальним тенденціям сучасного дизайну. Комунікативна функція декоративної пластики полягає у здатності формувати культурні коди та передавати художній зміст через пластичну організацію форми, що забезпечує взаємодію між об'єктом, просторовим середовищем і сприйняттям людини.

Пластичне мислення дизайнера, що ґрунтується на розумінні матеріальності, пластики форми, пропорційних співвідношень і конструктивних принципів, забезпечує цілеспрямоване формування об'ємно-просторової структури та досягнення композиційної цілісності дизайн-об'єкта. Сенсорне сприйняття матеріалу, зокрема тактильні характеристики поверхні, впливає на емоційно-естетичну реакцію та формування художнього образу. Розуміння закономірностей перцепції поглиблює роботу з пластичною організацією форми та підсилює її виразність. Інноваційні технології та сучасні підходи до проектування, зокрема цифрове моделювання, параметричне формоутворення й адитивне виробництво (3D-друк), істотно розширюють пластичний потенціал дизайну. Інтеграція ручних художніх технік із цифровими інструментами зумовлює оновлення пластичної мови та методів формоутворення у сучасному дизайні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будзик О. І., Вільгушинський Р. К., Дацюк Н. М., Лесик С. Б., Нетриб'як М. М. Реставрація архітектурної пластики: сучасні технології та їх інтеграція у навчальний процес підготовки реставраторів. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. № 25. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18118408>
2. Гоцалюк А. Українська декоративна майстерність в естетичних практиках сучасного дизайну. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 46. С. 228–235. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258800>
3. Дяченко А. Естетичні складники українського національного стилю формотворення та декорування. *Українська академія мистецтва*. 2023. Вип. 34. С. 85–91. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-11>
4. Дяченко А. Нівелювання гендерних стереотипів у сучасних творах декоративно-прикладного мистецтва й дизайну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 134–144. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306802>
5. Кукіль Л. Л. Антропоморфні образи маскаронів у львівській архітектурно-декоративній пластиці XIX – початку XX століття. *Art and Design*. 2020. Вип. 3. № 11. С. 78–88. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.6>
6. Михайлова Р. Д., Плисюк Ю. О. Українські етнічні елементи в дизайні сучасного готельного інтер'єру: витоки та особливості. *Art and Design*. 2019. Вип. 4. № 08. С. 58–67. DOI: <http://dx.doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.5>
7. Молинь В., Коник Я. Концептуальна ідея та формотворчі експерименти керамічної пластики «Косів мистецький». *Grail of Science*. 2023. Вип. 34. С. 397–402. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.08.12.2023.90>
8. Праслова В. О. Практика формування артоб'єктів у сучасному місті. *Архітектурний вісник КНУБА*. 2025. № 34. С. 91–98. DOI: <https://doi.org/10.32347/2519-8661.2025.34.91-98/>
9. Роїк Ю., Оверчук О. Декоративно-прикладне мистецтво як підґрунтя у формуванні компетентностей з етнодизайну кераміки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 49. Т. 2. С. 145–151. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-24>
10. Рублевська Н., П'єх Р. Декоративна пластика в етнодизайні: композиція і стилізація як інструменти візуальної ідентичності. *Журнал науковий огляд*. 2025. Вип. 4. №103. DOI: [https://doi.org/10.26886/2311-4517.4\(103\)2025](https://doi.org/10.26886/2311-4517.4(103)2025)
11. Руденченко А. А., Прохорова Н. А. Вплив англійської тонкої кераміки XVIII століття на формотворення виробів Жовкви та Глинська. *Теорія та практика дизайну*. Вип. 29–30. 2023. С. 211–215. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.25>

12. Сідорова О., Сідорова М.-Ю. Збереження архітектурно-декоративної пластики фасадів історичної забудови Кінця XIX – початку XX ст. м. Києва. *Теорія та практика дизайну*. 2019. Вип. 19. С. 57–65. DOI: <https://doi.org/10.18372/2415-8151.19.14372>
13. Тобілевич Г. М. Декоративна скульптурна пластика в урбаністичному середовищі: сучасний досвід зарубіжжя. *Теорія мистецтва*. 2014. №8. С. 32–36. URL: <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2014-08-06-tobilevich.pdf>
14. Цина А. Ю. Декоративно ужиткове мистецтво як символічний світ народної творчості. *Народне мистецтво Бойківщини: історія та сучасність: Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції* (м. Дрогобич, 2020). Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. Івана Франка, 2020. С. 152–158. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/16783>
15. Шмагалю Р. Образотворче, декоративне мистецтво і дизайн: актуальні питання кореляції термінології. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Вип. 51. С. 155–163. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-51-15>
16. Bardalai R., Underwood J. A Tool to Explore Material-Touch-Emotions. *The Design Journal Published online: Journal of Textile Design Research and Practice*. 2022. Vol. 10. № 2. P. 141–163. DOI: <https://doi.org/10.1080/20511787.2022.2100170>
17. Bertoli R. Alcova at Heimtextil explores the impact of AI on contemporary craft. Wallpaper. *Design & Interiors*. 2026. URL: https://www.wallpaper.com/design-interiors/design-events/alcova-heimtextil-2026?utm_source=chatgpt.com
18. Białkowski Ł. Plastic arts” or “visual arts”? imaginary de-coincidence and imitation in polish art discourse after 1989. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*. 2025. Vol. 27. P. 29–41. DOI: <https://doi.org/10.26485/AI/2025/27/2>
19. Harish V. Neuroaesthetics and the Science of Visual Experience Design Solutions Engineer. *Cornell University. Computer Science*. 2025. DOI: <https://doi.org/0.48550/arXiv.2507.11599>
20. Menon S., Research on folk plastic arts in interior decoration design based on big data under the environment of sustainable development. *Journal of Contemporary Issues in Business and Government*. 2023. Vol. 29. № 1. DOI: <https://doi.org/10.47750/cibg.2023.29.01.007>
21. Mothersill P. Bove V. M. Humans, Machines and the Design Process. Exploring the Role of Computation in the Early Phases of Creation. *The Design Journal*. 2017. Vol. 20. № 1. DOI: [10.1080/14606925.2017.1352892](https://doi.org/10.1080/14606925.2017.1352892)
22. Petrova, I., Pererva, V. Transformation of traditional ornament in the context of contemporary graphic language. *Visual Culture of Ukraine*. 2025. Вип. 2. P. 57–63. DOI: <https://doi.org/10.62479/vcu.2025.02.009>
23. Sanz-Hernández A., Covalada I. Sustainability and creativity through mail art: A case study with young artists in universities. *Journal of Cleaner Production*. 2021. Vol. 318. № 3. P. 88–102. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2021.128525>
24. Smith A. et al. Trash to Treasure: Using text-to-image models to inform the design of physical artefacts. *Cornell University. Computer Science*. 2023. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2302.00561>
25. Vasylieva K. V., Kolosnichenko O. V. Decorative Painting as a Means of Translating Cultural Semantic Narrative. *Art and Design*. 2024. Vol. 3. P. 110–120. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.3.9>
26. Wei Y. Research on the Integration of Chinese Traditional Architectural Elements in Modern. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9. № 1. P. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1780>
27. Zhang Y. Research on the Application of Traditional Decorative Art in Modern Architectural Decoration Design. *Art and Performance Letters*. 2023. Vol. 4 № 13. P.68–72. DOI: <https://doi.org/10.23977/artpl.2023.041311>
28. Zhang L., Shen T. Integrating Sustainability into Contemporary Art and Design: An Interdisciplinary Approach. *Sustainability*. 2024. Vol. 16. № 15. P. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.3390/su16156539>

REFERENCES

1. Budzyk, O. I., Vilhushynskyi, R. K., Datsiuk, N. M., Lesyk, S. B., & Netrybiak, M. M. (2025). Restavratsiia arkhitekturnoi plastyky: suchasni tekhnolohii ta yikh intehratsiia u navchalnyi protses pidhotovky restavroriv [Restoration of Architectural Plastic: Modern Technologies and Their Integration into the Educational Process of Restorer Training]. *Pedahohichna Akademiia: naukovy zapysky*, 25. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18118408> [in Ukrainian].
2. Hotsaliuk, A. (2022). Ukrainska dekoratyvna maisternist v estetychnykh praktykakh suchasnoho dyzainu [Ukrainian Decorative Craftsmanship in the Aesthetic Practices of Contemporary Design]. *Visnyk KNUKIM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 46, 228–235. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258800> [in Ukrainian].
3. Diachenko, A. (2023). Estetychni skladnyky ukrainskoho natsionalnoho styliu formotvorennia ta dekoruvannia [Aesthetic Components of the Ukrainian National Style in Form-Making and Decoration]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 34, 85–91. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-11> [in Ukrainian].
4. Diachenko, A. (2024). Niveliuvannia hendernykh stereotypiv u suchasnykh tvorakh dekoratyvno-prikladnoho mystetstva y dyzainu [The Reduction of Gender Stereotypes in Contemporary Decorative and Applied Arts and Design Practices]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 50, 134–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306802> [in Ukrainian].
5. Kukil, L. L. (2020). Antropomorfni obrazy maskaroniv u lvivskii arkhitekturno-dekorativnii plastytsi XIX – pochatku XX stolittia [Anthropomorphic Images of Mascarons in Lviv Architectural and Decorative Sculpture of the 19th – early 20th Century]. *Art and Design*, 3(11), 78–88. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.3.6> [in Ukrainian].
6. Mykhailova, R. D., & Plysiuk, Yu. O. (2019). Ukrainski etnichni elementy v dyzaini suchasnoho hotelnoho interieru: vytoky ta osoblyvosti [Ukrainian Ethnic Elements in Contemporary Hotel Interior Design: Origins and Specific Features]. *Art and Design*, 4(08), 58–67. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.5> [in Ukrainian].
7. Molyn, V., & Konyk, Ya. (2023). Kontseptualna ideia ta formotvorchi eksperymenty keramichnoi plastyky «Kosiv mystetskyi» [Conceptual Framework and Form-Generating Experiments in the Ceramic Plastic Art of “Kosiv Art”]. *Grail of Science*, 34, 397–402. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.08.12.2023.90> [in Ukrainian].

8. Praslova, V. O. (2025). Praktyka formuvannia artob'ektiv u suchasnomu misti [The Practice of Art Object Formation in the Contemporary Urban Environment]. *Arkhitekturnyi visnyk KNUBA*, 34, 91–98. <https://doi.org/10.32347/2519-8661.2025.34.91-98/> [in Ukrainian].
9. Roik, Yu., & Overchuk, O. (2022). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo yak pidgruntia u formuvanni kompetentnostei z etnodyzainu keramiky [Decorative and Applied Arts as a Foundation for Developing Competencies in Ethno-Design of Ceramics]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 49(2), 145–151. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-24> [in Ukrainian].
10. Rublevska, N., & Piekh, R. (2025). Dekoratyvna plastyka v etnodyzaini: kompozytsiia i stylizatsiia yak instrumenty vizualnoi identyky [Decorative Plastic Arts in Ethno-Design: Composition and Stylization as Instruments of Visual Identity Construction]. *Zhurnal naukovyi ohliad*, 4(103). [https://doi.org/10.26886/2311-4517.4\(103\)](https://doi.org/10.26886/2311-4517.4(103)) [in Ukrainian].
11. Rudenchenko, A., & Prokhorova, N. (2023). The Influence of English Fine Ceramics of the XVIII Century on the Formation of Products of Zhovkva and Glinsk. *Theory and Practice of Design*, 29–30, 211–215. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.25>
12. Sidorova, O., & Sidorova, M.-Yu. (2019). Zberezhennia arkhitekturno-dekoratyvnoi plastyky fasadiv istorychnoi zabudovy kintsia XIX – pochatku XX st. m. Kyieva [Preservation of Architectural Decorative Facade Plastic of Kyiv's Historic Buildings from the Late 19th to Early 20th Century: Theory and Practice of Design]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 19, 57–65. <https://doi.org/10.18372/2415-8151.19.14372> [in Ukrainian].
13. Tobilevych, H. M. (2014). Dekoratyvna skulpturna plastyka v urbanistychnomu seredovyshchi: suchasnyi dosvid zarubizhzhia [Decorative Sculptural Plastic in the Urban Environment: Contemporary Foreign Experience]. *Teoriia mystetstva*, 8, 32–36. <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2014-08-06-tobilevich.pdf> [in Ukrainian].
14. Tsyna, A. Yu. (2020). Dekoratyvno uzhytkove mystetstvo yak symvolichnyi svit narodnoi tvorchosti [Decorative and Applied Arts as a Symbolic Universe of Folk Artistic Creativity]. *Narodne mystetstvo Boikivshchyny: istoriia ta suchasnist: Materialy II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (m. Drohobych, 2020). Drohobych: RVV DDPU im. Ivana Franka, 152–158. <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/16783> [in Ukrainian].
15. Shmahalo, R. (2023). Obrazotvorche, dekoratyvne mystetstvo i dyzain: aktualni pytannia koreliatsii terminolohii [Fine Arts, Decorative Arts and Design: Current Issues in the Correlation of Terminology]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 51, 155–163. <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-51-15> [in Ukrainian].
16. Bardalai, R., & Underwood, J. (2022). A Tool to Explore Material-Touch-Emotions. Mengqi Jiang et al. *The Design Journal Published online: Journal of Textile Design Research and Practice*, 10(2), 141–163. <https://doi.org/10.1080/20511787.2022.2100170>
17. Bertoli, R. (2026). Alcova at Heimtextil explores the impact of AI on contemporary craft. Wallpaper. *Design & Interiors*. https://www.wallpaper.com/design-interiors/design-events/alcova-heimtextil-2026?utm_source=chatgpt.com
18. Bialkowski, Ł. (2025). Plastic arts” or “visual arts”? imaginary de-coincidence and imitation in polish art discourse after 1989. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 27, 29–41. <https://doi.org/10.26485/AI/2025/27/2>
19. Harish, V. (2025). Neuroaesthetics and the Science of Visual Experience Design Solutions Engineer. Cornell University. Computer Science. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2507.11599>
20. Menon, S. (2023). Research on folk plastic arts in interior decoration design based on big data under the environment of sustainable development. *Journal of Contemporary Issues in Business and Government*, 29(1). <https://doi.org/10.47750/cibg.2023.29.01.007>
21. Mothersill, P., & Bove, V. (2017). Humans, Machines and the Design Process. Exploring the Role of Computation in the Early Phases of Creation. *The Design Journal*, 20(1). <https://doi.org/10.1080/14606925.2017.1352892>
22. Petrova, I., & Pererva, V. (2025). Transformation of traditional ornament in the context of contemporary graphic language. *Visual Culture of Ukraine*, 2, 57–63. <https://doi.org/10.62479/vcu.2025.02.009>
23. Sanz-Hernández, & A., Covaleda I. (2021). Sustainability and creativity through mail art: A case study with young artists in universities. *Journal of Cleaner Production*, 318(3), 88–102. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2021.128525>
24. Smith, A., et al. (2023). Trash to Treasure: Using text-to-image models to inform the design of physical artefacts. *Cornell University. Computer Science*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2302.00561>
25. Vasyliieva, K. V., & Kolosnichenko, O. V. (2024). Decorative Painting as a Means of Translating Cultural Semantic Narrative. *Art and Design*, 3, 110–120. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.3.9>
26. Wei, Y. (2024). Research on the Integration of Chinese Traditional Architectural Elements in Modern. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1), 1–14. <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1780>
27. Zhang, Y. (2023). Research on the Application of Traditional Decorative Art in Modern Architectural Decoration Design. *Art and Performance Letters*, 4(13), 68–72. <https://doi.org/23977/artpl.2023.041311>
28. Zhang, L., & Shen, T. (2024). Integrating Sustainability into Contemporary Art and Design: An Interdisciplinary Approach. *Sustainability*, 16(15). P. 1–17. <https://doi.org/10.3390/su16156539>

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



Анастасія КУРГАНСЬКА,

orcid.org/0009-0007-5209-5856

*студент I курсу магістратури факультету дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) dg23kurganska@gmail.com*

Анна ТОЧЕНЮК,

orcid.org/0009-0000-7234-1769

*студент I курсу магістратури факультету дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) annatochenuk110@gmail.com*

Олена ВАСИЛЬЄВА,

orcid.org/0000-0002-9275-0591

*кандидат технічних наук,
доцент кафедри мультимедійного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) vasiljeva.os@knuutd.edu.ua*

ВИЗНАЧЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЗАСОБІВ ВІЗУАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ У ДИЗАЙНІ ПЕРСОНАЖІВ СУЧАСНИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ІГОР ПРИГОДНИЦЬКОГО ЖАНРУ

У статті представлено комплексний аналіз засобів візуальної репрезентації персонажа в пригодницьких відеоіграх, як інструменту передачі ігрової інформації. Дослідження зосереджено на визначенні ролі складових дизайну ігрових персонажів (форми, пропорцій, колористики, фактури та анімаційної пластики) у процесі зчитування персонажа комп'ютерної гри, його психологічних характеристик і місця в структурі ігрової взаємодії з урахуванням специфіки наративного середовища та механік жанру. Розглянуто особливості дизайну персонажів у низці пригодницьких проєктів: Persona 5 Royal, Night in the Woods, Life Is Strange, Omori, It Takes Two, Blanc, Reanimator, Sky: Children of the Light тощо, що репрезентують різні стилістичні моделі – від мінімалістичної графіки до наближеного до реалістичного 3D-зображення

Визначено, що ефективність персонажного дизайну визначається не ступенем деталізації, а узгодженістю візуальної мови з механікою гри, наративною структурою та типом взаємодії (одиначною чи кооперативною), а також рівнем залучення гравця до дослідницького або драматургічного процесу. Доведено, що форма та матеріальність можуть виступати метафорою внутрішнього стану героя, пропорції – маркером функціональної ролі, а колір – засобом емоційної й тактичної ідентифікації, у межах командної або індивідуальної гри. Приділено увагу принципам дієгетичного дизайну, коли інформація про стан персонажа інтегрується безпосередньо в його образ, мінімізуючи використання додаткових інтерфейсних елементів у дизайні гри.

Встановлено, що візуальний образ персонажа в пригодницьких відеоіграх є не лише естетичною складовою, а функціональною системою комунікації, яка забезпечує імєрсію, підтримує командну взаємодію та формує емоційний зв'язок гравця з ігровим світом, сприяючи інтуїтивному розумінню правил та логіки ігрового середовища та його закономірностей функціонування.

Ключові слова: *дизайн персонажів, дизайн комп'ютерних ігор, стилістика, візуальна комунікація, візуальне сприйняття.*

Anastasiia KURHANSKA,

orcid.org/0009-0007-5209-5856

1st year master's student at the Faculty of Design
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) dg23kurganska@gmail.com

Anna TOCHENIUK,

orcid.org/0009-0000-7234-1769

1st year master's student at the Faculty of Design
Kyiv National University of Technology and Design
(Kyiv, Ukraine) annatochenuk110@gmail.com

Olena VASYLIEVA,

orcid.org/0000-0002-9275-0591

Ph.D. in Technology,
Associate Professor at the Department of Multimedia Design,
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) vasileva.os@knuutd.edu.ua

DETERMINING THE FEATURES OF VISUAL REPRESENTATION TOOLS IN THE CHARACTER DESIGN OF MODERN COMPUTER GAMES OF THE ADVENTURE GENRE

The article presents a comprehensive analysis of the means of visual representation of the character in adventure video games as a tool for transmitting game information. The research focuses on determining the role of form, proportions, color, texture and animated plasticity in the reading process of a computer game character, its psychological characteristics and place in the structure of the game interaction, taking into account the specifics of the narrative environment and the mechanics of the genre. Character design features in a number of adventure projects are considered: Persona 5 Royal, Night in the Woods, Life Is Strange, Omori, It Takes Two, Blanc, Reanimator, Sky: Children of the Light, etc., representing different stylistic models – from minimalist graphics to close to realistic 3D image

It was determined that the effectiveness of character design is determined not by the degree of detail, but by the consistency of visual language with the mechanics of the game, narrative structure and type of interaction (single or cooperative), as well as the level of involvement of the player in the research or dramatic process. It has been proven that form and materiality can act as a metaphor for the inner state of the hero, proportions – as a marker of a functional role, and color as a means of emotional and tactical identification, within the framework of a team or individual game. Attention is paid to the principles of diegetic design, when information about the state of the character is integrated directly into his image, minimizing the use of additional interface elements in the design of the game.

It has been established that the visual image of the character in adventure video games is not only an aesthetic component, but a functional communication system that provides immersion, supports team interaction and forms the emotional connection of the player with the game world, contributing to an intuitive understanding of the rules and logic of the game environment and its patterns of functioning.

Key words: character design, copy games design, stylistics, visual communication, visual perception.

Постановка проблеми. У сучасному ігровому дизайні персонаж виступає не лише носієм художнього образу, а й функціональним елементом системи взаємодії між гравцем і цифровим середовищем. З розвитком інтерактивних технологій та ускладненням ігрових механік зростає потреба у створенні таких візуальних рішень, які забезпечують швидке й інтуїтивне зчитування ролі героя, його можливостей та поведінкових характеристик без надмірного використання текстових або інтерфейсних підказок. Особливої актуальності ця проблема набуває в межах пригодницького жанру, де поєднуються наративність, дослідження простору, емоційна взаємодія.

У таких умовах персонаж стає комунікативним інтерфейсом, через який передається інформація про функціональну спеціалізацію, рівень вразливості, психологічний стан та тактичні можливості.

Проведені дослідження показали, що, попри наявність наукових праць, присвячених формоутворенню персонажів в анімації, коміксах і відеоіграх, питання комплексного аналізу засобів візуальної репрезентації персонажа саме в контексті пригодницьких відеоігор залишається недостатньо розкрити та систематизовані. Відсутність узагальненої моделі взаємозв'язку між формою, пропорціями, матеріальністю, кольором, типом та

механікою гри зумовлює потребу в поглибленому дослідженні.

Таким чином, постає проблема визначення того, яким чином засоби візуальної мови персонажа впливають на сприйняття його ролі, на формування ігрової поведінки та на ефективність командної взаємодії в пригодницьких відеоіграх.

Аналіз досліджень. Одним із актуальних напрямів сучасного дизайну є ігровий дизайн. Питання проєктування дизайн-розробок у напрямі ігрового дизайну сьогодні активно досліджуються науковцями різних галузей – від мистецтвознавства до цифрових технологій. Одним з цих напрямів є дизайн персонажів. Проблематика формування візуальної мови та створення художнього образу персонажу розглядається в працях, що прямо чи опосередковано стосуються дизайну персонажів у різних медіа: анімації, коміксах та відеоіграх. У роботах авторів Е. Слюжинської, О. Слітюк та інших проаналізовано використання пропорцій і форми як засобів створення виразного персонажного дизайну в анімації та комікс-індустрії. Зокрема, дослідники підкреслюють значення узагальнених форм, контрасту пропорцій і силуетної виразності для досягнення впізнаваності персонажа (Слюжинська, Е. & ін., 2021).

У праці М. Малишева, Н. Сапфірова порушено проблему кольору та його психологічного впливу у відеоіграх. Автори акцентують увагу на ролі кольору в дизайні персонажів не лише в загальному художньому рішенні гри, а й безпосередньо в дизайні персонажів, де колір виступає засобом емоційної та функціональної ідентифікації (М. Малишева, Н. Сапфірова, 2024).

Важливим принципом дизайну персонажів є зрозумілість образу. Показовими у цьому контексті є різні стилістичні підходи – від високодеталізованої графіки гри Hades до гранично спрощених піксельних моделей Minecraft (Коу, 2023). Обидва приклади демонструють, що ефективність дизайну визначається не кількістю деталей, а чіткістю та лаконічністю візуальної мови. Візуальний образ має миттєво інформувати гравця про роль персонажа (підтримка, атака тощо), його наміри та місце у структурі команди. Виразний силует, обмежена кількість функціонально виправданих елементів і стилістична узгодженість із середовищем забезпечують впізнаваність персонажа, що є передумовою емоційної прив'язаності гравця та ефективної взаємодії в ігровому процесі.

Взаємозв'язок між естетикою ігрового світу та дизайном персонажів є визначальним чинником підтримки імерсії. Приклади Hades, Animal Crossing та Detroit: Become Human ілюструють,

що характер середовища – міфологічна декоративність, наївно-стилізована естетика чи футуристичність – формує логіку побудови персонажів (Коу, 2023). Відповідність героя обраному сетингу підсилює ефект занурення, сприяє швидшій адаптації гравця до правил світу та забезпечує внутрішню цілісність наративу й ігрової механіки.

Мета статті полягає у комплексному аналізі засобів візуальної репрезентації персонажа (форма, пропорції, матеріальність, колористика, анімаційна пластика) та визначенні їхнього впливу на зчитування ролі героя, сприйняття ігрових механік в пригодницьких відеоіграх.

Виклад основного матеріалу. Пригодницькі відеоігри є одними із найрізноманітніших жанрів сучасної ігрової індустрії, оскільки поєднують наративну складову, дослідження простору та взаємодію з персонажами і предметами (Karipbayev & Toksanbayeva, 2024). Усередині цього жанру сформувалося кілька напрямів, що відрізняються механікою та способом подачі історії. Класичним різновидом є point-and-click пригоди, де гравець досліджує локації, збирає предмети та розв'язує логічні завдання через інтерфейс взаємодії з об'єктами (Anderson, 2024). До такого типу можна віднести гру Sally Face, у якій наратив розкривається через послідовне дослідження середовища та головоломки.

Іншим різновидом є наративні пригодницькі ігри або інтерактивні драми, де механіка мінімізована, а основний акцент зосереджено на розвитку сюжету, діалогах і виборах гравця. У цьому випадку геймплей підпорядковується драматургії, як це реалізовано в Life Is Strange. Окрему групу становлять action-adventure ігри, які поєднують сюжетну структуру з активною взаємодією, бойовими елементами або платформінгом. Прикладом такого синтезу є It Takes Two, де наратив інтегровано в динамічну механіку.

Пригодницькі ігри можуть також набувати форми puzzle-adventure, коли сюжетна лінія розгортається через розв'язання просторових чи логічних завдань, як у Blanc. У психологічних або хорор-пригодах емоційна атмосфера та внутрішні переживання персонажів стають провідним засобом взаємодії зі світом, що можна простежити в Omori. Водночас існують соціально орієнтовані пригодницькі ігри, де дослідження простору поєднується з міжгравцевою взаємодією та співпрацею, як у Sky: Children of the Light.

У жанрі пригодницьких відеоігор слід виокремити кооперативні проєкти, де гравці взаємодіють один з одним у команді, спільно долають перешкоди та вирішують завдання. У таких іграх особлива увага приділяється дизайну персонажів:

їхня форма, пропорції та рухи мають відображати функціональні ролі та сумісність у команді, щоб гравці могли швидко зчитувати інформацію про можливості партнера навіть периферійним зором. Існують також одиночні пригодницькі ігри, орієнтовані на наратив та дослідження світу. У таких проєктах акцент робиться на сюжеті, психології персонажів і взаємодії з ігровим середовищем. Розробники часто підбирають стилістику, яка підкреслює атмосферу світу та характер героїв: від мінімалістичних форм у дитячих іграх до деталізованого реалізму в іграх для дорослої аудиторії.

Візуальна мова та стилістика персонажів у пригодницьких іграх є ключовим інструментом комунікації між розробником і гравцем, оскільки через зовнішній вигляд персонажа миттєво передаються його роль, психологічний портрет та функціональні можливості без залучення текстової інформації. Стилiстичні рішення будуються на поєднанні форми, пропорцій, колористики, фактури та анімації, що дозволяє гравцю інтуїтивно розуміти характер героя та його потенціал у межах ігрового світу. У залежності від жанру і цільової аудиторії використовуються різні рівні візуального спрощення: для дитячих ігор домінує мінімалістичний підхід із простими геометричними формами, у казуальних проєктах – зрозумілі життєві образи, тоді як у високодинамічних або тактичних іграх застосовується деталізований і реалістичний дизайн, що дозволяє гравцю швидко ідентифікувати себе з героєм та оцінити його можливості. У високоінтенсивних жанрах (таких як шутери, MOBA, Battle Royale), навпаки, застосовується тактичний реалізм, де деталізація спорядження та реалістичність у відтворенні людських пропорцій дозволяє гравцеві легше ідентифікувати себе з героєм та відчувати вагу його зусиль (Kuntjara & Almanfaluthi, 2021) (Garver та ін., 2018). Використання подібного набору графічних орієнтирів допомагає гравцеві орієнтуватися в ігрових механіках й формувати емоційний зв'язок із героями, спираючись на їхню зовнішню відповідність закладеним наративним функціям.

Для визначення особливостей дизайну в пригодницьких відеоіграх було проаналізовано такі проєкти: Persona 5 Royal, Night in the Woods та Life Is Strange. Незважаючи на наявність елементів інших жанрів, зазначені ігри можуть бути об'єднані в межах узагальненого пригодницького жанру. Аналіз зосереджено на дизайні персонажів, їх художній стилістиці, поєднанні графічних рішень і колористичних особливостях.

Persona 5 Royal (рис. 1a). Головний герой – старшокласник на прізвище Джокер, який воло-

діє містичними здібностями та виконує роль своєрідного «сучасного Робін Гуда». Персонаж має два основні образи: повсякденний і альтер-его Примарного Злодія (Phantom Thief). В обох випадках його обличчя частково приховане: у повсякденному образі – окулярами, у другому – маскою. Повсякденний костюм складається з темної шкільної форми з клітчастими штанами, тоді як образ Примарного Злодія представлений стилізованим темно-сірим костюмом із чорним плащем.

Друг і суперник героя – Гіро Акечі, відомий як «Детектив-принц», – також має два контрастні образи: стриманий повсякденний (кремовий детективний жакет) і героїчний біло-червоний костюм із маскою, що нагадує маску чумного лікаря. Останній підкреслює суспільне сприйняття персонажа як позитивного героя, здатного врятувати інших.

Night in the Woods (рис. 1б). Головна героїня – антропоморфна чорна кішка Мей Боровскі, студентка, яка повертається додому після відрядження. Її образ поєднує риси агресивності та миловидності. Силует сформований із простих геометричних форм із поєднанням м'яких і гострих елементів. Помаранчева футболка зі знаком заборони та бейсбольна бита підсилюють характеристику протестного характеру.

Її подруга Беатріс (Бі) Сантелло – антропоморфна алігаторка з похмурим і саркастичним характером. Її образ побудований на м'якших формах, що відображає внутрішню стриманість. Маркерами персонажа виступають чорний светр, сигарета та символ анкха на шії.

Загальний дизайн персонажів базується на спрощених формах: великі округлі тіла, масивні голови з великими очима та тонкі кінцівки. Така стилізація нагадує ілюстрації до дитячих книжок.

Life Is Strange (рис. 1в). Головна героїня – Максін (Макс) Колфілд, студентка мистецького коледжу, яка виявляє здатність повертати час. Її дизайн відображає м'який, сором'язливий і творчий характер. Вона носить практичний одяг (футболка, кардиган, джинси), має коротку стрижку-боб і не використовує яскравого макіяжу. Колористичним маркером виступає рожева футболка з принтом оленя (або сіра з метеликом – залежно від вибору гравця).

Її подруга Хлоя Прайс має бунтарський образ, що проявляється у фарбованому синьому волоссі, татуваннях і шкіряній куртці. Персонажі виконані з наближеними до реалістичних пропорціями та незначною стилізацією. Текстури волосся, шкіри та одягу створюють ефект матеріальності, подібний до глини або пластиліну.

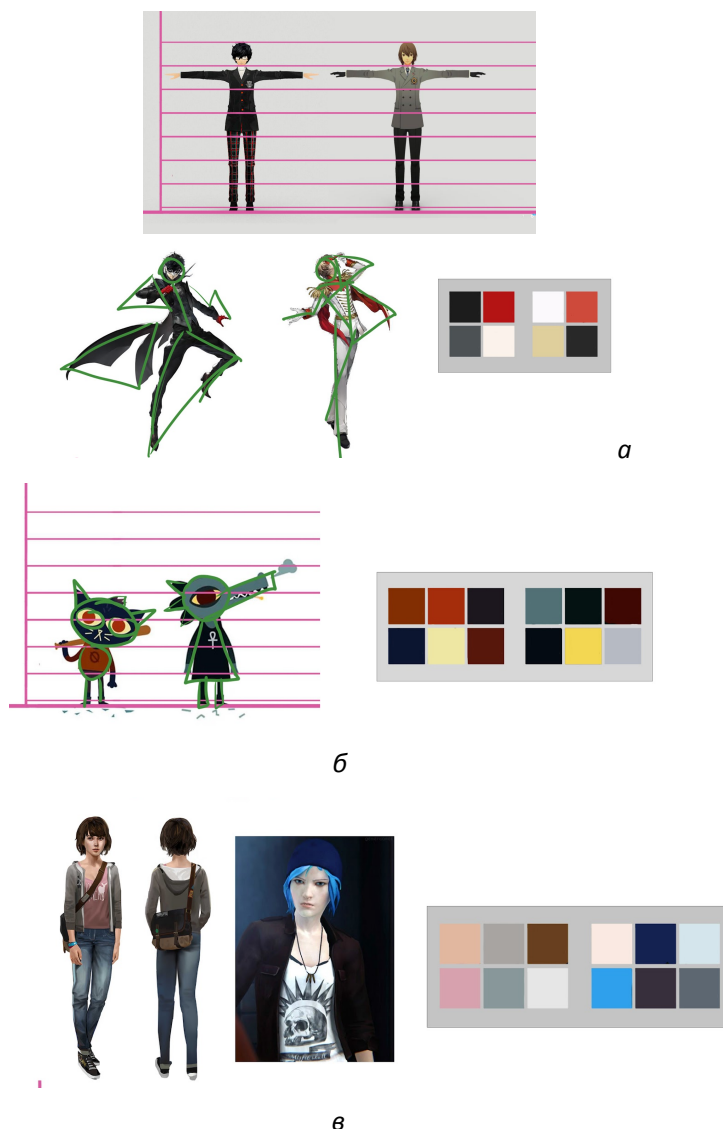


Рис. 1. Аналіз будови персонажа та палітри кольорів у відеоіграх:
а – *Persona 5 Royal*; б – *Night in the Woods*; в – *Life is Strange*

В дизайні персонажів відеоігор одним із ключових інструментів візуальної мови є відтворення фактур. У грі *It Takes Two* фактура у дизайні набуває концептуального значення. Перетворення подружжя на ляльок із дерева та глини (рис. 2а) функціонує як візуальна метафора їхнього емоційного стану та кризи взаєморозуміння. Деревина у формі персонажа Мей візуалізує її стриманість, схильність до раціоналізації й емоційної дистанції. Поверхня має чітку текстуру, тверді краї, що підкреслює ригідність її поведінки. Натомість пластичність глини, з якої «створено» персонажа Коді, акцентує його м'якість, гнучкість і внутрішню нестабільність. Цей контраст підтримується й анімаційною пластикою: рухи глиняного персонажа мають більшу амплітуду, тоді як дерев'яна модель демонструє більшу ламаність у русі.

Гра *Blanc* – кооперативна пригодницька головоломка, орієнтована на сімейну аудиторію. Сюжет базується на вимушеному об'єднанні Вовчєня та Оленяти, що загубилися під час завірюхи. Дизайн персонажів тут виступає інструментом деконструкції традиційну архетипу «хижак-жертва», перетворюючи персонажів на рівноправних партнерів (рис. 2б)

Оленя вирізняється витонченим силуетом із довгими кінцівками. Його анатомія слугує маркером конкретних ігрових функцій: здатності перестрибувати прірви та виступати фізичною опорою для напарника.

Вовчєня, навпаки, має компактний приземлений силует із акцентом на голові, що інтуїтивно вказує на його можливість проходити у вузьких важкодоступних для напарника місцях. Така візу-

альна асиметрія дозволяє гравцям (зокрема дітям) швидко зчитувати межі можливостей кожного персонажа без текстових підказок.

Для адаптації образів під запити сімейного геймплею використано принцип неотенії (гіпертрофованих дитячих рис). Це рішення нівелює природну агресивність вовка, роблячи персонажів гри однаково вразливими та привабливими для гравця. Загальна стилістика гри – ахроматичний ескіз олівцем – обрана для забезпечення кращої читабельності темних силуетів персонажів на засніженому контрастному фоні. Схожість графіки з книжковою ілюстрацією апелює до досвіду спільного читання, створюючи атмосферу інтерактивної казки. Такий візуальний образ робить ігровий простір Blanc зрозумілим та безпечним для дитини, полегшуючи фокусування на емоційній взаємодії, тоді як для дорослих даний образ стає маркером художньої цінності проєкту.

Подібна робота з пропорціями та вразливістю набуває іншого, більш похмурого забарвлення у проєкті Reanimal (рис. 3в). Кооперативна пригодницька гра, що фокусується на темі дитячих страхів та виживання в агресивному середовищі. Сюжет розповідає про брата та сестру, які намагаються врятувати своїх друзів у гротескному світі. Тут візуальна мова персонажів-дітей побудована на контрасті між їхньою тендітною статуєю та гротескним, деформованим світом із чудовиськами. У Reanimal дизайн персонажів транслює відчуття граничної незахищеності: їхні тендітні силуети та маленькі фігури на тлі велетенських, анатомічно викривлених ворогів підкреслюють роль протагоністів як об'єктів переслідування. Ключовим візуальним маркером виступають тваринні маски або елементи одягу, що імітують звірів. Ця деталь символізує втрачену ідентичність та підкреслює потребу героїв у маскуванні (мімікрії)

задля виживання серед монстрів. Дизайн в даному випадку посилює емоційну напругу, а роль персонажа визначається його фізичною меншістю та слабкістю відносно оточення. Візуальна мова Reanimal транслює ідею того, що виживання в агресивному середовищі можливе лише через збереження партнерського зв'язку та взаємодомог між героями. Натуралістична деталізація ворожих образів та значний розрив у масштабах створюють ефект фізичного тиску. Для дорослої аудиторії таке візуальне рішення є маркером загрози, що змушує гравців обирати обережну тактику.

Трансформація візуальної мови виявляється у створенні індивідуально-нейтральних героїв, що притаманно ефірній естетиці Sky: Children of the Light. Соціальна пригодницька гра, де ключовим елементом ігрового процесу є безконфліктна взаємодія та альтруїзм. Сюжет розгортається навколо подорожі персонажа крізь сім занепалих міст із метою повернення впалих зірок до їхніх сузір'їв. Візуальна мова проєкту побудована на «ефірній естетиці» з акцентом на світловій м'якості та повітряній просторовості. Світ побудований як система узагальнених природних форм – пагорбів, руїн, хмарних масивів і відкритих небесних просторів, що позбавлені дрібної деталізації та жорстких контурів, розмитими межами горизонту та домінуванням теплого саява, що створює відчуття сакралізованого простору. Колористика базується на м'яких градієнтах і світлових акцентах, які формують атмосферу спокою та піднесеності (рис. 3а). Тут персонаж постає як універсальна фігура-посередник між світом та безпосередньо гравцем (Huang, 2024). Андрогінність, відсутність індивідуалізованих рис обличчя та мінімалізм базового костюма створюють умови для проєкції ідентичності самого гравця. Світлові елементи на тілі виконують подвійну функцію: з одного

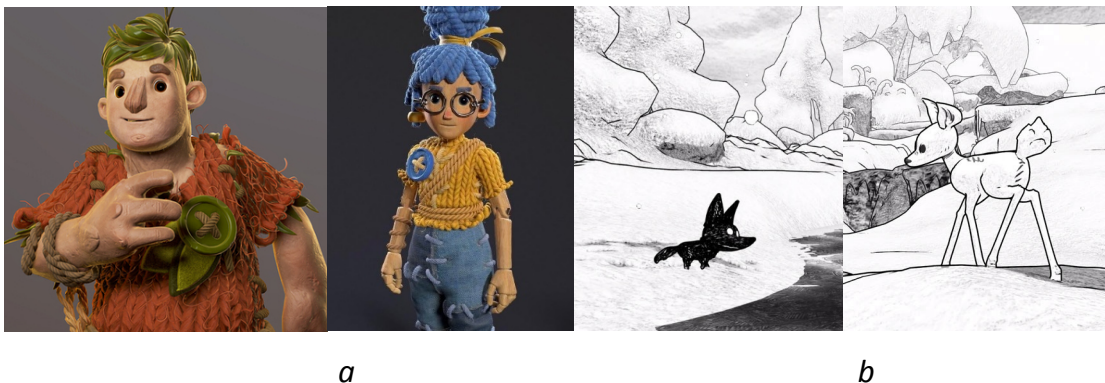


Рис. 2. Персонажі у відеоіграх: а – *It Takes Two*; б – *Blanc*

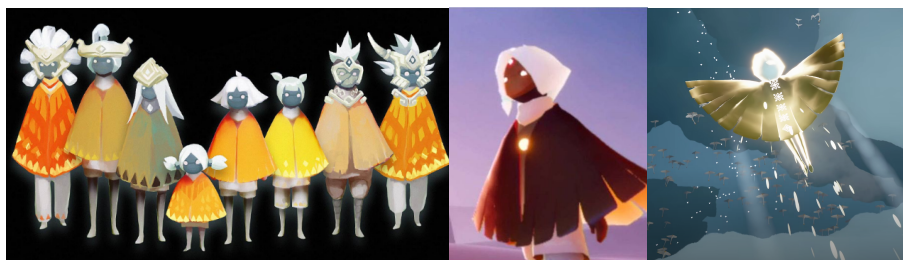
боку, вони виконують роль художнього акценту, з іншого – слугують індикатором ряду ігрових механік. Таким чином, інтерфейс інтегрується безпосередньо в образ персонажа, мінімізуючи потребу в додаткових графічних панелях.

З огляду на загальну нейтральність початкового дизайну персонажів значення набуває можливість кастомізації через елементи костюму та спорядження (плащі, маски), жести та будову тіла. Ці елементи дозволяють варіювати соціальну ідентичність у межах спільного простору. Таким чином, дизайн персонажа стає інструментом моделювання соціальної взаємодії.

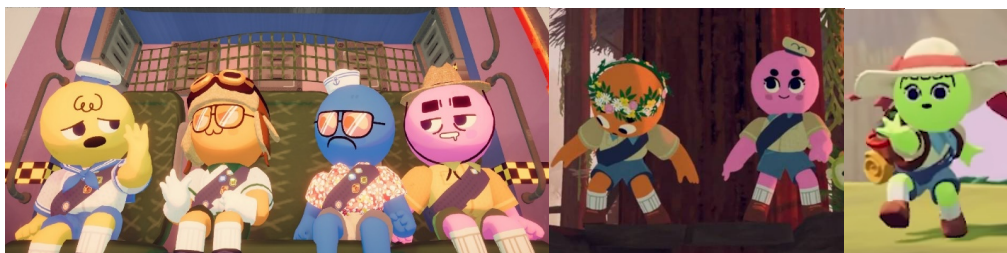
Зовсім інший підхід до візуальної ідентифікації ролі демонструє гра *Peak*, де дизайн підпорядкований логіці фізичної взаємодії. Тут дизайн персонажа свідомо позбавлена героїчного пафосу чи атлетичних пропорцій. Лаконічність дизайну дозволяє реалізувати принципи дієгетичного дизайну (рис. 3б): стан ігрової моделі та динаміка руху стають основним джерелом інформації для гравця, замінюючи традиційні елементи інтер-

фейсу. Яскраві локальні кольори одягу забезпечують високу видимість об'єктів на фоні гірського ландшафту, що є критично важливим для ігор, де успіх залежить від точності просторового позиціонування та злагодженості командної взаємодії.

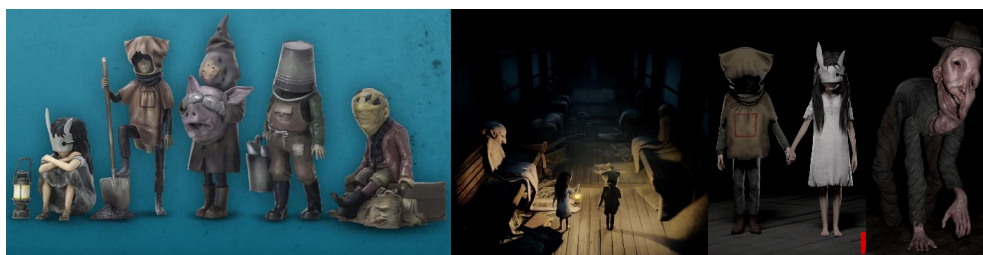
Розглянуті приклади доводять, що функціональний дизайн у кооперативних іграх – це насамперед система швидкої ідентифікації ролі персонажа в умовах динамічного геймплею. Як було розглянуто на прикладі фізіологічної асиметрії в *Blanc* чи матеріальності в *It Takes Two*, форма героя має бути асоціативно пов'язаною з його завданнями. Це дозволяє гравцям зчитувати тактичну ситуацію навіть периферійним зором, миттєво розуміючи, хто з партнерів здатен подолати конкретну перешкоду. Важливою умовою такої взаємодії є візуальна синергія: дизайн героїв інтуїтивно підказує їхню сумісність, наочно демонструючи, як здібності одного персонажа можуть доповнювати вразливості іншого (Chen та ін., 2018). Таке поєднання підсвідомому рівні може підштовхувати гравців до злагоджених командних дій.



а



б



в

Рис. 3. Стилістичні рішення в дизайні персонажів у відеоіграх:
а – *Sky: Children of the Light*; б – *Peak*; в – *Reanimal*

Проте інформація про можливості героя передається не лише через його зовнішність, а й через те, як цей образ поводить себе безпосередньо в грі. Те, як персонаж рухається, стає інструментом спілкування між гравцями. Це працює завдяки принципу «телеграфування»: коли герой готується до стрибка чи важливої дії, його рухи стають більш виразними та помітними. Така підготовка (або «пре-акт») дає партнеру чіткий сигнал, що саме зараз потрібно підтримати дію – наприклад, вчасно стрибнути разом або виставити захист, не витрачаючи час. Як було зазначено на прикладі Peak та Sky: Children of the Light, дієтичний дизайн вимагає, щоб візуальні елементи були структуровані без перевантаження гравця зайвою інформацією (Moradzadeh та ін., 2025). У динамічних умовах важливо зчитувати лише найважливіші сигнали – стан партнера чи рівень загрози, – тоді як другорядні деталі залишаються візуально приглушеними. Це дозволяє команді фокусуватися на тактиці гри, сприймаючи модель персонажа як джерело ігрових даних.

Інтеграція цих засобів зрештою спирається на психологічний «Ефект Протея»: зовнішність персонажа має стимулювати певну поведінку, яка відповідає його ролі (Chen та ін., 2018) (Stres & Gabrijelčić Томс, 2024). Дизайн індивідуально-

нейтральних героїв або вразливих героїв, як у Reanimal, викликає у гравця природне бажання захищати та допомагати, тоді як стійкі, лаконічні форми персонажів у Peak транслюють впевненість та рішучість.

Висновки. На основі проведеного дослідження було встановлено, що візуальне рішення персонажа у відеоіграх пригодницького жанру є ключовим інструментом передачі ігрової інформації про нього. Такі параметри зовнішності, як форма тіла, колірна гама чи фактура матеріалів, дозволяють гравцеві розуміти роль та можливості героя без залучення додаткового тексту. Аналіз таких проєктів показує, що стилістика гри завжди підпорядкована її правилам. Диференціація героїв за фізичними параметрами та матеріалами слугує візуальним підтвердженням їхньої спеціалізації та спонукає гравця до інтуїтивного зчитування ролі персонажа. Такий підхід підкреслює функціональну відмінність персонажів, що робить їхню взаємозалежність та командну роботу необхідною умовою ігрового процесу. Один герой може бути сильним і важким, інший – легким і швидким, і ця різниця в дизайні стає основою для всієї командної роботи і водночас виступає способом передачі ключових ігрових даних через візуальні орієнтири та рух персонажа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Слюжинська Е. О., Пашкевич К. Л., Коломієць М. М., Купченко К. О. Особливості формоутворення персонажів сучасних коміксів. Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora. Centro de Estudios Estratégicos & European Scientific Platform, м. Панама. 2021. С. 228-230. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-11.06.2021.v1.71>
2. Малишева М. Ю., Сапфірова Н. М. Розробка двовимірної графіки відеоігор: особливості вибору кольорів і психологічні аспекти впливу на гравця. Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості: матеріали IV Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, м. Київ, 17 лист. 2023. С. 72-78. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/26550>
3. Васильєва О. С., Завгородня Я., Васильєв О. С., Васильєва І. В. Особливості розробки сучасних анімаційних персонажів. Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 22 квіт. 2021. С. 110-113. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/18118>
4. Kou Y. An analysis of character design in video games. Communications in humanities research. 2023. Т. 14, № 1. С. 186-191. DOI: <https://doi.org/10.54254/2753-7064/14/20230455>
5. Karipbayev Z., Toksanbayeva A. Game characters as a narrative tool: An analysis of the influence of visual design on the development of the storyline in the game. Problems of engineering and professional education. 2024. Т. 73, № 2. С. 65-78. DOI: <https://doi.org/10.32523/2220-685x-2024-73-2-65-78>
6. Anderson C. Analysis of fundamental aspects in game character design. International journal of digital learning on languages and arts (IJODLLA). 2024. Т. 1, № 2. С. 83-93. DOI: <https://doi.org/10.23887/ijodlla.v1i2.89349>
7. Kuntjara H., Almanfaluthi B. Character design in games analysis of character design theory. Journal of games, game art, and gamification. 2021. Т. 2, № 2. DOI: <https://doi.org/10.21512/jggag.v2i2.7197>
8. Garver S., Adamo-Villani N., Dib H. The impact of visual style on user experience in games. EAI endorsed transactions on game-based learning. 2018. Т. 4, № 15. С. 1-7. DOI: <https://doi.org/10.4108/eai.5-1-2018.153535>
9. Huang R. The impact of social game gameplay design on players' emotional connection: a case study of «Sky: Children of the light». Interdisciplinary humanities and communication studies. 2024. Т. 1, № 9. С. 1-5. DOI: <https://doi.org/10.61173/5q8b3e71>
10. The art of drafting: a team-oriented hero recommendation system for multiplayer online battle arena games / Chen Z. та ін. RecSys '18: proceedings of the 12th ACM conference on recommender systems, м. Ванкувер, 2 жовт. 2018 р. 2018. С. 200-208. DOI: <https://doi.org/10.1145/3240323.3240345>

11. Moradzadeh S., Zhang Z., Gui X., Kou Y. The state of video game research in computer-supported cooperative work – A systematic literature review. Computer supported cooperative work (CSCW). 2025. T. 34. C. 587-638. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10606-025-09519-z>
12. Stres S., Gabrijelčič Tomc H. Analysis of emotion recognition through 2D micro-animations of an illustrated character's face. Journal of graphic engineering and design. 2024. T. 15, № 4. C. 29-43. DOI: <https://doi.org/10.24867/jged-2024-4-029>

REFERENCES

1. Sliuzhynska E., Pashkevych K., Kolomiets M., Kupchenko K. (2021) Osoblyvosti formoutvorennia personazhiv suchasnykh komiksiv. [Features of the formation of characters in modern comics] Problemas y perspectivas de la aplicación de la investigación científica innovadora. Centro de Estudios Estratégicos & European Scientific Platform, Panama, 228-230. <https://doi.org/10.36074/logos-11.06.2021.v1.71> [in Ukrainian]
2. Malysheva M., Sapfirova N. (2023) Rozrobka dvovymirnoi hrafiky videoihor: Osoblyvosti vyboru koloriv i psykholohichni aspekty vplyvu na hravtsia. [Development of two-dimensional graphics for video games: features of color selection and psychological aspects of the impact on the player] Innovatyka v osviti, nautsi ta biznesi: Vyklyky ta mozhlyvosti: materialy IV Vseukrainskoi konferentsii здобувачів вищої освіти і молодих учених, Kyiv, 72-78. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/26550> [in Ukrainian]
3. Vasylieva O., Zavhorodnia Ya., Vasylev O., Vasylieva I. (2021) Osoblyvosti rozrobky suchasnykh animatsiinykh personazhiv. [Features of developing modern animated characters] Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: materialy III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, Kyiv, 110-113. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/18118> [in Ukrainian]
4. Kou Y. (2023) An analysis of character design in video games. Communications in Humanities Research, 14(1), 186-191. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/14/20230455>
5. Karipbayev Z., Toksanbayeva A. (2024) Game characters as a narrative tool: An analysis of the influence of visual design on the development of the storyline in the game. Problems of engineering and professional education, 73(2), 65-78. <https://doi.org/10.32523/2220-685x-2024-73-2-65-78>
6. Anderson C. (2024) Analysis of fundamental aspects in game character design. International Journal of Digital Learning on Languages and Arts (IJODLLA), 1(2), 83-93. <https://doi.org/10.23887/ijodlla.v1i2.89349>
7. Kuntjara H., Almanfaluthi B. (2021) Character design in games analysis of character design theory. Journal of Games, Game Art, and Gamification, 2(2). <https://doi.org/10.21512/jggag.v2i2.7197>
8. Garver S., Adamo-Villani N., Dib H. (2018) The impact of visual style on user experience in games. EAI Endorsed Transactions on Game-Based Learning, 4(15), 153535. <https://doi.org/10.4108/eai.5-1-2018.153535>
9. Huang R. (2024) The impact of social game gameplay design on players' emotional connection: A case study of «Sky: Children of the light». Interdisciplinary Humanities and Communication Studies, 1(9). <https://doi.org/10.61173/5q8b3e71>
10. Chen Z., Nguyen T.-H. D., Xu Y., Amato C., Cooper S., Sun Y., El-Nasr M. S. (2018) The art of drafting. RecSys '18: Twelfth ACM conference on recommender systems, Vancouver, 200-208. <https://doi.org/10.1145/3240323.3240345>
11. Moradzadeh S., Zhang Z., Gui X., Kou Y. (2025) The state of video game research in computer-supported cooperative work – A systematic literature review. Computer Supported Cooperative Work (CSCW), 34, 587-638. <https://doi.org/10.1007/s10606-025-09519-z>
12. Stres S., Gabrijelčič Tomc H. (2024) Analysis of emotion recognition through 2D micro-animations of an illustrated character's face. Journal of Graphic Engineering and Design, 15(4), 29-43. <https://doi.org/10.24867/jged-2024-4-029>

Дата першого надходження статті до видання: 08.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 72(477.87)(063)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-33>**Олексій КУРИЛИШИН,***orcid.org/0009-0007-7034-8300**аспірант кафедри архітектури та реставрації
Національного університету «Львівська Політехніка»
(Львів, Україна) oleksii.i.kurylyshyn@lpnu.ua***Олег РИБЧИНСЬКИЙ,***orcid.org/0000-0001-9936-6122**доктор архітектури, доцент,
професор кафедри архітектури та реставрації
Національного університету «Львівська Політехніка»
(Львів, Україна) oleh.v.rybchynskiy@lpnu.ua*

ЧИННИКИ ВПЛИВУ НА ЯКІСНІ ТА КІЛЬКІСНІ ВЛАСТИВОСТІ РЕЄСТРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В ПАМ'ЯТКАХ АРХІТЕКТУРИ

У статті розглянуто підходи до реставрації архітектурних об'єктів з акцентом на їх практичне застосування, що зумовлено потребою підвищення якості відновлення мистецьких елементів і збереження їх автентичності. Проаналізовано чинники, які впливають як на якість, так і на обсяг реставраційних робіт. Особливу увагу приділено поєднанню результатів наукових досліджень, технічних рішень і соціально-економічних умов, у яких здійснюється реставраційна діяльність. Проведено порівняння традиційних і сучасних технологій, зокрема із залученням цифрових інструментів, таких як 3D-моделювання, CAD-проектування та 3D-друк.

У роботі обґрунтовано доцільність комплексного підходу до реставрації, який передбачає поєднання історико-архітектурного аналізу, матеріалознавчих досліджень і сучасних цифрових технологій із урахуванням соціально-економічних чинників. У ході дослідження проаналізовано вплив конструктивних особливостей будівель, доступності матеріалів і рівня професійної підготовки фахівців на результати реставрації декоративних елементів. Практика показує, що саме поєднання цих чинників часто визначає кінцеву якість виконаних робіт. Це особливо важливо для збереження фасадів, скульптур і декоративних елементів архітектурних пам'яток Львова, де кожна деталь має не лише естетичне, а й культурне значення.

Результати дослідження підтверджують, що успішна реставрація можлива за умови поєднання науково обґрунтованих підходів, практичного досвіду та належної організаційної підтримки. Такий підхід дозволяє зберегти історичну структуру будівель, автентичність матеріалів і художніх елементів, а також продовжити термін їх експлуатації. Водночас важливим залишається врахування соціально-економічних факторів, зокрема рівня фінансування, доступності матеріалів і наявності кваліфікованих спеціалістів. Подальший розвиток реставраційної практики пов'язаний із удосконаленням методів оцінювання стану пам'яток, ширшим використанням сучасних технологій і підготовкою фахівців, здатних поєднувати знання з історії, матеріалознавства та інженерії.

Ключові слова: реставрація пам'яток архітектури, культурна спадщина, будівельні технології, 3D-моделювання, сучасні будівельні матеріали, соціально-економічні чинники.

Oleksii KURYLYSHYN,

orcid.org/0009-0007-7034-8300

*Postgraduate Student at the Department of Architecture and Restoration
Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) oleksii.i.kurylyshyn@lpnu.ua*

Oleh RYBCHYNSKYI,

orcid.org/0000-0001-9936-6122

*Doctor of Architecture, Associate Professor,
Professor at the Department of Architecture and Restoration
Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) oleh.v.rybchynskyi@lpnu.ua*

FACTORS AFFECTING THE QUALITATIVE AND QUANTITATIVE PROPERTIES OF ARTWORK PRESERVATION IN ARCHITECTURAL MONUMENTS

The article examines approaches to the restoration of architectural objects, with a focus on their practical application, driven by the need to improve the quality of restored artistic elements and preserve their authenticity. The study analyses the factors that influence both the quality and the scope of restoration work. Particular attention is paid to the combination of research findings, technical solutions, and the socio-economic conditions in which restoration activities take place. A comparison of traditional and modern technologies is also carried out, including the use of digital tools such as 3D modelling, CAD design, and 3D printing.

The study justifies the use of a comprehensive approach to restoration, which combines historical and architectural analysis, material studies, and modern digital technologies, while also taking into account socio-economic factors. In the course of the research, the influence of structural features of buildings, the availability of materials, and the level of professional training of specialists on the results of restoring decorative elements was analysed. In practice, it becomes clear that it is именно the combination of these factors that often determines the final quality of the work. This is especially important when it comes to preserving the façades, sculptures, and decorative elements of Lviv's architectural heritage, where each detail carries not only aesthetic but also cultural value.

The results of the study confirm that successful restoration is possible only when scientifically grounded approaches are combined with practical experience and proper organisational support. Such an approach helps to preserve the historical structure of buildings, maintain the authenticity of materials and artistic elements, and extend their lifespan. At the same time, it is important to consider socio-economic factors, including funding, material availability, and the presence of qualified specialists. Further development of restoration practice is associated with improving methods for assessing the condition of heritage sites, wider use of modern technologies, and the training of professionals capable of integrating knowledge from history, materials science, and engineering.

Key words: *restoration of architectural monuments, cultural heritage preservation, construction technologies, 3D modeling, modern building materials, socio-economic factors.*

Постановка проблеми. Сучасна реставрація пам'яток архітектури в Україні, зокрема у Львові, – це складний і багатогранний процес, який включає наукові дослідження, застосування новітніх технологій та врахування соціально-економічних чинників. Однією з головних проблем є збереження високої якості та автентичності архітектурних і декоративних елементів, особливо коли ресурси обмежені, будівлі змінюють власників або піддаються впливу зовнішніх факторів.

Досвід показує, що вибір методів реставрації і матеріалів залежить від фізико-хімічних властивостей оригінальних елементів, конструктивних особливостей будівлі та можливостей використання сучасних технологій, наприклад 3D-моделювання, 3D-друку чи нанокомпозитів. Разом з тим на результати робіт впливають соціальні та економічні умови: участь у державних

програмах, фінансування, наявність кваліфікованих спеціалістів та популярність об'єкта серед громади (Пристапа, 2025: 200).

Не менш важливою є наукова експертиза та детальна діагностика творів мистецтва. Вона допомагає оцінити стан матеріалів, ступінь руйнувань і втрат, обрати найбільш відповідні методи реставрації та зберегти автентичність об'єктів, а також збільшити кількість елементів, які можна відновити. Таким чином, поєднання наукових досліджень, технологій і соціально-економічних факторів визначає і якість, і кількість відновлених елементів у пам'ятках архітектури.

Аналіз досліджень. У наукових працях, присвячених реставрації пам'яток архітектури, простежуються кілька ключових напрямів, що визначають сучасні підходи до відновлення об'єктів культурної спадщини. Особливий інтерес станов-

лять дослідження оборонних монастирів бернардинів Західної України XVII–XVIII ст., оскільки вони допомагають глибше зрозуміти історико-архітектурні особливості цих споруд і обрати доцільні способи збереження їхньої автентичності (Khokhon, 2021). Аналіз архітектурного та конструктивного декору львівських кам'яниць кінця XIX – початку XX ст. допомагає глибше зрозуміти особливості фасадної пластики та матеріалів того часу (Kupranets, 2025).

Приклади виявлення нових артефактів під час реставрації фасаду палацу Корнякта у Львові підкреслюють важливість комплексного археологічного та архітектурного вивчення перед початком реставраційних робіт (Карпів, 2025). Водночас сучасні цифрові технології, такі як 3D-друк і моделювання, доводять свою ефективність у точному відтворенні декоративних елементів та скороченні помилок під час реставрації (Конюк, 2025).

Окрему увагу в науковій літературі приділяють екологічним аспектам реставрації, адже сьогодні збереження пам'яток неможливе без урахування безпечності та довговічності матеріалів (Кротенко, 2025). Практика застосування романценту та високоякісних цементних композитів під час відновлення фасадних елементів переконує в тому, що вибір матеріалів має бути обґрунтованим і відповідати як конструктивним, так і декоративним особливостям пам'ятки (Купранець, 2025).

Сучасний стан технологій і методів реставрації свідчить про поступове поєднання традиційних підходів із новітніми рішеннями (Осипов, 2023). Цифрові методи реновації, зокрема 3D-сканування, значно спрощують процес фіксації об'єктів і підвищують точність проектування реставраційних робіт, що позитивно впливає на кінцевий результат (Приступа, 2025).

Показовими є приклади комплексної реставрації, реалізовані на практиці. Зокрема, проект відновлення будівлі Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника демонструє, що поєднання наукових досліджень, сучасних технологій і продуманого планування дозволяє досягти якісного результату. Особливу увагу приділено реставрації творів мистецтва та кам'яної архітектури, а також методам вирішення проблем, що виникають у цьому процесі (Стасюк, 2020).

Отже, аналіз джерел показує, що сучасна реставрація спирається на комплексний підхід. Він передбачає поєднання історико-архітектурного аналізу, дослідження матеріалів і використання новітніх технологій, що в підсумку сприяє збереженню автентичності пам'яток і забезпечує їхню довговічність.

Метою статті є визначення практично застосовних підходів до реставрації архітектурних об'єктів та оцінка факторів, що впливають на якість і кількість відновлених творів мистецтва, з урахуванням наукових досліджень, технічних рішень і соціально-економічних аспектів.

Виклад основного матеріалу. У Львові при реставрації пам'яток архітектури особливу увагу приділяють науковому вивченню матеріалів і технік, щоб правильно обрати методи відновлення та зберегти автентичність творів мистецтва. У реставраційних роботах переважно застосовують камінь, особливо вапняк, рідше пісковик, а також алебастр для відновлення рідкісних декоративних деталей. Такий підхід дозволяє відтворювати первісну фактуру та форму елементів, не порушуючи історичної цінності об'єкта.

Показовим у цьому контексті є приклад бернардинських монастирів XVII–XVIII ст. на території Західної України, адже їхній стан і кількість збережених архітектурних та декоративних елементів значною мірою залежали від історичних, соціальних і економічних умов. Багато монастирів розташовувалися в межах міських центрів, а деякі – на околицях, що впливало на їхню захищеність від руйнувань. Наприклад, монастирі у Львові, Сокалі та Ізяславі знаходилися в центрі міста і мали потужні оборонні споруди – трирівневі бастеї, вежі, рельєфні стіни, – що дозволяло зберегти значну частину автентичної архітектури та декоративних деталей. Натомість у менш захищених монастирях, таких як Гусятин, оборонні можливості обмежувалися лише стінами комплексу, і тому деякі елементи не збереглися.

Використані будівельні матеріали – камінь, цегла, деревина – а також конструктивні особливості комплексу, зокрема конфігурація будівель, наявність дворів і оборонних ліній, впливали на вибір методів реставрації та реконструкції. Монастирі з високим соціальним і економічним статусом зазвичай зберігали більше оригінальних елементів, тоді як менш забезпечені та віддалені комплекси частіше зазнавали руйнувань, що обмежувало кількість автентичних об'єктів для відновлення.

Архівні матеріали, старі карти та плани монастирів дають змогу проводити детальну експертизу і діагностику стану архітектурних і мистецьких об'єктів. Завдяки цьому можна оцінити ступінь руйнувань, визначити збереженість декоративних деталей і на основі цих даних обирати оптимальні технології реставрації та консервації. Такий підхід дозволяє планувати обсяг робіт і оцінювати їхню ефективність, зберігаючи як кількісні, так і

якісні характеристики творів мистецтва (Khokhon, 2021: 190).

Важливим прикладом впливу соціально-економічних та інституційних чинників на збереження архітектурних пам'яток Львова є проєкт комплексної реставрації будівлі Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника (вул. Стефаника, 2) – пам'ятки архітектури національного значення 1827 р. зразка класицизму. Участь установи у державній програмі «Велика реставрація», що реалізується в межах ініціативи «Велике будівництво», показує, що масштаби і темпи реставраційних робіт багато в чому залежать від державної підтримки та бюджетного фінансування. Подання проєкту до Міністерства культури та інформаційної політики України підкреслює роль центральних органів влади у визначенні пріоритетності об'єктів культурної спадщини.

Заплановані роботи передбачають відновлення конструктивних елементів будівлі – даху, фундаментів, гідроізоляції – а також реставрацію фасадного декору, інженерних мереж і вікон. Це демонструє, що збереження пам'ятки безпосередньо пов'язане зі станом її конструкцій і умовами зберігання фондів. Якість реставрації залежить не лише від технічних рішень, а й від рівня наукової підготовки, фінансового забезпечення та координації між установами. Крім того, проєкт має соціальний вимір, адже передбачає створення музейних і освітніх просторів (Енциклопедія сучасної України).

Реставрація фасаду палацу Корнякта у Львові показує, наскільки залишки попередніх будівель і використані матеріали впливали на якість і масштаб відновлювальних робіт. Під час реставраційних досліджень 2020–2025 рр. вдалося виявити фрагменти готичної та ренесансної кладки, залишки декоративного обрамлення, поліхромії та профільованих елементів, що допомагає відтворити первісне планування й оздоблення фасаду.

Наукові методи – стратиграфічні аналізи, матеріалознавчі дослідження, а також робота з архівними даними, фотографіями та кресленнями – дають змогу оцінити стан конструкцій і декоративних деталей, спланувати обсяг робіт і обрати оптимальні технології реставрації, підтверджуючи при цьому автентичність матеріалів. Водночас на реставраційний процес впливають соціальні та економічні чинники: зміна власників будівлі, її функціональне призначення та державне фінансування робіт визначають пріоритети, підхід до вибору матеріалів і методи відновлення. Тому лише поєднання наукової діагностики й вра-

хування соціально-економічних умов дозволяє досягти високих якісних та кількісних показників реставрації творів мистецтва в пам'ятках архітектури (Карпів, 2025: 1501)

Саме з огляду на це для розвитку будівельної сфери в Україні важливо формувати цілісну систему ефективних технологій реставрації пам'яток архітектури та історії. Сучасні методи поступово вдосконалюються завдяки впровадженню нових технологій, які зарекомендували себе на практиці та відповідають сучасному технічному рівню.

Реставрація охоплює відновлення окремих будівель і споруд з історичною та культурною цінністю, а також комплексне відновлення груп споруд або історичних районів. При реставрації завжди враховують первісне призначення будівлі, її планування та конструктивні рішення, попередні модернізації та стан об'єкта.

Підготовка до робіт базується на архівних матеріалах, археологічних та архітектурних дослідженнях і технічних обстеженнях. На основі цих даних визначають метод реставрації, оцінюють стан конструкцій і цінність окремих елементів, а також планують обсяг робіт, необхідні ресурси та строки виконання (Осипов, 2023: 168).

У сучасній реставраційній практиці в Україні підхід до вибору матеріалів та методів відновлення пам'яток архітектури формується на основі детальної оцінки їхнього стану та характеру пошкоджень. При підборі матеріалів, таких як геополімери, модернізовані вапнякові розчини, біополімери, наноккомпозити чи вторинна сировина, враховують не лише їх фізико-хімічні властивості та безпечність для довкілля, а й результати наукових досліджень та експертизи творів мистецтва. Лабораторна діагностика поверхонь, структурних шарів і декоративних елементів дозволяє оцінити, наскільки нові матеріали сумісні з оригінальними, та спрогнозувати довговічність реставраційних робіт.

Водночас на вибір методів відновлення значно впливають соціальні та економічні чинники: розмір фінансування, наявність кваліфікованих фахівців, підтримка державних чи приватних інституцій, а також популярність пам'ятки серед туристів. Наприклад, недостатнє фінансування може суттєво обмежувати можливості використання сучасних цифрових технологій і роботизованих систем (Кротенко, 2025: 37).

У сучасній практиці реставрації цифрові технології використовують дедалі частіше, поєднуючи їх із традиційними методами. Зокрема, застосовують 3D-моделювання та 3D-друк, що значно підвищує точність відтворення архітектурних і

декоративних деталей та допомагає економити матеріали. Завдяки 3D-моделям реставратори та архітектори можуть заздалегідь оцінити пропозиції, планування та конструктивні рішення, що дозволяє уникнути помилок і виконувати роботи максимально точно. Фізичні макети, надруковані на 3D-принтері, дають змогу порівняти відтворені елементи з оригіналами, а цифрові креслення (CAD) забезпечують точне відтворення фасадів, поліхромії та скульптурних форм.

Особливо ефективним є використання мульти-матеріального друку, який дозволяє об'єднувати різні матеріали в одній конструкції – наприклад, несучий каркас, декоративне оздоблення та утеплювач. Це дає змогу максимально точно відтворювати складні форми. Застосування автономних роботизованих систем і автоматизації дозволяє виконувати роботи швидко й точно прямо на майданчику, а інтеграція штучного інтелекту сприяє оптимізації дизайну для 3D-друку, контролю якості та збереженню автентичності елементів.

Крім цифрових технологій, важливим аспектом є використання сталих і перероблених матеріалів, що робить процес реставрації більш екологічним. Можливість друку в складних або важкодоступних умовах також є корисною при відновленні пам'яток у віддалених місцях або музейних експонатів. Таким чином, поєднання цифрових і традиційних методів дозволяє досягати високих показників якості, зберігати автентичність матеріалів і форм, а також підвищувати ефективність робіт (Конюк, 2025: 72).

Не менш важливою є ретельна діагностика стану пам'ятки: оцінюють руйнування, втрати та пошкодження поверхні, щоб визначити оптимальні методи консервації та реконструкції. Наприклад, алебастрову ренесансну нішу з колекції Львівського державного історичного музею розчистили, склеїли з використанням армувань, а втрачений фрагмент відновили за допомогою техніки stucco з імітацією алебастру та уніфікацією кольору. Схожі методи застосовували при реставрації декоративних ваз зі збірки Львівської національної наукової бібліотеки, де втрачені ручки та накривку виготовили зі штучного каменю, максимально наближеного до оригіналу, а декоративний віночок відтворили з гіпсу (Стасюк, 2020: 50).

Поряд із цифровими методами важливо застосовувати й традиційні матеріали, особливо для фасадного декору історичних львівських будинків. Використання гіпсу та штучного каменю дозволяє підготувати об'єкти до музейного експонування без додаткового зміцнення, одночасно зберігаючи історичну фактуру деталей. Багатоквартирні

будинки, зведені 1860–1910 рр., прикрашалися ліпними та скульптурними елементами, які з часом руйнуються під впливом навколишнього середовища або неякісного ремонту.

Щоб зберегти ці деталі, проводять комплексну експертизу та детальну діагностику: оглядають фасади й внутрішні приміщення, систематично фотографують, фіксують історичні шари, оцінюють стан матеріалів і конструкцій, контролюють інженерні мережі, визначають рік зведення будівлі та відзначають усі зміни, включно із заміненними або закритими прорізами.

Документування включає складання планів кладки, відбір проб розчинів, створення картограм фасадів, точні вимірювання та фотозйомку. Під час реставрації важливо, щоб фактура облицювання відповідала оригіналу, верхні краї виступів були нахилені для стоку води, а поверхня фасадів залишалася чистою, без тріщин, висолів та інших дефектів. Фарби на фасадах повинні виконувати одночасно декоративну і захисну функцію: бути паропроникними, стійкими до погодних умов, добре триматися на поверхні та відповідати історичному кольоровому рішення будівлі.

Роботи зі stucco та іншими декоративними елементами проводять за погодженим проектом і технологією, відновлюючи або відтворюючи пошкоджені деталі із застосуванням гіпсового розчину та гідрофобних матеріалів. Всі дії мають бути оборотними та відповідати історичному стилю. Для фарбування гіпсових деталей використовують художні олійні фарби, а для захисту – воскову обробку або металеве покриття.

Декоративні елементи не лише прикрашають будівлю, а й формують її композицію та символічно підкреслюють історичну цінність. Тому збереження автентичності української культурної спадщини є надзвичайно важливим. Реставрація старих житлових будинків дозволяє модернізувати інфраструктуру, підвищити комфорт проживання, продовжити термін служби споруд і зберегти ресурси. Дослідження стану фасадів демонструють, наскільки важливо враховувати вплив погоди, забруднення повітря та агресивного міського середовища (Kupranets, 2025: 67).

У реставрації фасадів історичних будівель XIX–XX ст. окрему увагу приділяють елементам із романського цементу – природного високогідралічного в'язучого, отриманого шляхом випалювання мергелю. Цей матеріал відзначався швидким схоплюванням, невеликою усадкою, приємною текстурою та високою стійкістю до атмосферних впливів, що робило його незамінним для фасадного ліпного декору.

Сьогодні реставрація ускладнюється через відсутність автентичної сировини та старих технологій, а неправильне обслуговування, накопичення шарів фарби та невдалі ремонти спричиняють руйнування поверхонь. Під час відновлення застосовують щадні методи очищення – пароструменевий або водопідсилений вихроструменевий, що дозволяє зберегти структуру цементу та його оригінальний колір, враховуючи пористість матеріалу та уникнення надмірного зволоження. Такий підхід допомагає зберегти декоративні деталі, оригінальну поверхню та естетичну цінність фасадів, які є важливою частиною культурної спадщини Західної України (Купранець, 2025: 106).

Окрему групу становлять вапнякові об'єкти, зокрема плити та блоки з написами і різьбленням. Їх зазвичай очищають, зміцнюють, а втрачені частини відтворюють у вигляді гіпсових копій. Такі підходи застосовувалися для різьбленого білокам'яного блоку XII ст. з колекції Національного заповідника «Давній Галич» та кам'яних плит із кириличними написами, що дозволяє зберегти автентичність пам'ятки і наочно показати її первісний вигляд.

Скульптури, зокрема путті з палацу або садово-паркового комплексу Підгорецького замку, поклінні ангели з костелу св. Антонія у Львові та скульптура святого Антонія Падуанського, відновлювали шляхом доповнення втрачених частин за архівними фотографіями та аналогами. Це підкреслює важливість експертизи, детального аналізу і наукового підходу під час реставрації. Вибір методів реставрації також визначають соціальні та економічні чинники: обмежена доступність оригінальних матеріалів змушує використовувати штучні замінники, а потреба в музейному експонуванні впливає на пріоритети консервації та реконструкції, поєднуючи демонстраційну наочність із збереженням історичної цінності. Усі ці елементи разом – наукові дослідження, експертиза, діагностика і практична реставрація – забезпечують комплексний

підхід до збереження культурної спадщини Львова (Стасюк, 2020: 51).

Висновки. Реставрація пам'яток архітектури у Львові – це складний і багатогранний процес, у якому поєднуються історичні дослідження, технічні рішення та практичний досвід. Робота з такими об'єктами вимагає уважного ставлення до автентичних матеріалів, розуміння їхніх фізичних властивостей і причин руйнування.

Дослідження підтверджує, що сучасна реставрація повинна базуватися на детальній діагностиці – аналізі конструкцій, декоративних елементів, історичних нашарувань і архівних матеріалів. Лише після цього можна обґрунтовано обирати методи консервації чи реконструкції. Використання нових матеріалів і цифрових технологій, зокрема 3D-моделювання та друку, значно розширює можливості фахівців, однак вони мають застосовуватися з урахуванням сумісності з оригінальною основою та збереження історичної фактури.

Водночас реставраційний процес неможливо розглядати окремо від соціально-економічних умов. Обсяг фінансування, державна підтримка, доступність матеріалів і кваліфікованих спеціалістів безпосередньо впливають на якість та масштаб відновлювальних робіт. Саме поєднання наукового підходу, практичного досвіду та належної організації дозволяє досягти стабільних результатів у збереженні культурної спадщини.

Подальші дослідження доцільно спрямувати на вдосконалення методик оцінки стану пам'яток, вивчення довговічності сучасних реставраційних матеріалів та розробку рекомендацій щодо ефективного поєднання традиційних і цифрових технологій. Це сприятиме формуванню більш системного підходу до збереження історичного середовища міста.

Отже, реставрація архітектурної спадщини Львова – це не одноразове втручання, а послідовна і тривала робота, що потребує професійної відповідальності, зважених рішень і поваги до історичної цінності кожного об'єкта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Khokhon M. Features of the Bernardines Defensive Monasteries of Western Ukraine in the XVII–XVIII Centuries. *Architectural Studies*. 2021. Vol. 7, № 2. P. 189–196.
2. Kupranets R., Khokhon M. Architectural and structural decor of Lviv tenement houses in the late 19th and early of the 20th centuries. *Architectural Studies*. 2025. Vol. 11, No. 1. P. 59–70.
3. Карпів В., Змієвська І. Coram te: Нові артефакти, відкриті під час реставрації фасаду палацу Корнякта у Львові. *Народознавчі зошити*. 2025. № 6 (186). С. 1500–1510.
4. Конюк А.Є., Василенко О.Б. Сучасні тенденції застосування 3D друку та моделювання в архітектурному проектуванні. *Академічна й університетська наука: результати та перспективи* : зб. наук. пр. XVIII Міжнар. наук.-практ. конф., 09–12 груд. 2025 р., м. Полтава. Полтава : Нац. ун-т ім. Юрія Кондратюка, 2025. С. 71–73.

5. Кротенко Р. О. Екологічні аспекти реставрації: новітні матеріали та технології у збереженні культурної спадщини. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 2. С. 33–41.
6. Купранець Р. В. Особливості використання романценту та високоякісних цементних композитів в реставрації архітектурних елементів фасадів будівель. *Наукові журнали та конференції*. 2025. Т. 22. С. 101–111. Ст 106
7. Осипов С. Сучасний стан технології та методів реставрації пам'яток архітектури. *Просторовий розвиток*. 2023. № 5. С. 165–177.
8. Приступа Д., Крижанівський О. Цифрові методи в реновації пам'яток архітектури: досвід застосування 3D-сканування та BIM у проектуванні Садиби Сангушків. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2025. Вип. 74. С. 195–203.
9. Проект «Комплексна реставрація пам'ятки архітектури початку XIX ст. будівлі Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, м. Львів, вул. Стефаника, 2». URL: <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/virtualna-galereya/proyekt-kompleksna-restavratsiya-pam-yatky-arhitektury-pochatku-hih-st-budivli-lvivskoyi-natsionalnoyi-naukovoyi-biblioteki-ukrayiny-imeni-v-stefanyka-m-lviv-vul-stefanyka-2/> (дата звернення: 26.02.2026).
10. Стасюк О. Реставрація творів мистецтва та архітектури з каменю – виклики і відповіді. *Архітектура*. 2020. Т. 2, № 1. С. 48–53.

REFERENCES

1. Khokhon M. (2021) Features of the Bernardines Defensive Monasteries of Western Ukraine in the XVII–XVIII Centuries. *Architectural Studies*, 7(2), 189–196.
2. Kupranets R., Khokhon M. (2025) Architectural and structural decor of Lviv tenement houses in the late 19th and early 20th centuries. *Architectural Studies*, 11(1), 59–70.
3. Karpiv V., Zmievskaya I. (2025) Coram te: Novi artefakty, vidkryti pid chas restoratsii fasadu palatsu Kornyakta u L'vovi. [Coram te: New artefacts discovered during the restoration of the facade of the Kornyakt Palace in Lviv] *Narodoznachy Zoshyty*, № 6 (186), 1500–1510. [in Ukrainian].
4. Kon'uk A. E., Vasylenko O. B. (2025) Suchasni tendentsii zastosuvannya 3D druky ta modelyuvannya v arkhitekturu nomu proektuvanni. [Modern trends in the use of 3D printing and modeling in architectural design] *Akademichna i universytetska nauka: rezultaty ta perspektyvy: zb. nauk. pr. XVIII Mizhnar. nauk.-prakt. konf.*, 09–12 hrud. 2025, m. Poltava. Poltava: Nat. un-t im. Yuriia Kondratiuka, 71–73. [in Ukrainian].
5. Krotenko R. O. (2025) Ekologichni aspekty restoratsii: novitni materialy ta tekhnolohii u zberezheni kulturnoi spadshchyny. [Ecological aspects of restoration: modern materials and technologies in cultural heritage preservation] *Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs*, № 2, 33–41. [in Ukrainian].
6. Kupranets R. V. (2025) Osoblyvosti vykorystannia romantsentu ta vysokoiakestnykh tsementnykh kompozytiv v restoratsii arkhitekturykh elementiv fasadiv budivel. [Features of using romancent and high-quality cement composites in the restoration of architectural façade elements] *Naukovi zhurnaly ta konferentsii*, T. 22, 101–111. [in Ukrainian].
7. Osypov S. (2023) Suchasnyi stan tekhnolohii ta metodiv restoratsii pam'iatok arkhitektury. [Current state of technology and methods of architectural monument restoration] *Prostorovy rozvytok*, № 5, 165–177. [in Ukrainian].
8. Prystupa D., Kryzhanivskyi O. (2025) Tsifrovi metody v renovatsii pam'iatok arkhitektury: dosvid zastosuvannya 3D-skanuvannya ta BIM u proektuvanni Sadyby Sangushkiv. [Digital methods in renovation of architectural monuments: experience of using 3D scanning and BIM in designing the Sangushko Estate] *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannya*, Вип. 74, 195–203. [in Ukrainian].
9. Projekt «Kompleksna restavratsiya pam'yatky arkhitektury pochatku 19 stolittya, budivli L'vivs'koyi natsional'noyi naukovoyi biblioteki Ukrayiny imeni V. Stefanyka, m. L'viv, vul. Stefanyka, 2». URL: <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/virtualna-galereya/proyekt-kompleksna-restavratsiya-pam-yatky-arhitektury-pochatku-hih-st-budivli-lvivskoyi-natsionalnoyi-naukovoyi-biblioteki-ukrayiny-imeni-v-stefanyka-m-lviv-vul-stefanyka-2/> (data zvernennia 26.02.2026). [in Ukrainian].
10. Stasiuk O. (2020) Restavratsiia tvoriv mystetstva ta arkhitektury z kameniu – vyklyky i vidpovidi. [Restoration of works of art and architecture made of stone – challenges and solutions] *Arkhitektura*, T. 2, № 1, 48–53. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 781.68

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-34>

Юрій ЛЕВИЦЬКИЙ,

orcid.org/0009-0007-0433-7371

аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності

Дніпровської академії музики

(Дніпро, Україна) urkaklarnet@gmail.com

СЕМАНТИЧНИЙ ВИМІР ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАРНЕТОВИХ ТВОРІВ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ МУЗИКАНТА (НА ПРИКЛАДІ «КОЛИСКОВОЇ» ОЛЕКСАНДРА НЕЖИГАЯ ТА «ЗАБУТТЯ» ОЛЕНИ АРХИПОВОЇ)

У статті розглядається музична семантика як важливий інструмент сучасного музикознавчого й виконавського аналізу. Дане дослідження зосереджене на камерних творах для кларнета і фортепіано представників композиторського осередку Дніпровського регіону – «Колісковій» Олександра Нежигая та «Забутті» Олени Архипової.

Теоретична основа роботи базується на трипартитній моделі Ж. Моліно – Ж.-Ж. Нат'єза, теорії музичних топосів, концепції маркованості й тропування Р. Гаттена, а також підході І. П'ятницької-Позднякової. Увага зосереджена на тому, як жанрові коди, інтонаційні моделі, драматургія та фактурно-темброві організація беруть участь у формуванні смислового поля музичного твору. У результаті аналізу встановлено, що попередній аналіз семантики є дієвим інструментом поглиблення та підвищення якості виконавського прочитання. Також виявлено, що навіть за умови близького інструментального складу й камерного формату та при використанні схожих елементів музичної мови твори можуть репрезентувати різні стратегії музичного смислотворення. «Коліскова» О. Нежигая виявляє жанрово-архетипову семантику спокою, опіки та відновлення рівноваги, тоді як «Забуття» О. Архипової репрезентує психологізовану модель стирання, фрагментації та внутрішнього вислизання образу. Доведено, що семантичний аналіз дозволяє глибше осмислити не лише художню природу твору, а й принципи його виконавської інтерпретації, зокрема в аспектах інтонування, фразування, дихання, агогіки, динаміки й тембрової драматургії.

Також виявлено потенціал для подальших досліджень в сфері аналізу семантики камерно-інструментальних творів: в контексті регіоналістики, як дослідження особливостей регіональних механізмів смислотворення, і у ширшому контексті загальноукраїнської музичної сфери, як подальше формування моделі дослідження семантики камерно-інструментального репертуару сучасної української композиторської школи в цілому.

Ключові слова: музична семантика, композиторський осередок Дніпровського регіону, камерно-інструментальний твір, виконавська інтерпретація, музичний топос, маркованість, тропування.

Yurii LEVYTSKYI,

orcid.org/0009-0007-0433-7371

Postgraduate Student at the Department of Musicology, Composition and Performance Mastery

Dnipro Academy of Music

(Dnipro, Ukraine) urkaklarnet@gmail.com

THE SEMANTIC DIMENSION OF THE INTERPRETATION OF CLARINET WORKS IN THE PERFORMING PRACTICE OF A MUSICIAN (BASED ON OLEKSANDR NEZHYGAI'S «LULLABY» AND OLENA ARKHYPOVA'S «OBLIVION»)

The article examines musical semantics as an important tool of contemporary musicological and performance analysis. This study focuses on chamber works for clarinet and piano by representatives of the Dnipro regional school of composition, namely «Lullaby» by Oleksandr Nezhygai and «Oblivion» by Olena Arkhypova.

The theoretical framework of the study is based on the tripartite model of J. Molino and J.-J. Nattiez, topic theory, R. Hatten's concept of markedness and troping, as well as the approach of I. Piatnytska-Pozdniakova. Attention is focused on how genre codes, intonational models, dramaturgy, and textural-timbral organization participate in the formation of the semantic field of a musical work. The analysis demonstrates that preliminary semantic analysis is an effective tool for deepening and improving the quality of performance interpretation. It has also been established that, even with a similar instrumental scoring and chamber format, and with the use of similar elements of musical language, works may represent different strategies of musical meaning-making. O. Nezhygai's Lullaby reveals a genre-archetypal semantics of calmness, care, and restoration of balance, whereas O. Arkhypova's «Oblivion» represents a psychologized model of erasure, fragmentation, and the inner slipping away of the image. It is proven that semantic analysis makes it possible to achieve a deeper understanding not only of the artistic nature of a work, but also of the

principles of its performance interpretation, particularly in the aspects of intoning, phrasing, breathing, agogics, dynamics, and timbral dramaturgy.

The study also reveals the potential for further research in the field of semantic analysis of chamber-instrumental works: in the context of regional studies, as an investigation into the specific regional mechanisms of meaning-making, and in the broader context of Ukrainian music as a whole, as a further development of a model for researching the semantics of the chamber-instrumental repertoire of the contemporary Ukrainian school of composition.

Key words: musical semantics, Dnipro regional school of composition, chamber-instrumental work, performance interpretation, musical topic, markedness, troping.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві питання музичної семантики є одним з принципових, оскільки давно вийшло за рамки загального питання «значення музики». Музична семантика стосується не лише сенсу як такого, а й механізмів формування, кодування та передачі смислового наповнення, а також його інтерпретації. Особливо важливою ця проблематика постає в контексті саме виконавського мистецтва, оскільки в ньому музичний текст постає не самодостатньою даністю, а частиною складного художнього феномену, що повноцінно реалізується лише в процесі виконавського акту. В цій сфері семантичний аналіз дозволяє зануритися у глибини розуміння жанрової, інтонаційної образної та драматургічної логіки твору, тим самим надає можливість більш точної та переконливої інтерпретації музичних творів.

В той же час в українському музикознавстві питання музичної семантики нерідко розглядається лише в загальнотеоретичному плані, майже не торкаючись практичних аспектів напряду, особливо коли мова йде про творчий доробок регіональних композиторських шкіл, який, на превеликий жаль, все ще знаходиться на периферії наукових досліджень. Так, сучасні твори композиторів Дніпровського регіону на сьогоднішній день залишаються мало дослідженими, хоча їхня художня цінність, як в загальноукраїнському мистецькому контексті, так і, особливо, в регіональному, є високою.

Таким чином постає питання впливу семантичного підходу на аналіз творів композиторського осередку Дніпровського регіону, а саме – композиторського доробку для духових інструментів – та аналізу подальшого впливу виявлених смислоторчих механізмів на виконавську інтерпретацію. **Актуальність** саме такого ракурсу зумовлена потребою введення малодослідженого регіонального репертуару до більш широкого наукового дискурсу та поєднанням практики виконавського музикознавства з інструментарієм сучасних семіотичних досліджень.

Аналіз досліджень. Методологічним фундаментом та першоосновою цього підходу є трипартитна модель Жана Моліно (Molino, 1990.)

та Жана-Жака Наттьєза (Nattiez, 1990.), в рамках якої музичний феномен розділено на три «рівні»: поетичний, нейтральний та естетичний. Поетичний рівень пов'язаний, насамперед, з композиторським задумом, його власною естетичною установкою та історико-культурним контекстом. Нейтральний рівень – це, власне, сам музичний текст, як матеріальний наслідок композиторського мислення: мелодика, ритм, гармонія, фактура, форма, тембр, драматургія та інші елементи музичної мови. Естетичний рівень напряду стосується виконавців та слухачів, а саме їхніх інтерпретацій та сприйняття. Цінність моделі Моліно-Наттьєза в тому, що вона дозволяє уникнути однобічного підходу. В ній музичні сенси постають не як наслідок одного лише композиторського задуму чи будови музичного тексту, а як ширший, комплексний, результат взаємодії інтенції композитора, музичної мови твору, виконавського елементу та реценції, власне, слухача.

Іншим, не менш важливим елементом аналітичного інструментарію є теорія музичних топосів Леонарда Ратнера, розвинена, зокрема, професоркою Данутою Міркою (Mirka, 2023: 129-135.). Її значення полягає в можливості виявляти та аналізувати в музичному тексті конкретні історично й культурно впізнавані семантичні патерни, які функціонують як окремі культурно-символічні знаки. Наприклад, такі топоси як марш, пастораль, колицьова чи фанфара не просто зафіксують певний тип музичного матеріалу, але й впливають на асоціативний ряд у свідомості і виконавців і слухачів.

У комплексі з концепцією Роберта Гаттена (Hatten, 1994.), в першу чергу щодо маркованості та тропування, це дозволяє простежити як саме музичний елемент набуває додаткового смислового навантаження: якщо немарковане постає як норма чи «фон», то марковане – як акцент, драматургічний злам. Тропування ж, в свою чергу, відкриває можливість дослідити, як поєднання та накладання різних смислових елементів створює новий, більш складний семантичний ефект.

В українському музикознавстві важливим елементом цього кола ідей вбачається підхід Ірини П'ятницької-Позднякової (П'ятницька-

Позднякова, 2019: 12-16.), яка розглядає музичний текст як динамічну систему знаків, сенс якої формується, у тому числі, в широкому культурному контексті сприйняття. В її підході цінними, насамперед, постають поняття «музичної події» та «смыслові партитури». Вони дозволяють виявити за елементами музичної мови приховані смислові елементи та простежити логіку сенсово-драматичного розгортання музичного матеріалу через моменти різких змін – порушення інерції, смислового загострення, тощо.

Використання комплексу цих методів у подальшому дослідженні обраних мініатюр вбачається доцільним саме через вичерпність окреслених методів: трипартитна модель окреслює загальну дослідження, теорія топосів допомагає виявити впізнавані семантичні коди, концепція маркованості та тропування пояснює динаміку смислових переходів та зміщень, а підхід П'ятницької-Позднякової виражає наративну та подієву природу музичного матеріалу.

Мета статті – визначити специфіку семантики камерних творів для духових інструментів представників композиторського осередку Дніпровського регіону, на прикладі творів для кларнета та фортепіано Олександра Нежигая («Колискова») та Олени Архипової («Забуття»), а також простежити відмінності в моделях смислотворення в контексті спорідненого жанрово-інструментального середовища, і продемонструвати їхній вплив на виконавське прочитання.

Завдання дослідження:

- окреслити теоретичні та методологічні засади дослідження, спираючись на трипартитну модель Ж. Моліно – Ж.-Ж. Натъеза, теорію музичних топосів, концепцію маркованості й тропування Р. Гаттена та вітчизняний підхід І. П'ятницької-Позднякової;

- розглянути композиторську школу Дніпропетровщини як регіональне середовище сучасної української музики та визначити роль творів для духових інструментів у ній, зокрема кларнетового репертуару;

- здійснити семантичний аналіз творів О. Нежигая «Колискова» та О. Архипової «Забуття»; виявити їхні жанрові коди, інтонаційно-драматургічні особливості та сенсові патерни;

- визначити спільні та відмінні семантичні елементи у контексті їхньої образної, психологічної, фактурної та драматургічної побудови;

- зробити висновки щодо фактичного значення семантичного аналізу для виконавця, зокрема в питанні інтонування, побудови фраз, дихання, агогіки, динаміки та драматургії.

Об'єкт дослідження – музична семантика творів для духових інструментів композиторського осередку Дніпровського регіону. **Предмет** дослідження – смислові аспекти творів композиторського осередку Дніпра для духових інструментів, а саме «Колискової» О. Нежигая та «Забуття» О. Архипової в проєкції на виконавську інтерпретацію.

Виклад основного матеріалу. Питання музичної семантики посіло важливе місце в сучасних музикознавчих дослідженнях. Воно підіймає проблематику не лише тлумачення «значення музики», а й виявлення механізмів, завдяки яким музичний текст формує та передає смисли. В контексті цього музика розглядається не як набір абстрактних звукових послідовностей, але як художня система, де інтонаційні, фактурні, темброві, жанрово-стильові та драматургічні елементи створюють повноцінне смислове поле. Це стає особливо важливим для виконавства, оскільки робить виконавську інтерпретацію не просто зовнішнім «коментарем» до оригінального нотного тексту, а безпосередньо актуалізує його внутрішній семантичний потенціал.

Композитори Дніпровського регіону постають як важливий східний осередок сучасного українського музичного мистецтва. Для творів композиторів цього регіону характерні полістилістичні пошуки, тяжіння до жанрового синтезу та фольклорно-інтонаційна основа. Ця багатовекторність зумовлює придатність музики Дніпровських авторів для семантичного аналізу.

Композиторський осередок Дніпра не зводиться до конкретного стильового шаблону. Так, наприклад, творчість Олександра Нежигая (1955) репрезентує органічне поєднання естрадно-джазових моделей з академічним мисленням, зокрема неоромантичними тенденціями, а музика Олени Архипової (1985) має виразний мелодизм та лірично-рефлексивну образність, нерідко спирається на програмність. Зазначимо, що особливу особливу увагу композиторка приділяє тембровим можливостям дерев'яних духових інструментів.

У контексті обраного аналітичного підходу вбачається особливо показовим розгляд схожих за музично-семіотичним наповненням творів, у яких семантичний потенціал розкривається через програмність, інтонаційно-мелодичну виразність та жанрово-образні алюзії. Саме на основі цих факторів, для подальшого аналізу, були обрані два твори – камерні мініатюри для кларнета та фортепіано: «Колискова» Олександра Нежигая та «Забуття» Олени Архипової. Обидва твори написані для інструментального ансамблю кларнет та

фортепіано та мають спільний підхід у побудові музичного матеріалу, але репрезентують різні моделі музичного смислотворення. Таким чином вони дають можливість відслідкувати не просто індивідуальні композиторські підходи, а й ширші семантичні можливості в середині єдиної регіональної композиторської школи.

«Колискова» О. Нежигая [https://www.youtube.com/watch?v=euMFEz3Uu2s&list=RDeuMFEz3Uu2s&start_radio=1] є особливо показовою в контексті дослідження взаємодії жанрового коду, інтонаційної організації та семантики. Сама назва твору вже є стійким маркером і задає чіткий напрям семантичного прочитання. Як жанровий топос, колискова традиційно пов'язана з образами спокою, опіки та затишку, що нерідко виражається в спокійному повторюваному русі у музичному матеріалі, який несе не розвиток, у сенсі драматургії, а, навпаки, збереження спокійного психоемоційного стану. Завдяки цьому, вже на рівні жанрової та програмної установки, вбачається задана семантична модель, яка на перше місце виводить не подію, в тому числі драматургічну, а стан – тривалий та спокійний. В контексті цього, аналіз даного твору варто здійснювати не лише через дослідження формальних елементів музичної мови, а й через аналіз їхнього впливу на створення образу та психоемоційного стану.

Користуючись термінологією трипартитної моделі Ж. Моліно-Ж.-Ж. Натъеза, на нейтральному рівні семантична невизначеність створюється доволі виразним комплексом засобів: повільний темп, розмір, пульсація у тексті супроводу, притишена динаміка та широке «дихаюче» фразування в кларнетовій партії створюють звукове середовище із відчуттям безперервності. Топос колискової формується в самій логіці руху, пульсації, характері мелодії, музичний матеріал організований за принципом підтримки відчуття спокою та «рівного дихання».

Важливим елементом постає прояв маркованості: у середній частині, де фактура ущільнюється, а динаміка посилюється, створюється відчуття локального відхилення від рівноваги (такти 39-48, динаміка – *f*, триольний ритм). Таким чином, семантика спокою у творі не є статичною, а отримує власну внутрішню драматургію. В контексті образності, спокій у цьому фрагменті проходить через момент легкої тривожності, що робить його більш природним, живим та реалістичним, а повернення до початкового матеріалу – змістовніше. Репризність, таким чином, виконує не лише формотворчу, а й семантичну функцію – відновлення, повернення до стану захищеності.

З точки зору виконавського аналізу це має принципове значення: трактування «Колискової» як чергової ліричної мініатюри зводить цей твір до узагальненої кантилени та ставлять перед виконавцем стандартний набір вимог до інтерпретації. Але глибше дослідження семантики окреслює більш точний підхід: перед виконавцем постає задача не просто зіграти тихо, а втримати семантичні якості колисального руху – безперервність дихання, певна м'якість атаки, делікатна агогіка. Таким чином, семантичний аналіз стає не просто зовнішнім коментарем до музичного тексту, а практичним ключем до інтерпретації, та допомагає як саме використовувати внутрішню музичну мову твору та, що не менш важливо, дає відповідь чому саме певні її елементи має бути заспокоїливо-врівноваженим, а не драматичним.

«Забуття» Олени Архипової (2023) [https://www.youtube.com/watch?v=GY6QdCx9oRE&list=RDGY6QdCx9oRE&start_radio=1] репрезентує інший тип музично-семантичної організації. Тут, при зовнішньому збереженні схожого жанрово-інтонаційного коду, програмна назва задає інший вектор сприйняття: саме поняття «забуття» передбачає не стійкий психологічний стан, а мінливість, поступове зникання, вислизання та втрату цілісності спогаду. Саме тому, внутрішній розвиток музики тут – це послідовність крихких нестійких станів, а не утримання стабільного емоційного поля, як у попередньому творі. Так, семантика «Забуття» вибудовується навколо переривчатості та розпаду, а не спокою та безпеки, хоча, формально, залишаючись ліричною мініатюрою, як і «Колискова» О. Нежигая.

На рівні музичного тексту («нейтральному») ця семантика створюється комплексом засобів: партія кларнету, попри вокальну природу, тяжіє до фрагментарності та пауз. Пауза отримує власну виразну смислову функцію – символ зникання, провалу в пам'яті. Не менш показовою є роль фортепіано, яке в окремих епізодах має механічно повторювані мотиви, як, наприклад, в тактах 25-30, які не підтримують кларнетову лінію, і не створюють відчуття спокою, як схожі моменти у «Колисковій», а навпаки роблять фактуру холодною, відчуженою. Це зміщує семантичний простір від ліричного висловлювання до внутрішнього психологічного напруження.

Семантика твору «Забуття» розгортається саме як ланцюг «музичних подій» – коротких фрагментів загострення, зламів та пауз замість стабілізації, хроматизмів. Це все утворює драматургію стирання, а не заспокоєння. За термінологією Р. Гаттена, тут значно виражена маркованість:

паузи, хроматизми, дисонанси – все це виводить сприйняття в зону нестійкості. Це також є важливим семантичним елементом – ця нестійкість і є відображенням внутрішньої ерозії образу, того самого «забуття».

Така семантична організація примушує виконавця до зовсім іншого типу інтерпретаційного мислення, ніж у «Колисковій» Олександра Нежигая. Особливого значення набуває переривчасте, але контрольоване дихання, створення ефекту крихкості музичного полотна, темброва холодність та відстороненість. Виконавцю необхідно передати не лише народження та розгортання звуку – набагато важливішим під час виконання стає передача відчуття, що музика може припинитись у будь-який момент. Це породжує своєрідну для твору логіку кульмінації – не стверджуючий образ, а навпаки остання спроба втримати туманний та розмитий образ перед зникненням. Так, «Забуття» Олени Архипової можна визначити як психологізовану камерну мініатюру, де смисл виникає не в самій мелодії, а у взаємодії пауз, фрагментарності мелодії, механізованої «холодної» повторюваності у супроводі та поступового згасання як основи драматургії.

Зіставляючи «Колискову» О. Нежигая та «Забуття» О. Архипової, можна побачити, як у межах близького інструментального складу та, формально, єдиного жанрового профілю, можуть бути реалізовані принципово різні моделі композиторської та виконавської логіки. Спільність цих творів проявляється, передусім, у схожій динаміці тематично-драматичного розвитку, яка виявляється у послідовності психологічних станів, крім базового інструментарію музичної мови. Водночас саме в цьому видна і найбільша семантична відмінність: у творі О. Нежигая музичний рух спрямований на стабілізацію та збереження конкретного психологічного стану, що і створює його семантику, тоді як у творі Архипової навпаки, сенс розгортається через процес нестійкого, поступового вислизання образу.

Щодо інших аспектів аналізу бачимо схожі тенденції, особливо на рівні драматургії. У «Колисковій» кожне локальне збурення (маркованість) не руйнує жанрово-сенсову парадигму. Такі фрагменти музичного полотна тимчасово ускладнюють її та переводять слухача у інший, контрастний психоемоційний стан. Таким чином посилюється подальший ефект від повернення до первинної якості звучання. У «Забутті» ж навпаки кожен маркований фрагмент стає відображенням крихкості та розпаду – ті самі засоби музичної мови отримують зовсім інше смислове наповнення.

Наприклад, пауза сприймається як розрив, а не як відпочинок, динамічний спалах стає не кульмінаційним ствердженням, а внутрішнім надломом, тембр перестає бути затишним, і стає нестійким та крихким.

В «Колисковій» ми бачимо стійкий немаркований простір з локальним відхиленням, в той час як у «Забутті» сама тканина твору та семантична основа побудована саме на маркованості, що постійно порушує стабільність сприйняття. Таким чином, можна стверджувати, що семантика у навіть близьких за фактурними та інструментальними умовами творах, може передавати принципово різні сенси. Це робить її аналіз важливим аспектом виконавського рішення.

Висновки. Проведене дослідження демонструє, що аналіз музичної семантики є продуктивним інструментом осмислення творів у контексті виконавського прочитання. Поєднання трипартитної моделі Ж. Моліно та Ж.-Ж. Натьєза, теорії музичних топосів, підходу І. П'ятницької-Позднякової, концепції маркованості і тропування дало змогу розглянути музичний текст як динамічне смислове поле, де, окрім іншого, взаємодіють жанрові коди, інтонаційні моделі, драматургія, виконавська та слухачька рецепція. У цьому сенсі Дніпровський композиторський осередок є важливим регіональним середовищем сучасного українського музичного простору.

На прикладі аналізу «Колисковій» О. Нежигая та «Забуття» О. Архипової можна простежити, що навіть в умові наявності близьких ознак музичної мови у творах, в них можуть бути реалізовані принципово різні семантичні стратегії та контексти. Це, в свою чергу, починає безпосередньо впливати на виконавську інтерпретацію та рішення щодо вже виконавського підходу – інтонування, фразування, дихання, агогіки, темброво-динамічної драматургії. Це доводить, що семантичний аналіз уможливорює більш глибоке та точне прочитання музичного тексту.

Перспективи дослідження. Подальший розвиток цього напрямку ввижається потенційно перспективним, в першу чергу, через зміну самого масштабу: від аналізу окремих мініатюр до більш широкої реконструкції семантичних особливостей зокрема кларнетового, та, в цілому, духового репертуару композиторів Дніпровського осередку. Також, окремий інтерес представляє більш ширший ракурс: зіставлення регіонального матеріалу Дніпровського регіону з іншими українськими композиторськими осередками, що, потенційно, продемонструвало б не лише індивідуальні особливості певних авторів, а й більш

ширшу специфіку регіональних механік смислотворення в українській музиці, що дозволило б перейти від локального аналізу до формування повноцінної моделі дослідження семантики сучасного українського камерно-інструментального репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України XX століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України. Київ, 2019. 36 с.
2. Nattiez J.-J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* / translated by C. Abbate. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1990. 272 p. (Princeton Paperbacks).
3. Molino J. *Musical Fact and the Semiology of Music* / translated by J. A. Underwood ; with an introduction by Craig Ayrey. *Music Analysis*. 1990. Vol. 9, No. 2. P. 105–156. DOI: 10.2307/854225.
4. Curry B. *Valency–Actuality–Meaning: A Peircean Semiotic Approach to Music*. *Journal of the Royal Musical Association*. 2017. Vol. 142, No. 2. P. 401–443. DOI: 10.1080/02690403.2017.1361177.
5. Atkinson S. *Interpretation and Musical Signification in Acousmatic Listening*. *Organised Sound*. 2007. Vol. 12, No. 2. P. 113–122. DOI: 10.1017/S1355771807001756.
6. Mirka D. *Topics and Schemata*. *Eighteenth-Century Music*. 2023. Vol. 20, No. 2. P. 129–135. DOI: 10.1017/S147857062300012X.
7. Hooper G. *A Sign of the Times: Semiotics in Anglo-American Musicology*. *Twentieth-Century Music*. 2012. Vol. 9, No. 1–2. P. 161–176. DOI: 10.1017/S1478572212000242.
8. Mirka D. *Introduction*. *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. by D. Mirka. Oxford : Oxford University Press, 2014. P. 1–57. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002.
9. Hatten R. S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1994. 349 p. ISBN 978-0-253-32742-0.

REFERENCES

1. Piatnytska-Pozdniakova I. S. (2019) *Muzychnе movlennia v semiozysi khudozhnoi kultury Ukrainy XX stolittia* [Musical discourse in the semiosis of the artistic culture of twentieth-century Ukraine] : Extended abstract of Doctor's thesis : 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art Studies). Ukrainian National Academy of Music. Kyiv, 36 p. [in Ukrainian].
2. Nattiez J.-J. (1990) *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* / translated by C. Abbate. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 272 p. (Princeton Paperbacks).
3. Molino J. (1990) *Musical Fact and the Semiology of Music* / translated by J. A. Underwood ; with an introduction by Craig Ayrey. *Music Analysis*. Vol. 9, No. 2. P. 105–156. DOI: 10.2307/854225.
4. Curry B. (2017) *Valency–Actuality–Meaning: A Peircean Semiotic Approach to Music*. *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 142, No. 2. P. 401–443. DOI: 10.1080/02690403.2017.1361177.
5. Atkinson S. (2007) *Interpretation and Musical Signification in Acousmatic Listening*. *Organised Sound*. Vol. 12, No. 2. P. 113–122. DOI: 10.1017/S1355771807001756.
6. Mirka D. (2023) *Topics and Schemata*. *Eighteenth-Century Music*. Vol. 20, No. 2. P. 129–135. DOI: 10.1017/S147857062300012X.
7. Hooper G. (2012) *A Sign of the Times: Semiotics in Anglo-American Musicology*. *Twentieth-Century Music*. Vol. 9, No. 1–2. P. 161–176. DOI: 10.1017/S1478572212000242.
8. Mirka D. (2014) *Introduction*. In: Mirka D. (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford : Oxford University Press, P. 1–57. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002.
9. Hatten R. S. (1994) *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press. 349 p. ISBN 978-0-253-32742-0.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 726.8(=411.16)(477.83/.86):7.025

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-35>

Наталія ЛЕВКОВИЧ,

orcid.org/0000-0002-4440-204X

доктор мистецтвознавства,

доцент кафедри історії і теорії мистецтва

Львівської національної академії мистецтв

(Львів, Україна) natlevkovych@lnam.edu.ua

Марта КРАВЧЕНКО,

orcid.org/0000-0002-0742-9147

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії і теорії мистецтва

Львівської національної академії мистецтв

(Львів, Україна) kravchenkomarta@lnam.edu.ua

ЄВРЕЙСЬКІ КЛАДОВИЩА ГАЛИЧИНИ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИСТЕМ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Стаття присвячена дослідженню проблематики збереження, визначення та інтерпретації цінності єврейських кладовищ Галичини, як багатовимірних об'єктів культурної спадщини, що поєднують матеріальні та нематеріальні складові. Обґрунтовано важливість розгляду кладовищ не лише як локалізованих поховальних просторів, але і складних культурних ландшафтів у межах яких репрезентуються історичні, соціальні, духовні, символічні, мистецькі цінності. Такий підхід дозволяє розширити традиційне розуміння кладовища як пам'ятки культурної спадщини та розглядати її як динамічну систему пам'яті, що функціонує у тривалому часовому вимірі. Єврейські кладовища Галичини, які на сьогодні перебувають у вкрай поганому, якщо не катастрофічному стані збереження є ілюстрацією світоглядних моделей, релігійних уявлень, соціальних структур юдейської громади. Єврейські кладовища є просторами пам'яті, що зберігають сліди громад які практично повністю були знищеними в часи Голокосту і надгробки стали носіями пам'яті і останніми маркерами історичної присутності юдеїв в численних містечках та селах краю. Теоретичне підґрунтя дослідження базується на сучасних підходах до оцінки культурної спадщини, які передбачають багаторівневу систему. Давні кладовища розглядаються з урахуванням історичної, соціальної. Релігійної, символічної, ритуальної та мистецької цінностей. Окрема увага зосереджена на кладовищі як своєрідному архіві пам'яті та історичному документі, який є важливим джерелом в контексті втрати історичних документів. Надгробки набувають статусу альтернативного історичного ресурсу, дозволяють реконструювати не лише імена і дати, але і соціальні ролі, родинні зв'язки, системи цінностей. Важливою є роль у збереженні локальної історії та колективної пам'яті громади. В цьому контексті оздоблення та епітафії надгробків розглядаються як текстувальні носії культурної пам'яті, що поєднують функції ідентифікації, меморіалізації та кодування за допомогою формул зрозумілих від покоління до покоління. Таким чином збереження до дослідження цінності єврейських кладовищ Галичини дає можливість вивчати історію громади, її культуру та мистецтво.

Ключові слова: єврейські кладовища Галичини, оцінка цінності, культурна спадщина, збереження спадщини, колективна пам'ять, матеріальний архів, епітафії.

Nataliya LEVKOVYCH,
 orcid.org/0000-0002-4440-204X

Doctor of Art History,
 Associate Professor at the Department of History and Theory of Art
 Lviv National Academy of Arts
 (Lviv, Ukraine) natlevkovych@lnam.edu.ua

Marta KRAVCHENKO,
 orcid.org/0000-0002-0742-9147

Candidate of Art History,
 Associate Professor at the Department of History and Theory of Art
 Lviv National Academy of Arts
 (Lviv, Ukraine) kravchenkomarta@lnam.edu.ua

JEWISH CEMETERIES OF GALICIA: PRESERVATION AND INTERPRETATION OF CULTURAL VALUE SYSTEMS

The article is devoted to the study of the issues of preservation, assessment, and interpretation of the value of Jewish cemeteries in Galicia as multidimensional objects of cultural heritage that combine both tangible and intangible components. The importance of considering cemeteries not only as localized burial spaces but also as complex cultural landscapes is substantiated, within which historical, social, spiritual, symbolic, and artistic values are represented. Such an approach makes it possible to expand the traditional understanding of cemeteries as heritage sites and to interpret them as dynamic systems of memory functioning over a long temporal duration.

Jewish cemeteries of Galicia, which today are in an extremely poor, if not catastrophic, state of preservation, serve as illustrations of the worldview models, religious beliefs, and social structures of Jewish communities. They function as spaces of memory that preserve traces of communities that were almost completely destroyed during the Holocaust, and gravestones have become carriers of memory and the last markers of the historical presence of Jews in numerous towns and villages of the region.

The theoretical framework of the study is based on contemporary approaches to cultural heritage assessment, which involve a multi-layered system of values. Historic cemeteries are analyzed in terms of historical, social, religious, symbolic, ritual, and artistic values. Particular attention is focused on cemeteries as specific archives of memory and historical documents, which become especially important sources in the context of the loss of archival materials. Gravestones acquire the status of alternative historical resources, enabling the reconstruction not only of names and dates but also of social roles, family relationships, and systems of values.

The role of cemeteries in preserving local history and the collective memory of communities is emphasized. In this context, the decoration and epitaphs of gravestones are interpreted as textual carriers of cultural memory, combining the functions of identification, memorialization, and symbolic encoding through formulaic expressions understandable across generations.

Thus, the preservation and study of the value of Jewish cemeteries in Galicia provide opportunities to explore the history of communities, as well as their culture and artistic heritage.

Key words: Jewish cemeteries of Galicia, heritage value assessment, cultural heritage, heritage preservation, collective memory, material archive, epitaphs.

Постановка проблеми. В сучасних культурологічних практиках та наукових студіях проблематика оцінки культурної спадщини набуває особливої актуальності, у зв'язку із зміною парадигми її осмислення і акцентом на ціннісно орієнтоване розуміння, в якому ключову роль відіграють нематеріальні та духовні виміри. У цьому контексті особливого значення набуває збереження та дослідження кладовищ, як специфічного типу культурної спадщини, що поєднує архітектурні, мистецькі характеристики, історичну та локальну пам'ять, ритуальні практики та символічні форми репрезентації духовного досвіду людства.

Визначення цінності культурної спадщини є важливою категоріальною складовою сучасної

пам'яткоохоронної діяльності. Саме завдяки розробленим впродовж останніх десятиліть систем оцінки можна визначити і дати відповіді на ключові запитання. А саме, що саме підлягає збереженню, чому це є важливим, якими методами має здійснюватися охорона об'єкта (консервація, реставрація чи ревіталізація), які заходи необхідні для популяризації культурної спадщини, а також як визначити її матеріальну й духовну цінність. Відтак сучасні підходи збереження культурної спадщини є багаторівневими, міждисциплінарними та ціннісно-орієнтованими. Особливо актуальним в сучасній українській пам'яткоохоронній діяльності є робота із історичним кладовищами, адже більшість із них перебувають у вкрай пога-

ному стані збереження, не входять до переліку об'єктів історико-культурної спадщини і відповідно не охороняються законом. У переважній більшості випадків території старих кладовищ перебувають на балансі місцевих громад, які ніяким чином не залучені до їх збереження та дослідження. Особливо складна ситуація простежується із збереженням поховань корінних народів та національних меншин які не проживають на території громад. Систематично руйнуються старі єврейські, німецькі, польські кладовища, і таким чином втрачаються не тільки матеріальні об'єкти, але і стирається пам'ять, руйнуються мости між минулим та сьогоденням.

Мета статті полягає у дослідженні єврейських кладовищ Галичини як об'єктів культурної та духовної спадщини, аналізі підходів до визначення їх цінності на основі сучасних міжнародних ціннісно-орієнтованих моделей.

Аналіз досліджень. У сучасному міжнародному дискурсі дослідження методик збереження історико-культурної спадщини зміщується від вузького матеріального бачення до ціннісно-орієнтованої моделі, в якій об'єкт розглядається як носій історичних, соціальних, духовних, меморіальних, комунікативних значень. Такий підхід є центральним в теоретичних та практичних напрацюваннях Інституту консервації Гетті (Getty Conservation Institute) у наукових збірниках та звітах якого публікуються сучасні методики збереження спадщини (Myers D., 2024). Логіку переходу від декларативного визнання «цінності спадщини» до методики її дослідження і включення в управлінські рішення розглядає Рендал Мейсон в праці «Оцінка цінностей у плануванні збереження: методологічні проблеми та підходи до їх вирішення» (Mason R., 2002). Поняття цінності розглядає Єлена Секеч у науковій розвідці «Поняття цінності у збереженні культурної спадщини» (Šćekić J., 2023). Принцип охорони культурної спадщини, планування. Організацію, моніторинг більшості процесів, а також взаємозв'язок між визначенням культурної цінності, автентичністю та практиками управління розглянуто в праці «Керівні принципи управління об'єктами всесвітньої культурної спадщини» Б. Філдена та Дж. Джокілехо (Feilden B. M., 1998).

Виклад основного матеріалу. Становлення науково-методологічних підходів до оцінки культурної спадщини сягають початку XX ст. і висвітлені у працях австрійського мистецтвознавця Алоїза Рігеля, зокрема у праці «Сучасний культ пам'яток, його сутність та походження» (Riegl A., 1903) яка вийшла друком у 1903 році. Саме

А. Рігель заклав теоретичне підґрунтя багатовимірного підходу до визначення та розуміння цінності пам'яток, які на сьогодні продовжують бути актуальними і подекуди ключовими у світовій практиці збереження культурної спадщини. Його концепція полягає у зміні підходу від традиційного історичного чи естетичного трактування пам'ятки до складної системи ціннісних координат, у межах яких пам'ятка культурної спадщини розглядається як носій різночасових та соціально обумовлених змінних значень у контексті розвитку культури. В центрі теорія А. Рігеля є поняття цінності пам'ятки яка не є універсальною чи сталою, а формується в процесі взаємодії суспільства із матеріальними свідченнями минулого. Відповідно жодна пам'ятка не має сталої визначеної цінності, а є результатом нашарувань різних контекстів та суб'єктивних обставин. Саме ця ідея знайшла продовження формуванні сучасних підходів до оцінки культурної спадщини, що передбачає не зведення до одного знаменника, а аналіз комплексу ціннісних характеристик. Запропонована типологія цінностей стала класичною для теорії збереження історико-культурної спадщини. Дослідник виокремив «вікову цінність», «історичну цінність», «художню цінність», «цінність новизни», «цінність використання». Кожен із цих критеріїв має визначені критерії застосування та актуалізації в культурній практиці.

Теоретичні напрацювання А. Рігеля не втратили актуальності і до сьогодні, і набули свого розвитку в численних актуальних дослідженнях які працюють із різними формами спадщини та їх оцінкою. Зокрема в працях Інституту консервації Гетті (Getty Conservation Institute) автори розвинули класифікацію і виділили 24 типи цінностей і включили їх до цінностей спадщини, розробленої на основі принципів Nara Grid. Ця класифікація дала можливість багаторівнево оцінювати історичні, естетичні, соціокультурні, економічні, інформаційні цінності щодо шести вимірів спадщини, а саме проектування, матеріальності, функції, місця, традиції, технік, духу, пам'яті. Варто зазначити що саме поняття цінностей і цінності перебуває у стані постійної зміни.

Провідний теоретик охорони культурної спадщини, британський дослідник Бернард М. Фейлден (Feilden, B. M., 2003), чий дослідження є базовими і цитуються в документах ICOMOS та UNESCO поділяє цінності спадщини на три великі групи. Емоційні, що включають духовну і символічну цінність, подив, ідентичність, тяглисть. Культурні – передбачають документальну, історичну, археологічну, вікову, рідкісну, естетичну,

символічну, візуальну, ландшафтну, екологічну та наукову. Цінності використання – економічну, функціональну, суспільну та політичну. Культурна цінність охоплює репрезентативне значення, яке суспільство надає місцю чи пам'ятці, коли ототожнює її з певними історичними подіями, особами або з матеріальними та нематеріальними конотаціями. Такі цінності є вкоріненими, доволі часто формують ідентичність спільнот, передаються з покоління в покоління, змінюючись з часом. Духовна цінність формується із спільних традицій, вірувань, церемоній та ритуалів, що визначаються формами релігії. Історична та вікова цінність є в основі самого поняття спадщини, і її прояви полягають в унікальності об'єкту, його культурного та архівного потенціалу як носія інформації, спільних асоціацій, та врешті побутування пам'ятки. Важливими підтипами цієї класифікації є освітня та мистецька цінність.

Підхід Бернарда М. Фейлдена релевантний типології Вільяма Д. Лайпа (Lipe, W., 1984: 1–11), американського археолога, професора антропології. Дослідник виводить чотири базові категорії цінності спадщини: асоціативно-символічну, інформаційну, естетичну і економічну. Важливим моментом є заперечення домінування матеріально орієнтованого визначення будь якого типу спадщини. Класифікація В. Лайпа детально проаналізована і розширена в більш сучасних дослідженнях, зокрема Рендал Мейсон зазначає, що артикуляція цінності артефактів безпосередньо впливає та формує рішення надання статусу спадщини, інвестування, планування майбутнього пам'ятки чи вибору ступеню втручання в її оригінальність та цілісність. Він також підкреслює, що саме цінності суттєво формують практичні рішення у сфері охорони історико-культурної спадщини (Mason, R., 2002: 5). Наскрізною тезою досліджень Р. Мейсона є визначення, що цінності спадщини за своєю природою є різномірними. Часто конфліктують, а також залежать від соціального, культурного, економічного й політичного контексту, не є фіксованими та незмінними, а формуються через взаємодію людей, місць і соціальних процесів (Mason, R. 2002: 8-9, 11-12.). За результатами досліджень та співставлень різних класифікацій та типологій Р. Мейсон здійснює основний поділ на соціокультурні та економічні цінності підкреслюючи їх абсолютну полярність, а відмінність полягає у концептуальних рамках та формулюванні визначень. Соціокультурні охоплюють більш ширші поняття, що включають історичну, естетичну цінність, політичну, етнографічну, суспільну, освітню цінності. Соціокуль-

турна цінність визначається значенням об'єкту для людства та окремих груп завдяки віку, красі, художнім якостям, ролі у культурній ідентифікації. Важливим чинником є історична цінність які включають вік об'єкту, зв'язок із людьми чи подіями, його рідкість чи навіть унікальність, технологічні особливості та архівний потенціал.

Визначення цінності давніх кладовищ можна розглядати на кількох рівнях, а саме як архітектурний об'єкт, мистецький твір, носій історичної пам'яті, локальної історії, простір національної, релігійної ідентичності та навіть ритуальних чи духовних практик. Відповідно важливими є розуміння цінності матеріальної і нематеріальної спадщини і відповідної їх вимірів. Збереження єврейських кладовищ Галичини визначається не тільки в картографуванні та внесенні до переліку пам'яток історико-культурної спадщини, але й потребою їх осмислення як унікальних носіїв багаторівневої культурної цінності, що поєднує матеріальні, історичні, та духовні виміри. Таким чином сформульовані Алоїзом Ріглем теоретичні засади опрацювання і розуміння цінності культурної спадщини набувають особливої релевантності, і дозволяють трактувати кладовище як специфічний історичний документ, архів пам'яті в якому зафіксована історія юдейської громади і її членів, духовні та ритуальні практики.

Кожен надгробок, епітафія, символічне оздоблення чи навіть просторове розташування є носієм інформації про місце громади в тогочасному соціумі, соціальну ієрархію в середині громади, її релігійні уявлення, ритуали та традиції, мовні практики та навіть економічні можливості. Особливу цінність становлять символічні зображення які мають кілька рівнів прочитання, і глибоке значення.

Доволі часто кладовища є чи не єдиними джерелами для дослідження історії і культури єврейської громади. Така фрагментарність джерел та знань пояснюється не тим, що ці громади не створювали власної документації чи не залишали матеріальної спадщини, а тим, що значна частина спадку була втрачена, розпорошена, виведена з первісного контексту. Єврейські громади традиційно мали значні власні архіви, які формували пінкаси – книги громадських записів, документи які засвідчували принципи самоуправління, рішення кагалу, судові та адміністративні питання. Вони давали уявлення про економічну діяльність, майнові відносини, локальні конфлікти, демографію. Однак катастрофа Голокосту радикально перервала інституційну тяглість громад, а свідченням про їх існування залишаються тільки старі і часто

занедбані кладовища. Зокрема дослідник єврейських архівів і документів Дж. Лустіг зазначає, що в окремих випадках саме надгробки залишаються єдиним свідченням існування громад, і кладовища виконують функцію «матеріального архіву», оскільки містять імена, дати, родинні зв'язки, титули, інколи професійні чи релігійні статуси, епітафії, формули колективної пам'яті та знаки локальної ідентичності. В контексті втраченої громади надгробок – це не лише пам'ятка поховальної культури, але й носій історичної інформації, який частково компенсує втрату кагальних документів (Lustig J., 2017: 61-63.).

Фізичне руйнування надгробків, стирання написів та епітафій, вандалізм та вторинне використання матеріалів призводить до поступового але незворотного знищення джерельної бази і є матеріальною і духовною втратою. У цьому контексті кожне недосліджене, незадокументоване кладовище є потенційно втраченим архівом. Саме тому фіксація, цифровізація та науковий опис є актуальним завданням, що потребує співпраці із науковими інституціями, партисипативною участю місцевих громад та залучення міжнародних організацій. Однак сучасні підходи до дослідження культурної спадщини акцентують на тому, що пам'ять не є безпосереднім відтворенням минулого, а постає як конструкція, сформована у взаємодії минулого і сучасності. А спадщина розглядається не як об'єктивна реальність минулого, а як продукт сучасних практик осмислення цього минулого (Lowenthal D., 1985: 193)

Не менш важливим є розуміння кладовища як символічного простору ритуальних практик і сакральної комунікації. Навіть у тих випадках, коли громада припинила своє існування і жива традиція втрачена, кладовища продовжують репрезентувати систему вірувань, пов'язану із уявленнями про смерть, пам'ять і трансцендентність. Епітафії практично усіх єврейських надгробків завершує абревіатура «нехай буде ім'я його/її зав'язане у вузлі життя», що є однією з найбільш стійких і семантично наповнених формул єврейської меморіальної культури. У первісному контексті формула є прямим посиленням на біблійний текст «... і душа мого пана буде зав'язана у вузлі життя у Господа, Бога твого ...» (1 Сам. 25:29), проте згодом вона стає постулатною формулою загробного існування душі і універсальним завершенням епітафій. У традиційній єврейській культурі пам'ять має не лише психологічне, але і релігійне значення і є важливим чинником для збереження власної ідентичності. Яскравою ілюстрацією цього для усіх юдейських

діаспор є пам'ять про Землю Ізраїлю та Єрусалимський Храм, символами яких оздоблені більшість ритуальних синагогальних предметів тощо. Тому забуття (втрата пам'яті) прирівнюється до знищення, тоді як дотримання пам'яті – це форма продовження існування. Таким чином фінальна формула включає померлого в колективну пам'ять Ізраїлю, збереження його імені в ланцюгу поколінь та формування безперервної традиції. Відтак, з урахуванням теорій цінності культурної спадщини, епітафія надгробка набуває багатовимірного значення: вона має історичну цінність, оскільки свідчить про тяглість традиції; духовну – адже відображає віру та відданість Богові; соціальну – бо маркує надгробок як юдейський пам'ятник; а також цінність пам'яті, оскільки зберігає ім'я для громади й родини та формує уявлення про безперервність існування.

Традиційні юдейські епітафії некрополів Галичини формують особливий тип текстуальної практики, коли індивідуальна пам'ять про людину інтегрується в колективну систему культурних, релігійних і соціальних значень. Використання усталених формулювань, які повторюються впродовж століть утворюють певний канон текстів епітафій. Більшість епітафій на перший погляд є стереотипними але репрезентують норми та цінності спільноти. На надгробках чоловіків найчастіше зустрічаються формули, що акцентують на благочесті, повазі в громаді та відданості вивченню Тори: «був добрим і шанованим мужем», «вивчав Тору день і ніч», «людина праведна», «людина богобоязлива». У жіночих зустрічаємо не менш канонізовані визначення: «жінка чесна і добра», «дім її був відкритий для подорожнього», «донька праведного батька», «опора дому», «милосердна і благочестива». Ці формули не є випадковими, а відображають чітко структуровану систему гендерно маркованих чеснот, що трактувалися і визначалися суспільством як нормативні. Епітафія не лише описує конкретну людину, а виконує функцію соціального кодування, вписує померлого в систему цінностей громади, визначає що саме вважалося гідним пам'яті. Таким чином надгробок є інструментом репрезентації колективних уявлень про мораль, релігію, історію тощо. Через сталість формул формується уява про стабільність і незмінність громад від покоління до покоління. Особливе значення для збереження ідентичності громади, її зв'язку із предками є використання імені батька у формулах, що не лише більш точно ідентифікує померлого\лу але і вплітає його/її в своєрідний родинний вузол. Таким чином можна говорити про епітафію як про механізм культурної

пам'яті, що забезпечує безперервність історичного досвіду.

Цінність епітафій полягає у поєднанні матеріального об'єкту, яким є надгробок із нематеріальними сенсами, що передбачають пам'ять, віру, соціальні норми, колективну та індивідуальну пам'ять. Епітафія трактується не просто як текст на камені й маркування поховання, а стає складним культурним феноменом, який функціонує як носій багаторівневих цінностей. Також вони формують архів пам'яті, що зберігає інформацію про повсякденне життя і структуру спільності.

Важливим завданням на сьогодні є збереження пам'яток історико-культурної спадщини, формування принципів роботи з історичним матеріалом, популяризації об'єктів та залучення громад до реалізації проєктів. Найбільш актуальними на сьогодні є підходи які трактують спадщину не як формальний матеріальний об'єкт, а розглядають її як носія цінностей та знань. Базовим підходом в сучасній практиці збереження історико-культурної спадщини є ціннісно-орієнтована стратегія, що полягає в розумінні історичної, художньої, соціальної, наукової, духовної та інших цінностей пам'ятки. Важливим є залучення спільнот для ефективної охорони та управління, це зміщує фокус від інституційної охорони пам'яток до моделі співучасті. В контексті збереження давніх кладовищ особливе значення відіграють громади, користувачі простору, нащадки похованих та мешканці, це дає можливість бачити і трактувати спадщину не як археологічні залишки, а простір культурної дії.

Висновки. Отже давні кладовища постають як унікальні феномени, що подіюють матеріальну та нематеріальну складові. Території та надгробки кладовищ є матеріальними пам'ятками історико-культурної спадщини, однак художнє оздоблення, тексти епітафій забезпечують трансляцію сенсів, що виходять за межі матеріальної форми. Збереження кладовищ повинно розглядатися не лише як охорона пам'ятників, а як збереження комплексного культурного явища, в якому інтегровані історичні, духовні, соціальні та символічні виміри. З огляду на втрату архівів громад епітафії надгробків набувають особливої історичної ваги, вони виконують функцію альтернативного джерела, що дозволяє вивчати соціальні та культурні аспекти життя громад. Надгробки містять інформацію про імена, родинні зв'язки, соціальні ролі, моральні чесноти, що формує локальний архів громад. Давні кладовища необхідно трактувати як об'єкти, що поєднують різні типи цінностей. Мистецьку – як пам'ятки скульптури; історичну як джерело інформації та свідчення локальної історії; пам'яті – як інструмент збереження імені; духовну – як свідчення віри і ритуалів; соціальну – як відображення норм і ролей; символічну – як елемент культурного коду. Збереження та розуміння цінності давніх некрополів зумовлені їх унікальною здатністю акумулювати та репрезентувати багатовимірну культурну спадщину, є важливими не лише для охорони матеріальних об'єктів, але і формування відповідального ставлення до спадщини як системи знань, що визначає свідомість та культуру нації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Myers D., Hansen J. Inventories and surveys for heritage management : lessons for the digital age. Los Angeles, 2024. 158 p.
2. Mason R. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. *Assessing the Values of Cultural Heritage* / ed. by M. de la Torre. Los Angeles, 2002. P. 5–30.
3. Šćekić J., Tilinger D., Milovanović A. The notion of value in cultural heritage preservation: A systematic review of foundational sources published by renowned international organisations. *Journal of Cultural Heritage*. 2025. Vol. 76. P. 52–64.
4. Feilden B. M., Jokilehto J. Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites. 2-nd ed. Rome, 1998. 137 p.
5. Riegl A. Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung. Wien : W. Braumüller, 1903. 65 p.
6. Lipe W. D. Value and Meaning in Cultural Resources. *Approaches to the Archaeological Heritage* / ed. by H. Cleere. Cambridge, 1984. P. 1–11.
7. Lustig J. A Time to Gather: A History of Jewish Archives in the Twentieth Century. Los Angeles : University of California Press, 2017. 288 p.
8. Lowenthal D. The Past Is a Foreign Country. Cambridge : Cambridge University Press, 1985. 489 p.

REFERENCES

1. Myers D., Hansen J. (2024) Inventories and surveys for heritage management : lessons for the digital age. 158 p.
2. Mason R. (2002) Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. *Assessing the Values of Cultural Heritage* / ed. by M. de la Torre. P. 5–30.
3. Šćekić J., Tilinger D., Milovanović A. (2025) The notion of value in cultural heritage preservation: A systematic review of foundational sources published by renowned international organisations. *Journal of Cultural Heritage*. Vol. 76. P. 52–64.

4. Feilden B. M., Jokilehto J. (1998) Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites. 2-nd ed. Rome. 137 p.
5. Riegl A. (1903) Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung. Wien : W. Braumüller. 65 p.
6. Lipe W. D. (1984) Value and Meaning in Cultural Resources. *Approaches to the Archaeological Heritage* / ed. by H. Cleere. Cambridge. P. 1–11.
7. Lustig J. (2017) A Time to Gather: A History of Jewish Archives in the Twentieth Century. Los Angeles : University of California Press. 288 p.
8. Lowenthal D. (1985) The Past Is a Foreign Country. Cambridge : Cambridge University Press. 489 p.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-2.09"18(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-36>**Тетяна БАНДУРА,***orcid.org/0000-0001-9999-0523*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної літератур

Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського

(Одеса, Україна) *tatyanabandura03@gmail.com***ПОЕТИКА КОНТРАСТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 70-Х – 90-Х РОКІВ
XIX СТОЛІТТЯ**

У статті досліджується поетика контрасту в українській драматургії 70-х – 90-х рр. XIX століття, зокрема в драмах видатної української тріади драматургів: М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого. Оригінальність наукової студії зумовлена імплементацією сучасних методологій у дослідження драматичної наратології, зокрема залучення нових інструментальних підходів до аналізу бінарних структур у драматургічному тексті, що раніше не застосовувалися до матеріалу української класики. Водночас компаративний аспект дослідження уможливорює виявлення не лише індивідуальних поетикальних рішень митців, а й об'єднувальну естетичну програму, що дозволяє визначити новаторський характер української драматургії кінця XIX століття як художнього феномену. Зазначається, що осмислення механізмів контрасту в класичній драмі зумовлює точніше розуміння й тлумачення природи драматичного конфлікту.

У дослідженні запропоновано термін «контрастна діада» на позначення стійкої пари антагоністичних образів, що становлять смисловий стрижень і фокус художньої конфліктності у драмі й не можуть бути вповні інтерпретовані один без одного. Акцентується увага на тому, що на відміну від звичайного конфліктного протистояння, контрастна діада є художньо-семантичною категорією: обидва полюси взаємовизначаються і в сукупності формують авторську картину світу.

Виявлено, що в системі поетики аналізованих драм контраст є сюжетотвірним, образотвірним, мовно-стильовим та часо-просторовим прийомом. Він організовує заявлені рівні художності текстів оригінальним чином, формуючи новаторську парадигму зображально-виражальних засобів української реалістичної драми. Зауважується, що контрастна діада фіксує стійку бінарну опозицію персонажів як конститутивну одиницю образної системи. До того ж кожен драматург зреалізував поетику контрасту з індивідуальною художньою домінантою: соціально-моральна (Кропивницький); психологічно-романтична (Старицький); аксіологічно-іронічна (Карпенко-Карий).

Доведено, що часово-просторова система контрасту виявляє стійкі символічні опозиції: замкнений/відкритий простір, минуле/теперішнє – дихотомії аксіологічного протистояння. Авторські драматичні варіанти просторового вираження в основному екстраполюють ідею про несумісність живої людської особистості й дегуманізуючого середовища. Поетика контрасту функціонує як стрижень естетичної парадигми української драматургії кінця XIX століття, антитетична техніка художнього відтворення органічно вироблена в контексті авторського мислення митців, що надає їхнім драмам непроминальної актуальності й поетикальної повноцінності.

Ключові слова: поетика, прийом контрасту, наратив, образотворення, часопростір.

Tetiana BANDURA,*orcid.org/0000-0001-9999-0523*

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Literature

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

(Odessa, Ukraine) *tatyanabandura03@gmail.com***THE POETICS OF CONTRAST IN UKRAINIAN DRAMATURGY
OF THE 1870S-1890S**

The article examines the poetics of contrast in Ukrainian drama of the 1870s-1890s, with particular focus on the plays of the prominent Ukrainian triad of playwrights – M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi and I. Karpenko-Karyi. The originality of this study lies in the implementation of contemporary methodologies in the analysis of dramatic narratology,

specifically through the application of novel analytical tools to the study of binary structures in dramatic texts, which have not previously been employed in relation to Ukrainian classical literature. At the same time, the comparative dimension of the research makes it possible to identify not only the individual poetic strategies of these authors but also a unifying aesthetic program, thereby revealing the innovative character of late nineteenth-century Ukrainian drama as an artistic phenomenon. It is argued that an understanding of the mechanisms of contrast in classical drama enables a more precise interpretation of the nature of dramatic conflict.

The study introduces the term «contrastive dyad» to denote a stable pair of antagonistic images that constitute the semantic core and focal point of artistic conflict within a work and cannot be fully interpreted independently of one another. It is emphasized that, unlike conventional oppositional conflict, the contrastive dyad functions as an artistic-semantic category, in which both poles are mutually constitutive and together shape the author's worldview.

It is demonstrated that within the poetics of the analyzed dramas, contrast operates as a plot-forming, image-forming, linguistic-stylistic, and spatiotemporal device. It organizes these levels of textual artistry in an original manner, thereby forming an innovative paradigm of expressive means characteristic of Ukrainian realist drama of the 1870s–1890s. The contrastive dyad is shown to establish a stable binary opposition of characters as a constitutive unit of the figurative system. Furthermore, each playwright realizes the poetics of contrast through a distinct artistic dominant: socio-moral (Kropyvnytskyi), psychological-romantic (Starytskyi), and axiological-ironic (Karpenko-Karyi).

The study further demonstrates that the spatiotemporal system of contrast reveals stable symbolic oppositions closed/open space and past/present which function as dichotomies of axiological confrontation. The authors' dramatic strategies of spatial representation largely extrapolate the idea of the incompatibility between the living human individual and a dehumanizing environment. Thus, the poetics of contrast emerges as a core element of the aesthetic paradigm of late nineteenth-century Ukrainian drama. This antithetical technique of artistic representation is organically embedded in the authors' modes of thinking, lending their plays enduring relevance and poetic integrity.

Key words: poetics, contrastive device, narrative, image formation, chronotope.

Постановки проблеми. Українська драматургія останньої третини XIX століття сформувалася в умовах гострих соціальних суперечностей пореформеної доби, що зумовило особливу роль антиномічного мислення як способу досягнення дійсності. Низка імперських переслідувань і заборон загартувала українське письменство до свідомого спротиву й чіткої диференціації українське/чуже. Так, контраст як художній прийом набуває ширшої, різнорівневої функційності, що стрімко розвивається як у контексті аматорських драматичних гуртків 70-х років, так і в текстотворенні професійної драматургії 80-х – 90-х років XIX ст., репрезентуючи потенціал поетики контрасту на всіх рівнях художності – від образотворення до хронотопу. Попри значний інтерес науковців до творчості М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого, поетика контрасту як цілісна зображально-виражальна система в їхній драматургії досі не ставала предметом спеціального системного дослідження. Актуальність наукової статті вбачаємо в імплементації сучасних методологій у дослідження драматичної наратології, зокрема залучення нових інструментальних підходів до аналізу бінарних структур у драматургічному тексті, що раніше не застосовувалися до матеріалу української класики. Водночас компаративний аспект дослідження драматургії тріади митців «Театру корифеїв» уможливує виявлення не лише індивідуальних поетикальних рішень митців, а й об'єднувальну естетичну програму, що дозволяє визначити новаторський характер української драматургії кінця XIX століття як худож-

нього феномену. До того ж осмислення механізмів контрасту в класичній драмі зумовлює точніше розуміння й тлумачення природи драматичного конфлікту. Цілісний аналіз поетики контрасту у творчості всіх трьох авторів взагалі й у векторі типологічного зіставлення зокрема у науковій літературі не був предметом дослідження, що й визначає наукову новизну запропонованої розвідки.

Аналіз досліджень. В українському літературознавстві проблема поетики контрасту порушувалась дослідниками класичної української драматургії найчастіше не концептуально, а дотично в контексті системи зображально-виражальних засобів. Зокрема більшість дослідників розглядали контраст як елемент сюжетобудування або характерологічний прийом, не виявляючи його системного характеру, що охоплює всі рівні художньої форми. Так, О. Вісич у праці «Українська метадрама XX століття» (2022) ґрунтовно досліджує творчість українських драматургів крізь призму культурно-естетичного розвитку світової драми, зокрема у фокусі її наукової рецепції драми М. Старицького та І. Карпенка-Карого. У монографії А. Новикова «Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX ст.» (2015) осмислюються основні етапи розвитку українського театру й драматургії від перших театралізованих видовищ до появи професійних театрів і високохудожньої драми початку XX століття, що формує засади нової естетичної парадигми. Л. Процюк у розвідці «Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: специфіка

конфлікту та характеротворення» (2022) вивчає специфіку моделювання драматичного конфлікту й техніку образотворення, акцентуючи увагу на історичній драмі. У статті П. Кравчука «Історична тематика в драматургії І. Карпенка-Карого» (2024) проаналізовано жанрову ідентифікацію та специфіку композиційної побудови маловідомих історичних п'єс драматурга «Мазепа» та «Гандзя».

Мета статті – дослідити поетику контрасту у творах провідних українських драматургів кінця XIX століття та осмислити розширення функційності прийому контрасту й антитетичних засобів на релевантних рівнях художності.

Виклад основного матеріалу. У «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» Іван Франко, аналізуючи український літературний процес 80-их років XIX століття, очевидно, найвлучніше оцінює роль драматургії й театру в тогочасному культурному розвитку: «80-ті роки на Україні на літературнім полі можна назвати роками затиші, спричиненої нечуваним тиском цензури... Одинокі світла сторінка в тім десятилітті – се наглий і надзвичайний розвій українського театру й української драматичної літератури» (Франко, 2008: 202). Українські драматурги, що визначили подальший шлях національної драми, безперечно, підтвердили свою місію збереження українського слова у світовому літературному контексті, відродження української літератури, якій загрожувала повна ізоляція або й знищення; вони стали «справжніми лицарями духу народного» (Історія української літератури XIX століття: 2002: 103). Заснувавши «Театр корифеїв», митці розуміли націєтвірну концепцію культури, засобом якої виховували в рідного народу почуття національної гідності й формували самобутню українську ідентичність.

Засновник та ідейний натхненник першого українського професійного театру Марко Лукич Кропивницький, під пером якого народжувався дебютний репертуар трупи, контрастному зображенню та поляризації сюжетних складників надавав значної уваги як письменник, сценарист, постановник і режисер: «...за сценою, сповненою драматизму і напруги, йшли сцени з характерними побутовими піснями, в яких діяли комічні персонажі» (Історія української літератури XIX століття: 2002: 110). Зокрема, найочевиднішим і структурно найважливішим виявом поетики контрасту в драматургії М. Кропивницького є система персонажів, організована за принципом бінарної опозиції. Ми пропонуємо термін «контрастна діада» на позначення стійкої пари антагоністичних образів, що становлять смисловий стрижень і фокус художньої конфліктності у

творі, до того ж вони часто не можуть бути вповні інтерпретовані один без одного. На відміну від звичайного конфліктного протистояння, контрастна діада є художньо-семантичною категорією: обидва полюси взаємовизначаються і в сукупності формують авторську картину світу.

В образотвірній лабораторії М. Кропивницького контрастний стрижень визначає соціальний статус дійових осіб, як правило, організований у моделі представників полярних сторін соціальної нерівності. Приміром, у драмі М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» центральна контрастна діада Йосип Бичок-Олена Кугут реалізується на образотвірному рівні, увиразнюючи соціальний, моральний та символічний аспекти техніки творення образів. Бичок – хитрий, жорстокий лицемір, здатний до підступних вчинків – є уособленням хижацького духу й безкарного свавілля: «Та я задавив би себе своїми руками, коли б пересвідчився у тім, що з грішми я не матиму, чого схочу! На що й гроші тоді, на бісового батька вони, коли за них не можна купити увесь світ?» (Кропивницький, 1977: 128). Цій репліці протистоїть жертвна позиція Олени, якій важливіше жити, кохаючи й розуміючи свою особистісну цілісність: «Щаслива ти, доки серцем ще живеш, доки на думці чорні брови милого та карії очі; тепер тобі тільки й гадки, щоб побачити милого, почути його любую розмову, пригорнутись до його серця» (Кропивницький, 1977: 132). Крім мовленнєвої антитетичності, в образотворенні простежується й номінативна полярність. Так, уже в самих іменах персонажів закладено контрастне навантаження: Бичок – підкреслено знижена, тваринна зоосемантика, тоді як Олена – ім'я, що означає «світла», «осіяна», тобто контрастна синергія ампліфікується номінативним протиставленням.

Контраст у досліджуваній п'єсі функціонує не лише в системі персонажів, а й у часово-просторовій організації твору. Характерною є опозиція відкритий/закритий простір, де закритий простір (хата, садиба, панський будинок) символізує соціальний та духовний полон, натомість відкритий (поле, вулиця, природа) – свободу або ілюзію свободи. У драмі дія переважно розгортається в замкненому просторі двору та хати Бичка, що стають втіленням павутиння, яке затягує жертв. Ремарка «темна хата», що повторюється, є просторовим корелятом моральної темряви. Контрастні ремарки – «виходить надвір», «дивиться на зорі» – позначають короткі миті духовного злету, що завжди обриваються поверненням у темряву.

У драмі «Дві сім'ї» прийом контрасту функціонує вже в заголовку, стаючи ключовим струк-

турним принципом. Дві родини – уособлення двох укладів, двох моральних систем. Сім'я Сафрона Жлудя, багатого міщанина, переслідує прагматичні ідеї збагачення будь-якими засобами, у сім'ї Степана Реви, кріпака, панує взаєморозуміння, порядність, сумлінна поведінка. Автор не ідеалізує «бідну» родину, але розставляє ціннісні акценти цілком виразно: у цій родині духовні цінності преважують. Характерно, що мовлення персонажів релевантне їхній позиції в контрастній системі: мова «хижаків» рясніє лексикою торгу, рахунку, вигоди; мова кріпаків – народнопоетичними сентенціями, ліризмами, прислів'ями, метафоричними конструкціями. Приміром, Степан роздумує над ставленням людини до землі: «Думаєш, що земля не промовля? Тільки щиро помолись та припади до неї, то вона й промовить до тебе, промовить, як мати!» (Кропивницький, 1977: 217).

У «Супротивних течіях» Кропивницький ускладнює контрастну систему, вводячи тему духовного зубожіння селянства через безграмотність і забобонність. Вчергове спостерігаємо антитезу в назві комедії, де в символічній конструкції «супротивні течії» відтворено й сутність художнього конфлікту – протистояння нового, осмисленого буття освіченої молоді заскоружлому, дикому, темному світові неосвіченого селянства, де панує пияцтво, обмеженість, неробство. Контраст набуває культурно-ціннісного виміру: «просвітницькі течії» народної культури протистоять «замуленості» денаціоналізованого панства. Образ Надежди як берегині народної пам'яті й нової просвіти протистоїть зросійщеним поміщикам та їх лакеям у діалозі, де зіткнення ціннісних систем унаочнюється через мовний контраст: жива народна українська мова проти покаліченої суржикової або російської мовленнєвої маски. Досліджуючи мову творів М. Кропивницького, А. Новиков стверджує: «Влучні перлини народної творчості Кропивницький застосовує (інколи в дещо модернізованому вигляді) в самих різноманітних функціях – для індивідуалізації мови персонажів, диференціації їх за соціальним положенням, для відображення душевного стану героїв, характеристики інших дійових осіб тощо» (Новиков, 2015, 266). Мова Надежди літературна, помережана народнопоетичними засобами; мова лакея Миколи суржикова, беззв'язна, алогічна й безграмотна: «Теперича скрозь мода, даже промеж лакеєв кучеров двіженіє цивілізаці вперьод... Да! Я вам і хватаграфію свою у дрогой раз подарю, штоб ви у альбом». У відповідь Надежда: «Бай-дуже» (Кропивницький, 1977: 471). Зневага освіченої людини до рабського шовінізму обмеженого

представника панівного класу загострює контрастне зіставлення двох світів буття.

В авторській свідомості М. Старицького соціальна нерівність також загострює контрастну зумовленість художнього відтворення. У драмі «Не судилось» будує контрастну діяду Павло-Михайло за принципом світоглядних позицій інтелігента-демократа й ліберала з поміщиків. Михайло – людина соціального успіху (статус поміщика) й внутрішньої порожнечі; Павло – людина духовної цілісності й соціальної поразки (переслідування за радикальні погляди). Впевненість, рішучість, відважність визначають зухвалі монологи Павла: «Ех, ви, люде темні! Як будете вівцями – одберуть, а не будете – самі відберете... Що вони, ті поміщики, з іншого тіста зіплені, чи що?» (Старицький, 1989: 174). Натомість монолог Михайла віддзеркалює внутрішній дисбаланс, сумніви, жаль, що покохав кріпачку, роздвоєння між модою бути демократом, бажанням наслідувати Павла й ризиком втратити прихильність батьків і родинне багатство: «Мене не кохання гризе, а непевність, розрад. Коли я звірюсь, по чому з тим коханням не піти мені поруч? Тільки нерівня... по розуму, по розвитку: чи порозуміємось душею? А мій рід... прийшлося б навіки порвати... Та ще, чи й любить вона мене?» (Старицький, 1989: 175). Незакінчені речення, уривчасті фрази, риторичні запитання – все це передає хитку особистісну цілісність героя. Репліки Михайла демонструють його прагматичну філософію виживання. Контрастна діада, інтерпретована через монологи героїв, тут виходить за межі соціальної типології і стає психологічним дослідженням двох моделей світовідчуття на виклик соціальної несправедливості. Характеротвірні монологи ампліфікують текстуальне підтвердження контрастної свідомості героїв, що ще більше загострюється коханням Катрі до Михайла та її соціальними й особистісними тортурами. Лише Павло щиро вболіває за згорьовану, покинуту коханим дівчину, яка стала об'єктом цькування в селі.

У психологічній драмі «Талан» М. Старицький пропонує контраст між мистецтвом як покликанням і мистецтвом як товаром. Головна героїня Марія Лучицька – уособлення унікального таланту, що не може вільно існувати в умовах комерціалізованого театру. Справедливо зауважує дослідниця О. Вісич: «Головною внутрішньою дилемою Лучицької є вірність сцені й своєму таланту, яка без кінця випробовувалася сердечною спокусою, з одного боку, та інтригами всередині театру – з іншого» (Вісич, 2022: 35). Її антипод – антрепренер Юрій Котенко – представляє логіку

вигоди. У монологів Лучицької відчутне щастя від визнання й сценічного успіху, вона щиро тішиться захопленню глядача її грою: «Як дрижить у мене все... Яка радість, яка втіха висока? Якого ж ще раю? Одваги, Марусю, більше одваги й сталості! І доля нас не злама!» (Старицький, 1989: 26). Комерсант Котенко не переймається акторською майстерністю, його турбує власна зацікавленість в іншій акторці (спроба замінити Лучицьку коханкою Квятковською), яскраві декорації й видовищна картинка: «Лучицька! Що вона одна варт? Обставлю я її штурпаками, то й не пізнаєте! Комік і ансамбль – всьому голова, всьому сила!..» (Старицький, 1989: 35). У мовленні героїв втілено драматичний ефект мовної ідентифікації як візитівки світоглядної позиції (вбачаємо перегуки у творчих манерах Кропивницького й Старицького). Так, контрастна діада Марія Лучицька-Олена Миколаївна Квітка (мати коханого Марії) ретранслюється засобом колоритного мовлення героїнь. Мова Олени Миколаївни насичена русизмами, згрубілими словами, суржилом, зневажливою, зверхньою тональністю. Мова ж Лучицької – літературна, вишукана, автентична, помережана фольклорною лексикою.

Історична драма Старицького «Оборона Буші» переводить контраст у тривимірну площину: національно-визвольна боротьба – кохання – зрада. Образ Мар'яни Завісної – доньки козацького полковника – контрастує до образу її коханого Антося – польського шляхтича, врятованого батьком Мар'яни від загибелі. Сміливість дівчини, яка підриває Бушу, розуміючи, що тим самим вона знищить значну кількість ворогів і увічніть їхне з Антосем кохання, що ризикує загинути через зрадливу позицію Антося. Щоб не здатися ворогам, дівчина готова загинути: «Краще смерть, ніж неволя» (Старицький, 1989: 83). Ця формула народного спротиву протиставляється ліберальній позиції Антося, який не усвідомлює важливості відстояти національну гідність. Як зауважує Л. Процюк, «конфлікт у такого типу художніх творах поставав у двох площинах – історичній, яка відповідала реальним подіям, та особистісній» (Прочинок, 2022: 51). Контраст набуває пафосу національної й особистісної ідентифікації й водночас фольклорно-епічного колориту.

М. Старицький в «Обороні Буші» використовує масштабний просторовий контраст: оточена фортеця протистоїть безмежному ворожому простору. Замкненість оборони – це не полон, а свобода: парадоксальний контраст, де внутрішній простір стає простором гідності, тоді як зовнішній – загрозою духовного знищення. Фінальний

вибух руйнує обидва простори, синтезуючи їх у символі жертвовної смерті.

Найбільш послідовною й художньо зрілою системою контрасту вирізняється драматургія І. Карпенка-Карого. Особливо показовою в антиетичному зіставленні є діалогія «Сто тисяч» і «Хазяїн». У «Ста тисячах» контраст між Герасимом Калиткою і представниками «людської» системи цінностей досягає майже гротескної гостроти. Калитка – персонаж, у якому жага до грошей знищила людину: «Сто тисяч! Боже! Сто тисяч!» (Карпенко-Карий, 1985: 209). Ця репліка-кредо свідчить заміну духовного стрижня матеріальним цинізмом, що виступає фактором деградації в бік хижацького «стягання задля стягання» й консюмеристської психології. Контраст тут не між позитивним і негативним персонажем, а між двома виявами людини: власне людина і споживач. Антропологічний вектор спрямований на виокремлення гуманістичного складника, що гостро протиставлений антилюдській моделі поведінки одержимого стягателя.

Комедія «Хазяїн» – найпоказовіший у розгортанні контрастної системи зображення твір І. Карпенка-Карого. Терентій Пузир протистоїть не окремому персонажеві, а цілому моральному порядку. Хазяїн погоджується на авантюру задля прибутку, що увиразнює його контрастну характеристику по відношенню до позитивних персонажів (Соня, Золотницький, Калинович). Монологи Пузира культивують гроші, прибуток, експлуатацію. Ідеалізуючи заробіток «з нічого», хазяїн марить легким збагаченням: «Виходить, два мільйона чистеньких? І це кругла сума! З нічого два мільйона! Капітал!» (Карпенко-Карий, 1985: 355). Ця фраза поміщика є художньою квінтесенцією контрасту між людиною-власником і власне людиною. Контраст функціонує вже в стилістичній конструкції: риторичне запитання змінюється захопливим окликом, далі різке заперечення, що унаочнює механізм дегуманізації у внутрішньому мовленні.

Типологізуючи поетику контрасту трьох визначних драматургів кінця XIX століття, виявляємо як спільну естетичну програму, так й індивідуальні підходи. Об'єднувальними факторами у творчих лабораторіях митців є: організація системи персонажів за принципом контрастної діади; використання просторової символіки для позначення аксіологічних полюсів; мовна диференціація персонажів як носіїв контрастних світоглядів; прагнення подолати схематизм опозиції через психологічну повноту образів. Водночас кожен автор виробив власну техніку роботи з прийомом контр-

асту. Марко Кропивницький тяжіє до соціально-моральної контрастності: його антиподи чітко розмежовані за ознаками соціальної приналежності та морального вибору. Михайло Старицький надає контрасту психологічно-романтичного виміру: його герої страждають від внутрішнього роздвоєння, і саме ця психологічна діалектика стає джерелом трагізму. Іван Карпенко-Карий підносить контраст до рівня аксіологічної іронії: у його комедіях прагматичні життєві цінності переростають в одержимість і набувають іронічного відтінку.

У текстах всіх трьох драматургів контрастна мовна партитура реалізується через протиставлення народно-поетичного мовлення (прислів'я, приказки, пісенні ремінісценції) і ділового мовлення визискувачів, позбавленого образності та живої інтонації, тобто контраст є одночасно соціальним і мовно-естетичним.

Особливої уваги заслуговують ремарки як форма авторської присутності в тексті. Приміром, у Кропивницького ремарки нерідко є контрастними до діалогу: персонаж говорить лагідно – ремарка вказує «(зловісно)» або «(ховає посмішку)». Тим самим автор будує контраст між словом і жестом, між видимістю і прихованою сутністю. Натомість у Карпенка-Карого ремарки прямо вказують на невідповідність між зовнішньою поведінкою і внутрішнім станом героя – прийом, що вводить техніку «підтексту».

Висновки. Отже, у системі поетики аналізованих драм контраст є сюжетотвірним, обра-

зотвірним, мовно-стильовим та часово-просторовим прийомом. Він організовує заявлені рівні художності текстів оригінальним чином, формуючи новаторську парадигму зображально-виражальних засобів української реалістичної драми 70-х – 90-х рр. XIX століття. Контрастна дія фіксує стійку бінарну опозицію персонажів як конститутивну одиницю образної системи. Кожен драматург зреалізував поетику контрасту з індивідуальною художньою домінантою: соціально-моральна (Кропивницький); психологічно-романтична (Старицький); аксіологічно-іронічна (Карпенко-Карий). До того ж мовно-стильова реалізація контрасту виявляє семантичне протиставлення мовленнєвих стратегій: народно-поетичне мовлення як корелят духовності протистоїть «суржику» як чиннику дегуманізації.

Часово-просторова система контрасту виявляє стійкі символічні опозиції: замкнений/відкритий простір, минуле/теперішнє – дихотомії аксіологічного протистояння. Авторські драматичні варіанти просторового вираження в основному екстраполюють ідею про несумісність живої людської особистості й дегуманізуючого середовища.

Тож поетика контрасту функціонує як стрижень естетичної парадигми української драматургії кінця XIX століття, що засвідчує аналіз творів тріади визначних драматургів. Антитетична техніка художнього відтворення органічно вироблена у контексті авторського мислення митців, що надає їхнім драмам непроминальної актуальності та поетикальної повноцінності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вісич О. Українська метадрама XX століття. Острогоз : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2022. 244 с. DOI 10.25264/978-617-8041-18-2
2. Історія української літератури XIX ст. (70-90-ті роки) у 2 книгах: підручник / за ред. О. Гнідан. Київ : Вища школа, 2002. Кн. 1. 575 с.
3. Кропивницький М. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1977. 542 с.
4. Старицький М. Твори в 6 томах. Київ : Дніпро, 1989. Т. 2. 428 с.
5. Карпенко-Карий І. Твори в 3 томах. Київ : Дніпро, 1985. Т. 3. 393 с.
6. Новиков А. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX ст.: монографія. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 412 с.
7. Процюк Л. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: специфіка конфлікту та характеротворення. *Таврійські філологічні наукові читання: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*. Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2022. С. 50-54. URL : https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/3895/1/tnu.in.ua_philo_%D0%A1%D1%96%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C_2022.pdf#page=50
8. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть XIX в. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. 464 с.

REFERENCES

1. Visych O. (2022) *Ukrainska metadrama XX stolittia*. [Ukrainian metadrama of the 20th century] Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademii». 244 p. DOI: 10.25264/978-617-8041-18-2. [in Ukrainian].
2. Hnidan O. (Ed.). (2002) *Istoriia ukrainskoi literatury XIX st. (70–90-ti roky) u 2 knykhakh: pidruchnyk*. [History of Ukrainian literature of the 19th century (70–90s): textbook in 2 books] Kyiv : Vyshcha shkola, Book 1. 575 p. [in Ukrainian].
3. Kropyvnytskyi M. (1977) *Vybrani tvory*. [Selected works] Kyiv : Dnipro. 542 p. [in Ukrainian].
4. Starytskyi M. (1989) *Tvory v 6 tomakh*. [Works in 6 volumes] Kyiv : Dnipro, Vol. 2. 428 p. [in Ukrainian].

5. Karpenko-Karyi I. (1985) *Tvory v 3 tomakh*. [Works in 3 volumes] Kyiv : Dnipro, Vol. 3. 393 p. [in Ukrainian].
6. Novykov A. (2015) *Ukrainskyi teatr i dramaturhiia: vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st.: monohrafiia*. [Ukrainian theater and dramaturgy: from ancient times to the early 20th century: monograph] Kharkiv : Kharkivske istoryko-filolohichne tovarystvo. 412 p. [in Ukrainian].
7. Protsiuk L. (2022) *Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX st.: spetsyfika konfliktu ta kharakterotvorennia*. [Ukrainian dramaturgy of the late 19th – early 20th century: specifics of conflict and character creation] *Tavriiski filolohichni naukovi chytannia: materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Kyiv : Tavriyskyi natsionalnyi universytet imeni V. I. Vernadskoho. 50-54. URL : https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/3895/1/tnu.in.ua_philo_%D0%A1%D1%96%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C_2022.pdf#page=50 [in Ukrainian].
8. Franko I. (2008) *Narys istorii ukrainsko-ruskoi literatury do 1890 r. Z ostannikh desiatylyt XIX v.* [Essay on the history of Ukrainian-Ruthenian literature until 1890. From the last decades of the 19th century] Drohobych : Vydavnycha firma «Vidrodzhennia». 464 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 15.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 811.111'373.21

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-37>

Ярослава БЕЛЬМАЗ,

orcid.org/0000-0002-8823-640X

*доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри іноземної філології*

*Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
(Харків, Україна) mrs.belmaz@gmail.com*

ТОПОНІМІЧНИЙ ЛАНДШАФТ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ: ЕТИМОЛОГІЧНІ, МОРФОЛОГІЧНІ ТА СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

У статті здійснено комплексний аналіз топонімічного ландшафту Великої Британії крізь призму етимологічного та морфологічного підходів із урахуванням сучасних соціокультурних і технологічних трансформацій. Обґрунтовано, що топоніми виступають не лише мовними одиницями, а й важливими носіями історичної пам'яті, відображаючи багатшаровість мовних контактів і культурних взаємодій на Британських островах. Визначено, що формування топонімічної системи Великої Британії відбувалося внаслідок послідовного нашарування докельтського, кельтського, латинського, англосаксонського та норманського мовних пластів, кожен із яких залишив виразний слід у сучасній ономастичній картині.

У дослідженні проаналізовано основні структурні типи топонімів, зокрема прості, похідні, складні та складені назви, а також охарактеризовано їхні морфологічні моделі та словотвірні механізми. Особливу увагу приділено функціональній класифікації топонімів, що дозволяє розглядати їх як індикатори соціальної організації, природного середовища та етнокультурних процесів. Показано, що етимологічна прозорість назв варіюється залежно від історичних змін, фонетичних трансформацій та явищ народної етимології.

Встановлено, що сучасний етап розвитку топонімії Великої Британії характеризується активними трансформаційними процесами, пов'язаними з адміністративними реформами, політикою мовної ревіталізації, зокрема валлійської мови, а також цифровізацією географічних даних. Окреслено роль новітніх технологій, включаючи великі мовні моделі та цифрові картографічні інструменти, у стандартизації, аналізі та відтворенні топонімів. Підкреслено значення топонімії як інструменту формування національної ідентичності та культурної політики в умовах глобалізаційних викликів.

Зроблено висновки про те, що топонімічний ландшафт Великої Британії є динамічною системою, яка постійно еволюціонує під впливом як лінгвістичних, так і екстралінгвістичних чинників, відображаючи складні процеси історичного розвитку, соціальних змін та цифрової трансформації сучасного суспільства.

Ключові слова: *топонімія, топонімічний ландшафт, етимологія, морфологія, ономастика, географічні назви, словотвір, мовні контакти, соціокультурні трансформації, цифрова топоніміка, Велика Британія.*

Yaroslava BELMAZ,

orcid.org/0000-0002-8823-640X

*Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Foreign Philology*

*Municipal Establishment «Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy» of Kharkiv Regional Council
(Kharkiv, Ukraine) mrs.belmaz@gmail.com*

TOPONYMIC LANDSCAPE OF GREAT BRITAIN: ETYMOLOGICAL, MORPHOLOGICAL, AND MODERN TRANSFORMATIONS

The article provides a comprehensive analysis of the toponymic landscape of Great Britain through the lens of etymological and morphological approaches, taking into account contemporary socio-cultural and technological transformations. It is argued that place names function not only as linguistic units but also as significant carriers of historical memory, reflecting the multilayered nature of linguistic contacts and cultural interactions on the British Isles. The study demonstrates that the formation of the British toponymic system resulted from the successive stratification of pre-Celtic, Celtic, Latin, Anglo-Saxon, and Norman linguistic layers, each contributing to the modern onomastic landscape.

The research examines the principal structural types of toponyms, including simple, derived, compound, and complex names, and characterizes their morphological patterns and word-formation mechanisms. Special attention is paid to the functional classification of place names, which allows them to be interpreted as indicators of social organization, natural environment, and ethnocultural processes. It is shown that the degree of etymological transparency varies depending on historical shifts, phonetic evolution, and the influence of folk etymology.

The study establishes that the contemporary stage of British toponymy is marked by dynamic transformations driven by administrative reforms, language revitalization policies – particularly concerning the Welsh language – and the ongoing digitalization of geographical data. The role of advanced technologies, including large language models and digital cartographic tools, in the standardization, analysis, and representation of toponyms is highlighted. The paper also emphasizes the importance of toponymy as an instrument of national identity construction and cultural policy in the context of globalization.

It is concluded that the toponymic landscape of Great Britain constitutes a dynamic system continuously evolving under the influence of both linguistic and extralinguistic factors, reflecting complex processes of historical development, social change, and digital transformation in contemporary society.

Key words: toponymy, toponymic landscape, etymology, morphology, onomastics, place names, word formation, language contact, socio-cultural transformations, digital toponymy, Great Britain.

Постановка проблеми. Топонімічна система Великої Британії являє собою складний багато-рівневий конгломерат, у якому закарбована багатовікова історія міграцій, завоювань та соціокультурних трансформацій Британських островів. Географічні назви, як зазначають провідні дослідники, не є випадковими лексемами; вони виступають як специфічні суспільні явища та пам'ятки матеріальної і духовної культури, що дійшли до нас з найдавніших часів. Дослідження топонімії вимагає синтезу лінгвістичних, історичних та географічних підходів, оскільки назва є фактом мови, а не лише географічною чи історичною міткою. Сучасна англійська топонімія містить елементи мов щонайменше п'яти мовних пластів, кожен з яких зробив свій внесок у формування сучасного топонімічного ландшафту країни (Бельмаз, 2016а).

Процес формування топонімічного ландшафту Британії є результатом тривалої еволюції, у якій ключову роль у лексичному наповненні та морфологічній структурі назв відіграли екстралінгвістичні чинники, зокрема військові завоювання та зміна політичних режимів (Бельмаз, 2016б). На сучасному етапі, у 2024–2025 роках, спостерігається нова хвиля трансформацій, зумовлена як адміністративними реформами в Англії, так і активною політикою ревіталізації регіональних мов, зокрема валлійської, що вимагає оновлення картографічних стандартів та використання цифрових інструментів для збору вернакулярних назв (Report, 2025).

Аналіз досліджень. Топоніміка на сучасному етапі розвитку мовознавства виділяється в самостійну галузь, що спирається на дослідження таких вчених, як Е. Еквол (Ekwall, 1960), К. Елліот (Elliott), А. Міллс (Mills, 1960), П. Ріней (Reaney, 1960), С. Сміт (Smith, 1980). Внесок вітчизняних дослідників, зокрема Я. М. Бельмаз, дозволяє систематизувати ці знання через призму етимологічного та морфологічного аналізу, виокремлюючи продуктивні способи творення назв у діахронічному розрізі (Бельмаз, 2016а; Бельмаз, 2016б).

Для розуміння природи топоніма важливо враховувати єдність змісту і форми. Морфологічна структура назви часто безпосередньо пов'язана з її етимологією та функціональним призначенням. Синхронічне дослідження топонімії іноді виявляє, що сучасна форма назви може повністю заперечувати її первинну морфологічну структуру внаслідок фонетичних спрощень або народної етимології. Наприклад, сучасна назва *Durham* еволюціонувала з давньоанглійського *Dun Holm* («пагорб на острові»), що ілюструє складну взаємодію англосаксонських та скандинавських елементів (Alieva, 2025).

Мета статті полягає в аналізі топонімічного ландшафту Великої Британії крізь призму етимологічних і морфологічних характеристик, а також у виявленні основних тенденцій його сучасних трансформацій під впливом соціокультурних і цифрових чинників.

Виклад основного матеріалу. Етимологічний аналіз англійських топонімів дозволяє простежити основні історичні моменти розвитку країни. Формування топонімічного фону відбувалося за принципом нашарування, де кожна нова хвиля поселенців або адаптувала існуючі назви, або приносила власні номінативні моделі.

Топонімія Великої Британії сформувалася під впливом кількох мовних і культурних шарів: докельтського, кельтського, латинського, англосаксонського та французького.

Найдавнішими є назви докельтського походження, представлені переважно гідронімами (*Colne, Ouse, Humber*), які існували ще до кельтського заселення території (Mills, 1991). Кельтський пласт є одним із найдавніших і найстійкіших, особливо у назвах річок (*Avon, Thames, Severn*).

Латинський вплив проявляється у використанні елементів типу *-chester* (від лат. *castra*). Водночас англо-саксонський шар є найбільш продуктивним і представлений такими компонентами, як *-ham, -ton, -ley* (Elliott).

Після норманського завоювання з'являються французькі елементи (*Beau-, -mont, le*), однак їхній вплив є обмеженим (Cameron, 1961).

Таким чином, етимологічна структура топонімів відображає історичні етапи розвитку країни та мовні контакти.

Морфологічна класифікація топонімів Великої Британії ґрунтується на їхній будові та способі поєднання морфем. Згідно з дослідженнями К. Сміта, виділяються чотири основні групи назв за структурою (Smith, 1980):

1. *Прості назви (Simple place-names)*. Складаються з одного елемента. Це можуть бути архаїчні назви ландшафтних особливостей (*Cliff, Bath, Wick*) або результат значного спрощення давніх конструкцій (*Tring*). Прості назви часто позначали об'єкти, які були настільки очевидними для місцевої громади, що не потребували додаткових уточнень.

2. *Похідні назви (Derived place-names)*. Утворені за допомогою суфіксів або напівсуфіксів від твірної основи. Прикладами є *Oakleigh* (основа oak + суфікс leigh) або *Fordwich*. Сюди також належать назви з умовною членімістю, де початкова частина втратила лексичне значення у сучасній мові.

3. *Складні назви (Compound place-names)*. Складаються з двох морфем-основ. Більшість англійських топонімів належать саме до цієї групи. Зазвичай вони поєднують ад'єктивний елемент (специфікатор) та топографічний або житловий елемент (генерик).¹ Наприклад, *Beambridge* або *Ninebanks*.

4. *Складені назви (Complex place-names)*. Полілексемні утворення, що будуються на основі існуючих топонімів шляхом додавання атрибутів. Найчастіше це протиставлення за сторонами світу (North, South, East, West) або розміром (Great, Little). Сюди також входять маноріальні назви французького типу (*Weston-super-Mare, Ashby de la Zouch*) (Бельмаз, 2016б).

Функціональний підхід К. Елліотт доповнює морфологічний аналіз, розділяючи назви на три типи (Elliott):

– *народні назви (Folk names)*. Походять від назв племен чи народів (*Essex* – східні сакси, *Norfolk* – північний народ).

– *назви за місцем проживання (Habitative names)*. Містять елементи, що вказують на людські поселення (*tun, ham, wick, worth*).

– *топографічні назви (Topographical names)*. Описують риси ландшафту (*Ottershaw* – видровий ліс, *Grinlow* – зелений пагорб).

Сучасний період розвитку ономастики у Великій Британії характеризується інтенсивними дослідженнями в галузі цифрової топоніміки та зміною парадигми стандартизації географічних назв.

Протягом 2023-2025 років у Великій Британії відбулися значні адміністративні зміни, які безпосередньо вплинули на топонімічну карту та офіційні реєстри (Report, 2025). У квітні 2023 року графства Сомерсет та Північний Йоркшир перейшли від двоступеневої структури до унітарних органів влади. Найбільш радикальною зміною стала ліквідація двоступеневого графства Камберія, яке було розділене на два нових унітарних органи: *Cumberland* (Камберленд) та *Westmorland and Furness* (Вестморленд і Фернесс). Ці зміни вимагали негайного оновлення «Показника географічних назв» (Index of Place Names, IPN), який на кінець 2023 року містив понад 100 000 записів про населені пункти Англії, Шотландії та Уельсу (Index of Place Names, 2021).

Однією з найбільш актуальних тем у 2024-2025 роках стало питання збереження та відновлення валлійських географічних назв. У лютому 2024 року національне картографічне агентство Великої Британії Ordnance Survey (OS) оприлюднило оновлену політику щодо валлійських назв, яка передбачає:

- надання валлійським та англійським назвам рівного статусу на картах та у цифрових продуктах;
- використання однакового розміру шрифту для обох мовних форм;
- пріоритетне відображення валлійської назви (перед або над англійською);
- виправлення історичних помилок у написанні валлійських назв, які десятиліттями ігнорувалися офіційною картографією, наприклад, назв озер у національному парку *Eryri* (Сноудонія) (Report, 2025).

Згідно з дослідженнями, проведеними у червні 2025 року, валлійські топоніми постають не лише як лінгвістичні одиниці, а й як засадничі маркери національної ідентичності. Громада Уельсу висловлює глибоке занепокоєння через поступове витіснення традиційних назв ферм, домоволодінь та природних об'єктів англійськими відповідниками, які позбавлені етимологічного зв'язку з місцевою історією та ландшафтом.

Водночас статистичні дані за період 2018-2023 років демонструють протилежну тенденцію у сфері нового будівництва: під час реєстрації нових вулиць та об'єктів нерухомості валлійські назви обираються втричі частіше за англійські. Це свідчить про свідоме прагнення до ревіталізації мовного середовища та захисту локальної топонімічної спадщини від екстензивної англізації. (Written Statement, 2023).

Технологічний поступ 2024-2025 років відкрив принципово нові горизонти для ономастичних

студій. Зокрема, проєкт *FaNUK* (Family Names of the United Kingdom) залучає розлогі електронні бази даних та статистичні методи аналізу для ретроспективного виявлення кореляцій між антропонімами та топонімами, спираючись на матеріали перепису 1881 року та середньовічні реєстри (Hanks & Coats, n.d.).

Особливої ваги набуває застосування великих мовних моделей (LLM) для автоматизованого розпізнавання та усунення багатозначності топонімів у текстових масивах. Дослідження 2025 року засвідчили, що завдяки методам інженерії підказок (Prompt Engineering) моделі LLM здатні прецизійно диференціювати геополітичні одиниці, міські топоніми та специфічні об'єкти (наприклад, локації концентраційних таборів у текстах, присвячених Голокосту), демонструючи вищу ефективність порівняно з традиційними моделями глибокого навчання (Krstić, Leidner, 2025). Використання інструменту National Vernacular Mapping Tool дозволило Ordnance Survey збирати неофіційні (вернакулярні) назви, які використовуються місцевими громадами та службами порятунку, забезпечуючи більш точну навігацію у критичних ситуаціях (Report, 2025).

Сучасна ономастика виходить за межі вузьколінгвістичного аналізу, розглядаючи топонімію як релевантний інструмент влади та ідеології (de Montety, 2025). Це знаходить відображення в процесах перейменування, що мають на меті стратегічне репозиціонування національної ідентичності в глобальному просторі (Cancilar, 2023).

У наукових дискусіях 2024-2025 років дослідники все частіше проводять компаративні паралелі між ономастичними трансформаціями у Великій Британії та світовим досвідом. Зокрема, перехід Туреччини до офіційного використання ендоніма *Türkiye* в англomовному дискурсі (2021 р.) інтерпретується як вагомий крок у контексті зміцнення національного бренду (Cancilar, 2023). Аналогічним чином в Україні масштабні процеси дерусифікації та деколонізації топонімікону після 2022 року визначаються як «топонімічне очищення». Цей феномен спрямований на деконструкцію та усунення символічних маркерів колоніальної спадщини, що є критично важливим для формування суверенного когнітивного простору (Gladkyi & Melnychuk, 2023).

У британському контексті ці тренди відображаються у дискусіях навколо назв, пов'язаних із работоргівлею чи колоніальними діями. Дослідження англізації назв у колишніх колоніях (наприклад, в Адені) демонструють, як топоніми використовувалися як інструменти «естетич-

ного ребрендингу» та ідеологічного домінування (Boset, 2025). Сучасна мовна політика Уельсу та Шотландії щодо відновлення автохтонних назв є частиною цього глобального руху за «топонімічну справедливість» (Written Statement, 2023).

У 2022-2024 роках топоніми стали важливими елементами медіа-дискурсу. Вони виконують прагматичну функцію, створюючи певний образ реальності в свідомості адресата. Використання топоніма як ключового слова в онлайн-виданнях допомагає алгоритмам пошуку та структурує тематичне поле статті. Наприклад, вибір назви *Bharat* замість *India* у певних контекстах підкреслює зв'язок з доколоніальною спадщиною та має «сакральне» значення для певної аудиторії (Salamatina & Martynenko, 2024).

У комерційній сфері (хрематоніміка) принципи ономастики застосовуються для створення брендів, які б викликали певні асоціації. Використання етимологічно прозорих або, навпаки, неологічних назв (наприклад, *Mustang* для автомобіля або *Flickr* для сервісу) базується на глибокому розумінні лінгвокультурних кодів (Onomastics and Modern Brand Naming, n.d.).

У вересні 2025 року уряд Великої Британії ініціював амбітну програму з будівництва семи нових міст, спрямовану на подолання житлової кризи. Цей проєкт створює унікальну можливість для формування нового пласту топонімії у XXI столітті. Хоча остаточні назви для цих міст ще не затверджені, запропоновані локації включають:

- *Tempsford* (Бедфордшир) – урбаністичний вузол на 40 000 домогосподарств навколо нового залізничного хабу;

- *Brabazon* (Південний Глостершир) – майбутній осередок дослідницької та інженерної економії;

- *Leeds South Bank* – масштабний проєкт регенерації міського простору в центрі Лідса, тощо (Seven new towns, 2026).

Знаковою тенденцією сучасності є залучення академічних експертів, зокрема фахівців Інституту вивчення імен (INS), до процесу ономастичного проєктування нових вулиць та районів. Такий підхід дає змогу уникнути використання генеричних (поверхневих) назв і натомість інтегрувати результати історико-етимологічних розвідок у сучасну топонімічну політику. Це сприяє збереженню діалектних лексем та історичної пам'яті про первинне цільове призначення земель у межах новітніх урбаністичних ландшафтів (GeoPlace, n.d.).

Реалізація проєкту розпочалася з вебінару, спрямованого на оцінку зацікавленості місцевих органів влади, що готуються до перспектив-

ного житлового будівництва. Ініціатива отримала позитивний відгук: численні муніципальні ради виявили готовність долучитися до співпраці. Зрештою для пілотного впровадження методики було обрано чотири репрезентативні адміністративні одиниці: Дербішир-Дейлс (*Derbyshire Dales*), Мід-Сассекс (*Mid Sussex*), Плімут (*Plymouth*) та Чешир-Іст (*Cheshire East*). Кожна з них представляла унікальне поєднання урбаністичних і сільських ландшафтів, специфічних графіків планування та стратегічних потреб.

Фахівці Інституту вивчення імен (*INS*) тісно співпрацювали з представниками місцевої влади над підготовкою лаконічних, фактологічно обґрунтованих звітів, що акумулювали дані про історичне та етимологічне значення існуючих топонімів регіону. Джерельною базою для цих звітів слугували матеріали Англійського товариства географічних назв, історичні карти (зокрема карти десятини) та результати діалектологічних розвідок. Кожна доповідь завершувалася тематичним оглядом, де висвітлювалися характерні локальні закономірності, регіональна термінологія та наукові рекомендації щодо імплементації історичної спадщини в майбутню номенклатуру вулиць.

Зазначений проєкт справив суттєвий вплив не лише на методологію обрання назв, а й на рівень їхньої когнітивної рецепції громадою. Наразі дві з чотирьох пілотних адміністрацій переглядають власну політику найменування вулиць, інтегруючи вимогу щодо врахування історичного контексту в офіційні регламенти. Інші муніципалітети інтегрували напрацьований ономастичний ресурс у свої офіційні веб-платформи та вже використовують його як вагомий аргумент у перемовинах із забудовниками.

Одним із найбільш вагомих результатів проєкту стало розширення компетенцій співробітників служб найменування вулиць та нумерації об'єктів (*SNN*). Маючи доступ до верифікованих, науково обґрунтованих розвідок, фахівці почуваються значно впевненіше під час експертного обговорення топонімічних пропозицій із забудовниками та представниками громад. Взаємодія між органами

місцевого самоврядування та мешканцями також зазнала якісних змін: процес номінації трансформувався з формальної бюрократичної процедури в акт актуалізації спільного культурного надбання.

Підсумки цієї ініціативи не лише довели, що фундаментальні історичні дослідження можуть слугувати дієвою основою для сучасної муніципальної політики, а й продемонстрували життєздатність такого підходу незалежно від масштабів чи тривалості робіт. Цей досвід є беззаперечним свідченням екзистенційної сили імен: вони постають не просто денотатами простору, а живими когнітивними зв'язками з нашим спільним минулим (*GeoPlace*, n.d.).

Висновки. Дослідження етимологічних та морфологічних особливостей топонімії Великої Британії засвідчує, що географічні назви є динамічною системою, яка безперервно еволюціонує під синергетичним впливом лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників. Попри кількісну домінантність англосаксонського пласту, сучасні процеси ревіталізації кельтських мов та масштабна адміністративна цифровізація вносять суттєві корективи у структуру та функціонування топонімічного ландшафту країни.

У 2025–2026 роках британська топоніміка переживає етап глибокої цифрової трансформації та соціокультурної рефлексії. Впровадження інноваційних методів стандартизації назв за допомогою штучного інтелекту, реалізація амбітних урядових програм із будівництва нових міст та послідовна політика двомовності в Уельсі підтверджують, що топоніми дедалі частіше постають не лише як навігаційні денотати, а й як стратегічні інструменти конструювання національної ідентичності та збереження історичної пам'яті.

Грунтовне розуміння етимологічних витоків та морфологічної архітектури власних назв є засадничою умовою для адекватного декодування культурного простору сучасної Британії, а також для наукового прогнозування векторів його подальшого розвитку в умовах глобалізації та технологічного поступу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бельмаз Я. М. Етимологічні особливості топонімів Великої Британії. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 146. С. 306–309.
2. Бельмаз Я. М. Морфологічні особливості топонімії Великої Британії. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики*. 2016. Вип. 11–12, ч. 1. С. 32–36.
3. Aliyeva E. The source of the British system of toponymic names. *Journal of Azerbaijan Language and Education Studies*. 2025. Vol. 2. P. 3–16. DOI: <https://doi.org/10.69760/jales.2025001000>.
4. Boset S. Translating Colonial Legacies: The Anglicization of Place Names in Aden during the British Occupation. *International Journal of Linguistics, Literature & Translation*. 2025. Vol. 8, No. 7. P. 86–96. DOI: <https://doi.org/10.32996/ijllt.2025.8.7.10>
5. Cameron K. *English Place-Names*. London : Batsford, 1961. 256 p.

6. Cancilar C. Nation Rebranding in Turkey: Etymological Hypersensitivities, Connotational Tensions, and Populist Agendas. *Names: A Journal of Onomastics*. 2023. Vol. 71, No. 4. P. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.5195/names.2023.2679>.
7. de Montety F. Book review: The Politics of Place Naming: Naming the World. *Geographica Helvetica*. 2025. Vol. 80. P. 1–3. DOI: <https://doi.org/10.5194/gh-80-1-2025>.
8. Ekwall E. *The Concise Oxford Dictionary of English Place-Names*. 4th ed. Oxford : Oxford University Press, 1960. 546 p.
9. Elliott K. A Survey of the History of English Place-Names. URL: <http://heraldry.sca.org/names/engplnam.html> (дата звернення: 24.03.2026).
10. Gladkyi O., Melnychuk A. A Case Study of De-Russification of Ukrainian Hodonyms: Rigged Trial or Justice Restored? *Names: A Journal of Onomastics*. 2023. Vol. 71, No. 3. P. 41–55. DOI: <https://doi.org/10.5195/names.2023.2599>.
11. Hanks P., Coates R. Onomastic lexicography. URL: <https://www.uwe.ac.uk/-/media/uwe/documents/research/pp811-815-hanks-and-coates.pdf> (дата звернення: 24.03.2026).
12. Index of Place Names in Great Britain (IPN), November 2021 : [Electronic resource] / Office for National Statistics (ONS). 2021. URL: <https://www.data.gov.uk/dataset/07d22a8d-a194-4f2e-a704-d97ffca8fd71/index-of-place-names-november-2021-in-gb> (дата звернення: 24.03.2026).
13. Krstić M., Leidner J. L. Toponym Resolution: Will Prompt Engineering Change Expectations? *Proceedings of the 15th International Conference on Recent Advances in Natural Language Processing (RANLP 2025)* (Varna, Bulgaria, Sept 1–3, 2025). Incoma Ltd., 2025. P. 95–104. URL: <https://aclanthology.org/2025.ranlp-1.11.pdf> (дата звернення: 23.03.2026).
14. Mills A. D. *A Dictionary of English Placenames*. New York : Oxford University Press, 1991. 388 p.
15. Onomastics and Modern Brand Naming: A Comprehensive Overview. *Bizonym*. URL: https://bizonym.com/naming_resources/onomastics-and-modern-brand-naming-a-comprehensive-overview/ (дата звернення: 01.04.2026)
16. Preserving place name heritage in modern developments. *GeoPlace*. URL: <https://www.geoplace.co.uk/case-studies/preserving-place-name-heritage-in-modern-developments> (дата звернення: 01.04.2026)
17. Reaney P. H. *The Origin of English Place-Names*. London : Routledge and Kegan Paul, 1960. 277 p.
18. Report of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland : United Nations Group of Experts on Geographical Names, 2025 session (New York, 28 April – 2 May 2025) : [doc. GEGN.2/2025/27/CRP.27] / United Kingdom. 2025. 4 p. URL: https://unstats.un.org/unsd/ungegn/sessions/4th_session_2025/documents/GEGN.2_2025_27_CRP27_item4b.pdf (дата звернення: 24.03.2026).
19. Seven new towns proposed to kickstart housebuilding push. *GOV.UK*. 2026. URL: <https://www.gov.uk/government/news/seven-new-towns-proposed-to-kickstart-housebuilding-push> (дата звернення: 01.04.2026)
20. Smith C. C. *The survival of British Toponymy*. 1980. P. 15–27.
21. Written Statement: Publication of research into current trends concerning place name changes in Wales : [Electronic resource] / Welsh Government ; Jeremy Miles. 2023. URL: <https://www.gov.wales/written-statement-publication-research-current-trends-concerning-place-name-changes-wales> (дата звернення: 24.03.2026).

REFERENCES

1. Belmaz, Ya. M. (2016). Etymolohichni osoblyvosti toponimiv Velykoi Brytanii [Etymological features of Great Britain's toponyms]. *Naukovi zapysky. Seriya: Filolohichni nauky (movoznavstvo)*. Kirovohrad: RVV KDPU im. V. Vynnychenka, Issue 146, pp. 306–309 [in Ukrainian].
2. Belmaz, Ya. M. (2016). Morfolohichni osoblyvosti toponimii Velykoi Brytanii [Morphological features of Great Britain's toponymy]. *Aktualni problemy romano-hermanskoj filolohii ta prykladnoi linhvistyky*, Issue 11-12, part 1, pp. 32–36 [in Ukrainian].
3. Aliyeva, E. (2025). The source of the British system of toponymic names. *Journal of Azerbaijan Language and Education Studies*, Vol. 2, pp. 3–16. DOI: <https://doi.org/10.69760/jales.2025001000>.
4. Boset, S. (2025). Translating colonial legacies: The Anglicization of place names in Aden during the British occupation. *International Journal of Linguistics, Literature & Translation*, 8(7), 86–96. <https://doi.org/10.32996/ijlt.2025.8.7.10>
5. Cameron, K. (1961). *English Place-Names*. London: Batsford.
6. Cancilar, C. (2023). Nation Rebranding in Turkey: Etymological Hypersensitivities, Connotational Tensions, and Populist Agendas. *Names: A Journal of Onomastics*, Vol. 71, No. 4, pp. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.5195/names.2023.2679>.
7. de Montety, F. (2025). Book review: The Politics of Place Naming: Naming the World. *Geographica Helvetica*, Vol. 80, pp. 1–3. DOI: <https://doi.org/10.5194/gh-80-1-2025>.
8. Ekwall, E. (1960). *The Concise Oxford Dictionary of English Place-Names* (4th ed.). Oxford: Oxford University Press.
9. Elliott, K. (n.d.). *A Survey of the History of English Place-Names*. Retrieved March 24, 2026, from <http://heraldry.sca.org/names/engplnam.html>.
10. Gladkyi, O., & Melnychuk, A. (2023). A Case Study of De-Russification of Ukrainian Hodonyms: Rigged Trial or Justice Restored? *Names: A Journal of Onomastics*, Vol. 71, No. 3, pp. 41–55. DOI: <https://doi.org/10.5195/names.2023.2599>.
11. Hanks, P., & Coates, R. (n.d.). *Onomastic lexicography*. Retrieved March 24, 2026, from <https://www.uwe.ac.uk/-/media/uwe/documents/research/pp811-815-hanks-and-coates.pdf>.
12. *Index of Place Names in Great Britain (IPN), November 2021*. Office for National Statistics (ONS). Retrieved March 24, 2026, from <https://www.data.gov.uk/dataset/07d22a8d-a194-4f2e-a704-d97ffca8fd71/index-of-place-names-november-2021-in-gb>.
13. Krstić, M., & Leidner, J. L. (2025). Toponym Resolution: Will Prompt Engineering Change Expectations? *Proceedings of the 15th International Conference on Recent Advances in Natural Language Processing (RANLP 2025)*, pp. 95–104. Retrieved March 23, 2026, from <https://aclanthology.org/2025.ranlp-1.11.pdf>.

14. Mills, A. D. (1991). *A Dictionary of English Placenames*. New York: Oxford University Press.
15. Onomastics and Modern Brand Naming: A Comprehensive Overview. (n.d.). *Bizonym*. https://bizonym.com/naming_resources/onomastics-and-modern-brand-naming-a-comprehensive-overview/
16. GeoPlace. (n.d.). *Preserving place name heritage in modern developments*. <https://www.geoplace.co.uk/case-studies/preserving-place-name-heritage-in-modern-developments>
17. Reaney, P. H. (1960). *The Origin of English Place-Names*. London: Routledge and Kegan Paul.
18. *Report of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland: United Nations Group of Experts on Geographical Names, 2025 session*. [doc. GEGN.2/2025/27/CRP.27]. United Kingdom. Retrieved March 24, 2026, from https://unstats.un.org/unsd/ungegn/sessions/4th_session_2025/documents/GEGN.2_2025_27_CRP27_item4b.pdf.
19. Ministry of Housing, Communities & Local Government. (2026, March 22). *Seven new towns proposed to kickstart housebuilding push*. GOV.UK. <https://www.gov.uk/government/news/seven-new-towns-proposed-to-kickstart-housebuilding-push>
20. Smith, C. C. (1980). The survival of British Toponymy. pp. 15–27.
21. Miles, J. (2023). *Written Statement: Publication of research into current trends concerning place name changes in Wales*. Welsh Government. Retrieved March 24, 2026, from <https://www.gov.wales/written-statement-publication-research-current-trends-concerning-place-name-changes-wales>.

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 81'255.4:81'373.21:821.161.2-31Жадан=112.2
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-38>

Олена БІЛЕЦЬКА,
orcid.org/0000-0001-5420-3477
кандидат філологічних наук, доцент,
декан факультету іноземної та слов'янської філології,
доцент кафедри романо-германської філології та зарубіжної літератури
Донецького національного університету імені Василя Стуса
(Вінниця, Україна) o.biletska@donnu.edu.ua

Олена РОСОХА,
orcid.org/0009-0003-5474-3934
асистент кафедри романо-германської філології та зарубіжної літератури
Донецького національного університету імені Василя Стуса
(Вінниця, Україна) o.rosokha@donnu.edu.ua

ПЕРЕКЛАД ВЛАСНИХ НАЗВ У РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ДЕПЕШ МОД» НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ

У статті здійснено комплексний перекладознавчий аналіз власних назв у романі Сергія Жадана «Депеш Мод» та особливостей їх відтворення у німецькомовному перекладі Юрія Дуркота та Сабіне Штюр. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до сучасної української літератури у німецькомовному просторі та потребою системного вивчення перекладу української ономастики як важливого компонента художнього дискурсу. Власні назви у творі розглядаються як культурно марковані одиниці, що виконують ідентифікаційну, стилістичну, характерологічну та прагматичну функції і формують ідіостиль автора. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі ономастикону роману «Депеш Мод» та систематизації способів перекладу власних назв німецькою мовою. Матеріал дослідження становлять 89 власних назв, відібраних методом суцільної вибірки з тексту роману та їх відповідники у німецькому перекладі. У результаті структурно-семантичного аналізу встановлено, що домінують антропоніми (40,4 %) і топоніми (35,9 %), які формують антропоцентричний характер твору та просторову організацію художнього світу. Також виокремлено ергоніми, хрематоніми, теоніми, міфоніми та інші типи власних назв, що відображають соціокультурний контекст пострадянського періоду. Аналіз перекладацьких стратегій засвідчив, що найбільш поширеними способами перекладу є традиційний переклад (42,7 %) та транскрипція / транслітерація (36 %). Значну роль відіграє калькування (10,1 %), яке використовується для передачі складених назв і промовистих онімів. Менш продуктивними є комбінований переклад (9 %) та аналогова заміна (2,2 %), які застосовуються у випадках культурно маркованих або стилістично складних одиниць. Встановлено, що перекладацька стратегія орієнтована на збереження національно-культурної специфіки оригіналу та відтворення ідіостилу автора.

Ключові слова: власна назва, онім, ономастикон, художній текст, функціонування, переклад, німецька мова, Сергій Жадан.

Olena BILETSKA,

orcid.org/0000-0001-5420-3477

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Dean of the Faculty of Foreign and Slavic Philology,

Associate Professor at the Department of Romance and German Philology and World Literature

Vasyl' Stus Donetsk National University

(Vinnytsia, Ukraine) o.biletska@donnu.edu.ua

Olena ROSOKHA,

orcid.org/0009-0003-5474-3934

Assistant Lecturer at the Department of Romance and German Philology and

World Literature

Vasyl' Stus Donetsk National University

(Vinnytsia, Ukraine) o.rosokha@donnu.edu.ua

TRANSLATION OF PROPER NAMES IN SERHII ZHADAN'S NOVEL DEPECHE MODE INTO GERMAN

The article presents a comprehensive translation-studies analysis of proper names in Serhii Zhadan's novel Depeche Mode and examines the peculiarities of their rendering in the German translation by Yuri Durkot and Sabine Stöhr. The relevance of the study is determined by the growing interest in contemporary Ukrainian literature in the German-speaking world and the need for a systematic investigation of the translation of Ukrainian onomastics as an important component of literary discourse. Proper names in the novel are considered culturally marked units that perform identificational, stylistic, characterological, and pragmatic functions and contribute to shaping the author's idiolect.

The scientific novelty of the research lies in the comprehensive analysis of the onomasticon of the novel Depeche Mode and the systematization of strategies for translating proper names into German. The research material consists of 89 proper names selected through continuous sampling from the novel and their corresponding equivalents in the German translation. The structural and semantic analysis revealed that anthroponyms (40.4%) and toponyms (35.9%) predominate, shaping the anthropocentric nature of the work and the spatial organization of the fictional world. In addition, ergonyms, chrematonyms, theonyms, mythonyms, and other types of proper names were identified, reflecting the socio-cultural context of the post-Soviet period.

The analysis of translation strategies demonstrated that the most common methods are conventional translation (42.7%) and transcription/transliteration (36%). Calquing (10.1%) also plays a significant role, particularly in rendering compound names and meaningful proper names. Less productive strategies include combined translation (9%) and analogical substitution (2.2%), which are used in cases of culturally marked or stylistically complex units. The study concludes that the translation strategy is oriented toward preserving the national and cultural specificity of the original and reproducing the author's idiolect.

Key words: proper name, onym, onomasticon, literary text, functioning, translation, German language, Serhii Zhadan.

Постановка наукової проблеми та її актуальність. Власні назви є важливою складовою художнього тексту, адже вони містять фонову, етнокультурну та соціокультурну інформацію і виконують не лише ідентифікаційну, а й культурно-маркувальну, стилістичну та прагматичну функції. У художньому дискурсі оніми часто виступають засобом формування авторського ідіостилу, відображають соціокультурний контекст і створюють додаткові смислові нашарування. У літературному тексті оніми рідко є випадковими, оскільки вони функціонують як ключові елементи художньої структури, що допомагають читачеві інтерпретувати авторський задум.

У сучасному перекладознавстві дискусії щодо природи оніми залишаються відкритими: від питання семантичної наповненості власної назви до її здатності нести додаткові конотації, що вихо-

дять за межі простої ідентифікації об'єкта. Переклад власних назв розглядається як складний процес лінгвокультурної медіації, який передбачає вибір між різними перекладацькими стратегіями – форенізацією, доместикацією, прагматичною адаптацією або комбінованими рішеннями. Вибір перекладача залежить від функції оніма в тексті, жанрових особливостей твору та очікувань цільової аудиторії.

Особливо актуальними є дослідження перекладу власних назв у сучасній українській літературі, яка активно інтегрується в європейський культурний простір. Рецепція сучасної української літератури в німецькомовному середовищі останніх десятиліть демонструє стійку тенденцію до зростання, де постать Сергія Жадана посідає одне з центральних місць. Роман «Депеш Мод», як один зі знакових текстів «покоління дев'яностих»,

насичений специфічною ономастикою, що відображає соціокультурний ландшафт пострадянського українського міста. Значна частина онімів у творі має експресивно-оцінний або іронічний підтекст, що перетворює їхній переклад на складний процес лінгвокультурної адаптації.

Таким чином, актуальність дослідження зумовлена, з одного боку, зростаючим інтересом до перекладу української художньої прози, зокрема в німецькомовному просторі, а з іншого – потребою систематизації перекладацьких стратегій відтворення українських онімів у сучасному художньому дискурсі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Переклад власних назв перебуває у центрі уваги сучасного перекладознавства, адже оніми є носіями культурної, історичної та соціальної інформації та виконують важливу текстотвірну функцію у художньому дискурсі. У перекладознавстві сформувалися кілька основних підходів до перекладу власних назв: форенізація (збереження оригінальної форми), доместикація (адаптація до норм мови перекладу) та комбіновані рішення. У німецькій традиції власні назви розглядаються як елементи тексту, що підлягають функціонально орієнтованому перекладу відповідно до принципів Скопос-теорії К. Райс та Г. Вермеєра (Reiss, Vermeer, 1984).

Важливим теоретичним підґрунтям для дослідження перекладу власних назв є праці П. Ньюмарка, який виокремлює транскрипцію, функціональний та культурний еквіваленти, описовий переклад і комбіновані стратегії (Newmark, 1988). Відповідно до підходу дослідника, власні назви можуть зберігатися у вихідній формі або адаптуватися залежно від їх функції у тексті. У межах функціонального перекладознавства важливе значення мають також дослідження Т. Германса, який розглядає переклад власних назв як результат перекладацької стратегії, обумовленої культурною політикою перекладу та очікуваннями аудиторії (Hermans, 1988). Дослідник підкреслює, що власні назви виступають маркерами культурної ідентичності та відіграють важливу роль у міжкультурній комунікації. Вагомим є також внесок К. Норда, який розглядає переклад як комунікативно орієнтований процес. Згідно з її підходом, переклад власних назв залежить від прагматичної функції тексту, комунікативної ситуації та характеристик цільової аудиторії (Nord, 1997). В. Коллер розробив концепцію перекладацької еквівалентності, яка включає денотативну, конотативну, текстово-нормативну, прагматичну та формально-естетичну еквівалентність (Koller, 2004). М. Шрайбер у своїх

дослідженнях перекладацьких трансформацій наголошує на необхідності застосування різних типів перекладацьких стратегій залежно від функції мовної одиниці у тексті (Schreiber, 1993). Це особливо актуально для перекладу власних назв у художньому дискурсі, де вони виконують не лише номінативну, а й стилістичну функцію.

Таким чином, фундаментальні дослідження з перекладу ґрунтуються на поєднанні декількох підходів до перекладу власних назв, що дозволяє комплексно аналізувати переклад українських онімів у німецькомовному художньому дискурсі.

Значний внесок у дослідження особливостей українсько-німецького перекладу загалом і перекладу власних назв зокрема зробили українські перекладознавці, які розглядають переклад як складний процес міжкультурної комунікації та лінгвокультурної медіації. Особливе місце у дослідженні українсько-німецького перекладу посідають праці М. Іваницької, яка комплексно досліджує історію та особистісний вимір українсько-німецького художнього перекладу, розглядаючи переклад як форму репрезентації української культури у німецькомовному просторі. У працях дослідниці наголошується на ролі перекладача як посередника між культурами, який формує сприйняття української літератури німецькомовною аудиторією. М. Іваницька також підкреслює роль перекладача як вторинної мовної особистості, що здійснює вибір перекладацької стратегії залежно від функції власної назви у тексті (Іваницька, 2012; 2015). Важливими для дослідження перекладу сучасної української літератури німецькою мовою є також праці Г. Драч, у яких переклад розглядається у контексті міжкультурної комунікації. На думку дослідниці, переклад творів сучасних українських авторів передбачає відтворення не лише мовних особливостей, а й соціокультурного контексту, що є особливо актуальним при передачі власних назв та інших культурно маркованих одиниць.

Окремий напрям сучасних перекладознавчих досліджень становить аналіз мовно-стилістичних особливостей творчості Сергія Жадана та їх відтворення у німецькомовних перекладах. Науковці зосереджують увагу на передачі індивідуального стилю письменника, культурно маркованої лексики, розмовних елементів, граматичних особливостей та власних назв, що формують специфіку його художнього дискурсу. Такі дослідження дозволяють простежити перекладацькі стратегії та трансформації, застосовані при відтворенні творів автора німецькою мовою, а також визначити труднощі передачі національно-культурної специфіки

українського тексту. Так, у дослідженні А. Вегеш проаналізовано літературно-художні антропоніми у творах С. Жадана та подано їх функціонально-стилістичну характеристику. Дослідниця приділяє увагу власне характеристичним літературно-художнім антропонімам, які виконують важливу роль у створенні образної системи творів письменника та формуванні його індивідуального стилю (Вегеш, 2007; 2018). Г. Сенік та А. Мулик (Сенік, Мулик, 2024) аналізують переклад розмовної лексики у німецькому перекладі Ю. Дуркота та С. Штюр роману С. Жадана «Інтернат», звертаючи увагу на труднощі передачі розмовних елементів. М. Солюк (Солюк, 2022) досліджує особливості відтворення категорії означеності / неозначеності за допомогою перекладацьких трансформацій на прикладі німецькомовного перекладу роману С. Жадана «Депеш Мод». Авторка аналізує засоби передачі цієї категорії, а також перекладацькі рішення, застосовані для збереження специфіки оригіналу. Н. Лисецька та А. Карпевич (Лисецька, Карпевич, 2024) досліджують лексико-стилістичні особливості перекладу художнього тексту німецькою мовою на прикладі роману С. Жадана «Інтернат», акцентуючи увагу на перекладацьких трансформаціях та відтворенні авторського стилю у німецькомовному перекладі.

Однак, попри наявність досліджень творчості С. Жадана, переклад онімів у романі «Депеш Мод» німецькою мовою досі не був предметом комплексного перекладознавчого аналізу, що і визначає наукову новизну дослідження.

Метою цієї статті є аналіз стратегій перекладу українських власних назв у романі С. Жадана «Депеш Мод» німецькою мовою.

Для досягнення цієї мети було виконано такі завдання:

- здійснено суцільну вибірку власних назв з тексту оригіналу роману «Депеш Мод» та знайдено їхні відповідники в тексті перекладу;
- класифіковано дібрані оніми за семантичними групами;
- проаналізовано основні способи відтворення, застосовані при перекладі онімів німецькою мовою.

Об'єктом дослідження є роман С. Жадана «Депеш Мод».

Предметом дослідження є українські оніми у романі та способи їхнього перекладу німецькою мовою.

Матеріалом дослідження слугують 89 власних назв, які були відібрані методом суцільної вибірки з тексту роману «Депеш Мод» та їхні еквіваленти в німецькомовному перекладі роману.

Мета та завдання, а також специфіка предмета та об'єкту дослідження зумовили використання таких **методів та прийомів** лінгвістичного аналізу: зіставний метод, застосований для виявлення подібностей та відмінностей у відтворенні українських онімів німецькою мовою; кількісний аналіз для встановлення наявності / відсутності, продуктивності та частотності вживання певних типів власних назв та їхнього перекладу німецькою мовою; компонентний метод залучений для опису лексичної семантики аналізованих одиниць; описовий метод слугує основою для систематизації та комплексного викладу результатів проведеного дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше проведено комплексний аналіз ономастичного роману С. Жадана «Депеш Мод» та вивчено особливості перекладу власних назв роману німецькою мовою.

Теоретична й практична цінність результатів дослідження. Теоретична цінність роботи полягає в поглибленні наукових уявлень про механізми відтворення української ономастики в німецькомовному художньому дискурсі. Отримані результати сприяють розширенню теоретичної бази для вивчення ідіостилу С. Жадана в аспекті його рецепції європейським читачем. Практичне значення полягає в можливості використання отриманих результатів при підготовці лекційних курсів із теорії та практики перекладу, а також порівняльної лексикології та стилістики німецької мови.

Виклад основного матеріалу дослідження. Попередні дослідження ономастичного простору роману С. Жадана «Депеш Мод» засвідчують домінування антропонімів (36 од., 40,4 %) і топонімів (32 од., 35,9 %), які становлять більшість корпусу власних назв твору. Аналіз 89 онімів, дібраних методом суцільної вибірки, дозволив визначити основні групи власних назв та їх функціональне навантаження у тексті.

Зокрема, антропоніми виконують важливу характерологічну та соціально-марковану функцію і представлені такими підгрупами: імена персонажів, напр.: *Вова, Віталік, Іваненко, Микола Іванович Плоскіх, Роберт*; неофіційні ідентифікаційні найменування (прізвиська) персонажів, напр.: *Вася Комуніст, Саша Карбюратор, Собака Павлов, Моряк, Малий Чак Бері*; імена історичних постатей, напр.: *Троцький, Маркс, Сталін, Ілліч, Тіто*; імена видатних діячів культури, мистецтва, спорту, напр.: *Саша Чернецький, Гендрікс, Дейв, Степан Галябарда, Гомер Гарріс*.

Топоніми формують просторову організацію художнього світу роману та представлені такими

підгрупами: хороніми, напр.: *Кавказ, Ольстер, Західне побережжя, дикий Захід, Велика Британія*; ойконіми, напр.: *Харків, Мілове, Белгород, Улан-Уде, Чугуїв*; урбаноніми, напр.: *Плеханівська (вулиця), Холодна гора (район), Кінцева (станція), Реппербан, Південний вокзал*; гідроніми, напр.: *Каспій*.

Поряд із антропонімами та топонімами у творі представлені ергоніми (8 од., 9,0 %), напр.: *Депеш Мод, Металіст (футбольний клуб), Церква Ісуса, Хімік (табір), Музична Толока*; хрематоніми (6 од., 6,8 %), напр.: *ФЕД 5, Нива, Макаров, Ролекс, Мамині очі*; теоніми (3 од., 3,4 %), напр.: *Будда, святий Петро, Господь*; міфоніми та вигадані персонажі (3 од., 3,4 %), напр.: *Прометей, Санта Клаус, Буратіно*, та фалероніми (1 од., 1,1 %), напр.: *орден Леніна*, що відображають багатомірність культурного та соціального контексту твору.

Таким чином, ономастичний простір роману характеризується значною різноманітністю власних назв, які виконують ідентифікаційну, характерологічну, культурно-марковану та інтертекстуальну функції. Така різноманітність онімів зумовлює складність їх відтворення у перекладі та потребує застосування комплексних перекладацьких стратегій з урахуванням семантичних, прагматичних і культурних характеристик власних назв, що і становить основу подальшого перекладознавчого аналізу (Білецька, 2026).

Аналіз практичного матеріалу засвідчив, що власні назви в романі С. Жадана «Депеш Мод» передано німецькою мовою за допомогою таких способів:

- традиційний переклад (усталений міжнародний / німецький відповідник, словниковий відповідник) (38 од., 42,7 %), напр.: *Депеш Мод* ‘*Depeche Mode*’, *Джонсон-і-Джонсон* ‘*Johnson-und-Johnson*’, *Ролекс* ‘*ROLEX*’, *Мексика* ‘*Mexiko*’, *Кавказ* ‘*Kaukasus*’;
- транскрипція / транслітерація (32 од., 36 %), напр.: *Павлова Віра Наумівна* ‘*Pawlowa Wira Naumiwna*’, *Мілове* ‘*Milowe*’, *Ваха* ‘*Wacha*’, «*ФЕД 5*» ‘*FED-5*’, *Чанай* ‘*Tschapaj*’;
- калькування (9 од., 10,1 %), напр.: *Красна площа* ‘*Roter Platz*’, *Західне побережжя* ‘*Westküste*’, *Церква Ісуса* ‘*Kirche Jesu*’, *південний Коннектикут* ‘*SüdConnecticut*’, *Південний вокзал* ‘*Südbahnhof*’;
- аналогова заміна (2 од., 2,2 %), напр.: *Буратіно* ‘*Kasperl*’, «*Музична Толока*» ‘*«Musikalische Sphären»*’;
- комбінований переклад (словниковий відповідник + транскрипція / транслітерація, аналогова

заміна + транскрипція / транслітерація, калькування + транскрипція / транслітерація, транспозиція + транскрипція / транслітерація) (8 од., 9 %), напр.: *Малий Чак Бери* ‘*Little Chuck Berry*’, *Вася Комуніст* ‘*Wasja Kommunist*’, *Собака Павлов* ‘*Dog Pawlow*’, *Київський РОБД* ‘*Revier*’, *Плеханівська (вулиця)* ‘*Plechanow-Straße*’.

Зведені дані представлені в таблиці 1.

Аналіз практичного матеріалу засвідчив, що власні назви в романі С. Жадана «Депеш Мод» передано німецькою мовою за допомогою кількох основних перекладацьких стратегій, серед яких домінують традиційний переклад та транскрипція / транслітерація. Це зумовлено специфікою ономастичного простору твору, у якому значну частину становлять антропоніми, топоніми та культурно марковані назви, що мають усталені відповідники у німецькій мові.

Аналіз практичного матеріалу засвідчив, що власні назви в романі С. Жадана «Депеш Мод» передано німецькою мовою за допомогою кількох основних перекладацьких стратегій, серед яких домінують традиційний переклад та транскрипція / транслітерація. Це зумовлено специфікою ономастичного простору твору, у якому значну частину становлять антропоніми, топоніми та культурно марковані назви, що мають усталені відповідники у німецькій мові.

Найбільш поширеним способом перекладу є традиційний переклад (усталений міжнародний / німецький відповідник, словниковий відповідник), який становить 38 одиниць (42,7 %). Використання цього способу характерне насамперед для імен історичних постатей, географічних назв, культурних реалій та міжнародно відомих брендів, що забезпечує зрозумілість тексту для німецькомовного читача та відповідає нормам мови перекладу.

Другим за частотністю способом є транскрипція / транслітерація (32 од., 36 %), яка застосовується переважно для передачі українських антропонімів, топонімів та культурно специфічних назв, що не мають усталених відповідників у німецькій мові. Використання транскрипції / транслітерації дозволяє зберегти національно-культурну специфіку оригіналу та передати колорит пострадянського соціокультурного середовища роману.

Калькування становить 9 одиниць (10,1 %) і застосовується для передачі складених топонімів, ергонімів та культурно маркованих назв. Використання калькування дозволяє зберегти внутрішню семантику власної назви та передати її змістову структуру засобами мови перекладу.

Таблиця 1

Способи перекладу онімів у романі Сергія Жадана «Депеш Мод» німецькою мовою

№ з/п	Група	Приклади	Кількість	
			абс., од.	відн., %
1	Традиційний переклад		38 од.	42,7 %
1.1	Усталений міжнародний відповідник	<i>Прага</i> 'Prag', <i>Ольстер</i> 'Ulster', <i>Дейв</i> 'Dave', <i>Прометей</i> 'Prometheus', <i>Гендрікс</i> 'Hendrix'	17 од.	19,1 %
1.2	Усталений німецький відповідник	<i>Велика Британія</i> 'Großbritannien', <i>Союз (Радянський)</i> 'Sowjetunion', <i>Каспій</i> 'Kaspisches Meer', <i>Гамбург</i> 'Hamburg', <i>Молотов</i> 'Molotow'	19 од.	21,4 %
1.3	Словниковий відповідник	<i>Моряк</i> 'Bootsmann', « <i>Хімік</i> » '«Chemiker»'	2 од.	2,2 %
2	Транскрипція / транслітерація	<i>Володя</i> 'Wolodja', <i>Макіївка</i> 'Makijiwka', <i>Макаров</i> 'Makarow', « <i>Нива</i> » '«Niwa»', <i>Саша Чернецький</i> 'Sascha Tscherneszkyj'	32 од.	36 %
3	Калькування	<i>Холодна гора</i> 'Kalter Berg', « <i>Мамині очі</i> » '«Die Mutteraugen»', <i>дикий Захід</i> 'Wilder Westen', <i>Церква Ісуса</i> 'Kirche Jesu', <i>південний Коннектикут</i> 'SüdConnecticut'	9 од.	10,1 %
4	Аналогова заміна	<i>Буратіно</i> 'Kasperl', « <i>Музична Толока</i> » '«Musikalische Sphären»';	2 од.	2,2 %
5	Комбінований переклад		8 од.	9 %
5.1	Словниковий відповідник + транскрипція / транслітерація	<i>Малій Чак Бери</i> 'Little Chuck Berry', <i>Вася Комуніст</i> 'Wasja Kommunist'	2 од.	2,2 %
5.2	Аналогова заміна + транскрипція / транслітерація	<i>Собака Павлов</i> 'Dog Pawlow'	1 од.	1,2 %
5.3	Калькування + транскрипція / транслітерація	<i>Саша Карбюратор</i> 'Sascha Zündkerze', <i>Микола Іванович Плоских</i> 'Mykola Iwanowysch Plattkin', <i>орден Леніна</i> 'Leninorden'	3 од.	3,4 %
5.4	Транспозиція + транскрипція / транслітерація	<i>Плеханівська (вулиця)</i> 'Plechanow-Straße', <i>вулиця Гоголя</i> 'Gogol-Straße'	2 од.	2,2 %
Разом			89 од.	100 %

Менш продуктивними виявилися аналогова заміна (2 од., 2,2 %) та комбінований переклад (8 од., 9 %). Аналогова заміна застосовується у випадках відсутності прямого відповідника у мові перекладу та передбачає використання функціонального аналога. Такий підхід дозволяє адаптувати культурно специфічні реалії до когнітивної бази німецькомовного читача.

Комбінований переклад передбачає поєднання кількох перекладацьких стратегій і використовується при передачі промовистих імен та культурно маркованих назв. Використання комбінованих стратегій дозволяє максимально точно передати семантичну, стилістичну та прагматичну функції власних назв.

Висновки та перспективи дослідження. Проведений аналіз ономастичного простору роману С. Жадана «Депеш Мод» та стратегій його відтворення у німецькомовному перекладі Юрія Дуркота та Сабіне Штьор дозволяє сформулювати такі висновки.

Власні назви у романі С. Жадана виконують не лише ідентифікаційну, а й стилістичну, культурно-марковану та характерологічну функції. Оними виступають важливими елементами художньої структури твору, формують іронічний ідіостиль автора та відображають соціокультурний контекст пострадянського простору 1990-х років. Значна кількість промовистих імен, прізвищ та урбанонімів підсилює експресивність тексту та сприяє створенню індивідуалізованих образів персонажів.

Структурно-семантичний аналіз 89 онімів засвідчив домінування антропонімів (40,4 %) і топонімів (35,9 %), що визначає антропоцентричний характер твору та важливість просторової організації художнього світу роману. Значну частку також становлять ергоніми, хрематоніми та культурно марковані назви, які відображають історичні, соціальні та культурні реалії пострадянського періоду.

Аналіз перекладацьких стратегій показав, що найпоширенішими способами відтворення влас-

них назв є традиційний переклад (42,7 %) та транскрипція / транслітерація (36 %), що зумовлено необхідністю збереження національно-культурної специфіки та водночас забезпечення зрозумілості для німецькомовного читача. Важливу роль відіграє також калькування (10,1 %), яке використовується переважно для передачі складених топонімів, ергонімів та промовистих назв із метою збереження їхньої внутрішньої семантичної структури. Менш продуктивними є комбінований переклад (9 %) та аналогова заміна (2,2 %), які застосовуються у випадках культурно маркованих або стилістично складних онімів.

Перекладацька стратегія Ю. Дуркота та З. Штьор характеризується прагненням зберегти національно-культурний колорит оригіналу та відтворити ідіостиль.

Перспективи подальших досліджень можуть полягати у порівняльному аналізі перекладів творів С. Жадана іншими європейськими мовами з метою виявлення універсальних та специфічних стратегій відтворення пострадянської ономастики. Окремий науковий інтерес становить також дослідження рецепції перекладених онімів іноземною аудиторією та аналіз впливу перекладацьких рішень на сприйняття ідіостилу автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецька О., Росоха О. Переклад українських власних назв англійською мовою (на матеріалі роману Сергія Жадана «Депеш Мод»). Вісник науки та освіти. 2026. № 1(43). С. 269-283.
2. Вегеш А. І. Ономастична територія Сергія Жадана. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. 2007. Вип. 16. С. 74-78.
3. Вегеш А. І. Семантичне навантаження літературно-художніх антропонімів у романі «Інтернат» Сергія Жадана. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. 2018. Вип. 2 (40). С. 16-20.
4. Іваницька М. Л. Місце особистості перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна. 2012. Вип. 25. С. 31-33.
5. Іваницька М. Л. Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах. Чернівці : Книги-XXI, 2015. 607 с.
6. Лисецька Н., Карпевич А. Лексико-стилістичні особливості перекладу художнього тексту німецькою мовою (на матеріалі творчості Сергія Жадана). Актуальні питання іноземної філології. 2024. № 20. С. 24-30.
7. Сенік Г., Мулик А. Виклики перекладу розмовної лексики німецькою мовою на матеріалі роману Сергія Жадана «Інтернат». Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Серія: Германська філологія. 2024. Вип. 850–851. С. 131–138.
8. Солюк М. Відтворення категорії означеності / неозначеності за допомогою перекладацьких трансформацій (на прикладі німецькомовного перекладу роману Сергія Жадана «Депешмод»). Актуальні питання гуманітарних наук. Мовознавство. Літературознавство. 2022. Вип 55, том 3. С. 130-134.
9. Newmark P. A Textbook of Translation. London : Prentice Hall, 1988. 292 p.
10. Hermans T. On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar. In: Modern Dutch Studies. London : Athlone Press, 1988. P. 11–24.
11. Nord C. Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained. Manchester : St. Jerome Publishing, 1997. 154 p.
12. Reiss K., Vermeer H. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1984. 245 S.
13. Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg : Quelle & Meyer, 2004. 343 S.
14. Schreiber M. Übersetzung und Bearbeitung. Tübingen : Narr, 1993. 265 S.

REFERENCES

1. Biletska O., Rosokha O. (2026) Pereklad ukraïnskykh vlasnykh nazv anhliskoiu movoiu (na materialy romanu Serhii Zhadana «Depesh Mod»). [Translation of Ukrainian proper names into English (based on Serhii Zhadan's novel Depeche Mode)] Visnyk nauky ta osvity, 1 (43). 269-283. [in Ukrainian].
2. Vehesh A. (2007) Onomastychna terytorii Serhii Zhadana. [Onomastic space of Serhii Zhadan] Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia, 16. 74-78. [in Ukrainian].
3. Vehesh A. (2018) Semantychne navantazhennia literaturno-khudozhnikh antroponimiv u romani «Internat» Serhii Zhadana. [Semantic load of literary anthroponyms in Serhii Zhadan's novel Internat] Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Filolohiia, 2 (40). 16-20. [in Ukrainian].
4. Ivanytska M. (2012) Mistse osobystosti perekkladacha v ukraïnsko-nimetskykh literaturnykh vzaiemynakh. [The role of translator's personality in Ukrainian-German literary relations] Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademii». Serii: Filolohichna, 25. 31-33. [in Ukrainian].
5. Ivanytska M. (2015) Osobystist perekkladacha v ukraïnsko-nimetskykh literaturnykh vzaiemynakh. [Translator's personality in Ukrainian-German literary relations] Knyhy-XXI, Chernivtsi. 607 [in Ukrainian].
6. Lysetska N., Karpevykh A. (2024) Leksyko-stylistychni osoblyvosti perekladu khudozhnoho tekstu nimetskoïu movoiu (na materialy tvorchosti Serhii Zhadana). [Lexical and stylistic features of translating literary texts into German (based on Serhii Zhadan's works)] Aktualni pytannia inozemnoi filolohii, 20. 24-30. [in Ukrainian].

7. Senyk H., Mulyk A. (2024) Vyklyky perekladu rozmovnoi leksyky nimetskoiu movoiu na materiali romanu Serhiia Zhadana «Internat». [Challenges of translating colloquial vocabulary into German based on Serhii Zhadan's novel Internat] Naukovyi visnyk Chernivetskooho natsionalnoho universytetu. Serii: Hermanska filolohiia, 850-851. 131-138. [in Ukrainian].
8. Soliuk M. (2022) Vidtvorennia katehorii oznachenosti / neoznachenosti za dopomohoiu perekladatskykh transformatsii (na prykladi nimetskomovnoho perekladu romanu Serhiia Zhadana «Depeshmod»). [Rendering the category of definiteness / indefiniteness through translation transformations (based on the German translation of Serhii Zhadan's novel Depeche Mode)] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 55 (3). 130-134. [in Ukrainian].
9. Newmark P. (1988) A textbook of translation, Prentice Hall, London, 292 p.
10. Hermans T. (1988) On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar, In M. Wintle (Ed.), Modern Dutch Studies, Athlone Press, London, pp. 11-24.
11. Nord C. (1997) Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained, St. Jerome Publishing, Manchester, 154 p.
12. Reiss K., Vermeer H. (1984) Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie, Niemeyer, Tübingen, 245 S.
13. Koller W. (2004) Einführung in die Übersetzungswissenschaft, Quelle & Meyer, Heidelberg, 343 S.
14. Schreiber M. (1993) Übersetzung und Bearbeitung, Narr, Tübingen, 265 S.

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



UDC 811.111'42:004.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-39>**Nataliia BOBER,**orcid.org/0000-0002-9639-0562

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Germanic Philology
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine), n.bober@kubg.edu.ua

THE VERBAL EMOTICON IN ENGLISH-LANGUAGE DIGITAL DISCOURSE AND LARGE LANGUAGE MODELS: A STRUCTURAL-FUNCTIONAL PERSPECTIVE

The article offers an expanded philological interpretation of the verbal emoticon as a heterogeneous set of verbal means through which speakers in contemporary English-language digital discourse do not merely name an emotion but actualise it as an experienced state, an evaluative reaction, a discourse position, or an interpersonal alignment move. In contrast to approaches that reduce verbal emoticons primarily to reactive interjections, the study also includes nominal, adjectival, adverbial, interjective, metaphorical, and syntactically organised constructions whenever they perform an affective and stance-marking function in context. The aim of the article is to determine the structural and functional characteristics of the verbal emoticon in English-language digital discourse and to clarify how these characteristics become visible at the levels of tokenization, embeddings, and syntactic parsing in large language models. The material consists of a micro-corpus of thirty analytical examples reconstructed from recurrent patterns described in recent studies of digital discourse, emotive semantics, interjections, multiword constructions, and LLM-oriented research on subjective language. The methodology combines descriptive, contextual-interpretive, distributive, componential, and hermeneutic-comparative analysis. The study demonstrates that the verbal emoticon should be treated as a macro-category within which emotion may be verbalised through lexical nomination, predicative quality, reactive interjection, graphically intensified form, multiword metaphorical predicate, or exclamative syntactic scheme. It is established that tokenization is most vulnerable when faced with graphically modified, reduced, and phraseological forms; the embedding level preserves the general affective core relatively well but tends to flatten distinctions of intensity, phase structure, and temporal orientation; syntactic parsing is least stable in rendering parenthetical frames of sincerity, nominal exclamatives, fragmentary reactions, and metaphorical unities. The practical value of the article lies in refining philological annotation principles for emotionally marked units, in supporting critical use of LLMs in studies of subjective language, and in expanding digital lexicographic descriptions of verbal means of emotion representation.

Key words: verbal emoticon, English-language digital discourse, emotional expressivity, tokenization, embeddings, syntactic parsing, large language models.

Наталія БОБЕР,orcid.org/0000-0002-9639-0562

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри германської філології
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна), n.bober@kubg.edu.ua

ВЕРБАЛЬНИЙ ЕМОТИКОН В АНГЛОМОВНОМУ ЦИФРОВОМУ ДИСКУРСІ ТА ВЕЛИКИХ МОВНИХ МОДЕЛЯХ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦІЙНИЙ АСПЕКТ

У статті запропоновано розширене філологічне тлумачення вербального емотикону як сукупності різночастиномовних і різноструктурних вербальних засобів, за допомогою яких у сучасному англomовному цифровому дискурсі мовець не лише називає емоцію, а й переводить її у площину пережитого стану, оцінної реакції, дискурсивної позиції або інтерперсонального налаштування. Дослідження виходить за межі підходів, де вербальний емотикон зводять переважно до реактивних вигуків, і включає субстантивні, ад'єктивні, адвербіальні, вигуківі, метафоричні та синтаксично організовані конструкції, якщо в конкретному контексті вони виконують афективно-позиційну функцію. Мета статті полягає у встановленні структурно-функційних характеристик вербального емотикону в англomовному цифровому дискурсі та у з'ясуванні того, як ці характеристики виявляються на токенізаційному, ембедінговому і синтаксично-парсинговому рівнях великих мовних моделей. Матеріалом є мікрокорпус із тридцяти аналітичних прикладів, реконструйованих на підставі повторюваних моделей, описаних у сучасних працях із цифрового дискурсу, емоційної семантики, інтер'єкцій, багатокомпонентних конструкцій і LLM-орієнтованих студіях суб'єктивної мови. Методологія поєднує описовий, контекстуально-

*інтерпретаційний, дистрибутивний, компонентний і герменевтично-зіставний аналіз. Доведено, що **вербальний емотикон** доцільно трактувати як **макрокатегорію**, у межах якої емоція вербалізується через лексичну номінацію, предикативну ознаку, реактивний вигук, графічно інтенсифіковану форму, багатокомпонентний метафоричний предикат або екскламативну синтаксичну схему. Встановлено, що на токенізаційному рівні найуразливішими є графічно модифіковані, редуковані та фразеологізовані форми; на ембедінг-рівні порівняно добре зберігається загальне афективне ядро, але згладжуються відмінності між інтенсивністю, фазовістю та часовою орієнтацією переживання; на синтаксично-парсинговому рівні найменш стабільно репрезентуються вставні рамки щирості, номінативні екскламації, фрагментарні реактиви й метафоричні цілісності. Практичне значення результатів полягає в уточненні принципів філологічної анотації емоційно маркованих одиниць, у критично вивіреному використанні LLM у студіях суб'єктивної мови та в розширенні цифрового лексикографічного опису вербальних засобів емоційної репрезентації.*

Ключові слова: вербальний емотикон, англomовний цифровий дискурс, емоційна експресивність, токенізація, ембедінг, синтаксичний парсинг, великі мовні моделі.

Problem Statement. Digital discourse is the linguistic environment in which emotional expressivity most visibly exceeds lexically stabilised naming and gravitates toward flexible, positionally mobile, graphically variable, and syntactically incomplete forms. In such contexts, emotion functions not only as the name of an inner state but also as a way of self-positioning, evaluative response, alignment, distancing, or ironic recalibration of the utterance.

The spread of large language models adds a new dimension to this problem. For the philologist, the crucial question is not merely whether a model recognises positive or negative valence, but which part of the structural organisation of an emotionally marked form is preserved and which part is reduced after tokenization, vectorisation, and structural prediction. The present article, therefore, focuses not on an abstract issue of “emotion in AI” but on a concrete object: the verbal emoticon as a set of verbal means for actualising affective stance in English-language digital discourse.

Analysis of Recent Research and Publications. Studies of digital discourse have convincingly shown that online communication transforms not only the channel of transmission but also the internal organisation of utterances. Hromko treats internet discourse as an innovative linguistic phenomenon defined by multimodality, interactivity, hypertextuality, and anonymity, which means that new norms emerge within actual communicative practice rather than at its margins (Hromko, 2025). Dudko and Zaitseva demonstrate that online language blurs the line between speech and writing and favours forms oriented toward rapid evaluative response, while Svider specifies this tendency on English material by describing the productivity of abbreviations, syntactic simplifications, and hybrid expressive formats (Dudko & Zaitseva, 2024; Svider, 2025).

A second line of work approaches emotional meaning as a dynamic category rather than a fixed dictionary label. Hoemann et al. argue that emotional

meaning is constructed in language through attentional framing, appraisal, and the contextual selection of relevant features; their conclusion is essential here because it rules out reducing emotion to a mere lexical tag (Hoemann et al., 2025). Wang and Hu, in their frame-based analysis of knowledge emotion markers, likewise show that affective positioning may be organised as a scenario with a trigger, degree, experiencer, and outcome rather than as an isolated word (Wang & Hu, 2022).

A third group of studies bears directly on the units traditionally associated with verbal emoticons. Dingemanse demonstrates that interjections are not marginal leftovers of language but forms that expose the boundary between reaction, action, and interaction (Dingemanse, 2024). Bober describes verbal emoticons as lexicalised markers of emotional expressivity with a hybrid grammatical status and a tendency toward pragmaticalisation; however, her corpus is centred mainly on reactive units such as *haha*, *ugh*, *yay*, and *sigh* and therefore leaves unexplored a broader class of verbal means of emotion objectification (Bober, 2025). Honkanen and Müller further show that the choice between verbal and visual reaction is shaped not only by the emotion itself but also by the social parameters of interaction (Honkanen & Müller, 2021).

A separate methodological layer is formed by the works of Rusudan K. Makhachashvili and her co-authors. *Emoji Explication in Digital Communication: Logical-Phenomenological Experiment* treats emoji as a two-plan digital sign whose meaning emerges at the intersection of expression, content, and interpretation; the conclusion about the polyvalent nature of digital signs is important for the present study because affective meaning in digital communication likewise arises through the intersection of linguistic form and communicative framing (Makhachashvili et al., 2021). *Emoji as an Artificial Digital Language* shows that interpretation depends on mental frames

and communicative situations, while the studies on AI-enhanced lexicography and data encoding for LLMs emphasise the need for multilayer annotation of innovative units belonging to the digital logosphere (Makhachashvili, Kovpik, & Bakhtina, 2024; Makhachashvili, Semenist, & Klochkov, 2025; Makhachashvili & Bober, 2025).

A fourth block of scholarship addresses the internal representation of language in large language models. Haslett shows that tokenization can alter meaning and is therefore not a neutral preprocessing stage (Haslett, 2025). Wegmann, Nguyen, and Jurgens demonstrate that tokenization is especially sensitive to language variation, including the kinds of orthographic and graphic fluctuation that digital discourse often uses to encode affective intensity (Wegmann et al., 2025). Maheswaran and Desarkar identify relatively stable emotion representations in later layers of LLMs, Kennedy shows that LLMs encode deeper syntactic distinctions than earlier predictive models assumed, and Mititelu et al. emphasise the difficulty of describing multiword expressions in structurally adequate terms (Maheswaran & Desarkar, 2026; Kennedy, 2025; Mititelu et al., 2025). Sanchez-Bayona and Agerri finally demonstrate that metaphor remains an area where models often rely on surface cues more than on integrated interpretive understanding (Sanchez-Bayona & Agerri, 2025).

Taken together, the available scholarship has already described digital discourse as a communicative environment, examined interjections, emotion markers, multiword expressions, and internal emotion representations in LLMs. What remains insufficiently explored is a broad philological account of the verbal emoticon as a system of structurally heterogeneous verbal forms correlated not only with their discourse functions but also with the three levels of model-based representation: tokenization, embeddings, and syntactic parsing. This is the gap the present article seeks to address.

The Aim of the Article. The aim of the article is to determine the structural and functional characteristics of the verbal emoticon in English-language digital discourse and to clarify how these characteristics become visible at the levels of tokenization, embeddings, and syntactic parsing in large language models.

Presentation of the Main Research Material. The study's material is a micro-corpus of 30 analytical examples. These examples are not presented as direct quotations from a single corpus and do not claim to constitute a statistically representative sample; rather, each of them reconstructs recurrent patterns described in studies of digital discourse, interjections,

emotive semantics, multiword constructions, and LLM-oriented research on subjective language. This mode of selection enables comparison of structurally distinct forms within a unified analytical framework without conflating heterogeneous platforms, genres, and corpora.

The article combines descriptive, contextual-interpretive, distributive, componential, and hermeneutic-comparative methods. The first describes form and position; the second establishes discourse function in a concrete micro-context; the third traces combinability and syntactic behaviour; the fourth decomposes emotional meaning into valence, intensity, phase structure, and temporal orientation; the fifth compares philologically relevant properties of a form with those aspects that, according to current LLM studies, are retained or weakened at different representational levels.

The verbal emoticon is defined here as a verbal unit or construction which, in a concrete digital utterance, does not simply name an emotion but translates it into the plane of lived experience, evaluation, or stance. This definition deliberately distinguishes the verbal emoticon from neutral metalinguistic naming: fear is one of the basic emotions that describes emotion as a concept, whereas I'm in panic mode after that email turns panic into an experienced, interpreted, and discourse-shaped state.

The material allows five principal structural-functional groups to be distinguished: nominal models, in which emotion is condensed in a nominative centre; predicative-qualifying forms; reactive-interjective units; metaphorical and phraseological constructions; and syntactically organised schemes in which emotion unfolds not in one word but in the architecture of the utterance itself. Structural heterogeneity here is inseparable from functional heterogeneity: nouns condense a state into a compact situation-sign, adjectives and predicatives name an experience directly, interjections transmit primary reaction, metaphorical constructions reconstruct inner experience through an image-scenario, and syntactic frames reveal sincerity, proximity, ironic distance, or exclamative intensity.

Tokenization Level. At the tokenization level, the most sensitive cases are those in which affect is encoded not only by a dictionary word but also by non-standard graphics, colloquial reduction, phraseological indivisibility, or informal framing. It is precisely here that formal segmentation intervenes most directly in meaning.

(1) *Sooooo relieved we finally got the answer.* The affective force of this example is produced not only by the relief but also by the graphically stretched

intensifier, which marks an overflow of post-tension relief. If the form is normalised to neutral, the model preserves positive valence but loses the sign of affective excess (Bober, 2025; Dudko & Zaitseva, 2024; Svider, 2025).

(2) *I'm sooo not okay after that thread.* The elongated intensifier combines with the colloquial predicative model, not okay, a form that in digital discourse often signals emotional destabilisation without explicit dramatization. Formal segmentation keeps the negativity of the utterance but weakens its staged display of state, where informing and dramatizing coincide (Dudko & Zaitseva, 2024; Svider, 2025).

(3) *Ughhh, another "urgent" message at midnight.* The elongated interjection verbalises immediate affective rejection, while the quotation marks around the urgent shift the assessment into an ironic mode. At this level, it matters not only that the interjection be isolated as a segment, but that its link to ironic reevaluation of the situation remain intact (Bober, 2025; Dingemanse, 2024).

(4) *I'm low-key devastated, actually.* The sequence low-key + devastated does not mechanically lower emotional force: low-key functions as a frame of controlled understatement, whereas devastated names a severe affective breakdown. A model that relies only on general negativity smooths out the internal tension between mitigated framing and high-intensity predication (Bober, 2025; Svider, 2025).

(5) *Not gonna lie, I'm terrified.* The reduced parenthetical frame, not gonna lie, authenticates the utterance and prepares the addressee for an unshielded admission. Wegmann et al.'s point about tokenization sensitivity to language variation is especially relevant here: uneven segmentation threatens not the emotion terrified itself, but the communicative mode in which it is delivered (Bober, 2025; Wegmann et al., 2025).

(6) *Gonna lose it if they reschedule again.* Emotion is not explicitly named, yet the idiomatic complex 'gonna lose it' signals an approaching affective rupture. The philologically relevant property is the integrity of the expression, not the sum of loss, and it is as separate items; literal segmentation therefore impoverishes the meaning of the whole (Svider, 2025; Wegmann et al., 2025).

(7) *Panic mode was activated after that email.* The nominal model's panic mode, when activated, turns emotion into an activated behavioural regime. Read word by word, panic remains a noun and mode activated a quasi-technical notification; in digital discourse, however, the whole construction functions as a compact sign of emotional mobilization (Bober, 2025; Dudko & Zaitseva, 2024).

(8) *I can't even process this rn.* The shortening rn and the discourse operator even jointly encode overload and the temporal immediacy of the response. What matters here is not process as a neutral predicate but the inability to process as a symptom of strong affect; once the temporal marker is weakened, the state is detached from the moment of utterance (Svider, 2025; Dudko & Zaitseva, 2024; Wegmann et al., 2025).

(9) *My heart sank when his name popped up.* This is not a free word combination but a conventional metaphorical predicate of sudden emotional decline. Technically correct segmentation is not yet a philologically adequate interpretation if the model fails to preserve the figurative integrity of the expression (Mititelu et al., 2025; Sanchez-Bayona & Agerri, 2025).

(10) *This comment hit a nerve, badly.* The emotion is verbalised through a phraseological predicate without an explicit emotion word, but with a clear scenario of painful affective contact. Tokenization that splits the phrase into literal hit and nerve keeps only part of the signal and loses the emotionally relevant indivisibility of the construction (Mititelu et al., 2025; Sanchez-Bayona & Agerri, 2025).

These examples show that tokenization is most fragile where emotional meaning is distributed across non-standard graphics, colloquial framing, and idiomatic indivisibility. In such cases, formal segmentation may be technically correct and yet philologically insufficient, because what is reduced is not an isolated word but a mode of experiencing encoded in the shape of the utterance.

Embeddings Level. At the embeddings level, the issue is no longer how a form is segmented, but which parameters of emotional meaning the model retains as shared and which it levels out. Here it becomes especially clear that neighbourhood in semantic space does not amount to identity of structural-functional profile.

(11) *The update brought real relief at last.* Relief belongs to the positive field, but its semantic core includes prior tension and its release. A model that registers only positivity loses the emotion's retrospective structure – the fact that relief presupposes anxiety, waiting, or uncertainty as its precursor (Hoemann et al., 2025; Wang & Hu, 2022).

(12) *Her post radiates joy, not just approval.* Joy is explicitly contrasted with the more neutral approval, suggesting that the utterance presents emotion as a lived state rather than a simple positive judgment. Proximity within a positive semantic field, therefore, does not explain the difference between delight, approval, and joy as experienced affect (Hoemann et al., 2025).

(13) *I'm honestly devastated by the result.* Devastated marks not situational irritation but a state of emotional desolation following an event of high personal significance. Models usually align devastated with other strongly negative items, yet they often flatten the depth and consequentiality of their post-event experiences (Maheswaran & Desarkar, 2026; Hoemann et al., 2025).

(14) *I'm ridiculously anxious about tomorrow.* Anxious belongs to prospective emotional states: its core is tense anticipation of a future event. If embeddings collapse anxious, terrified, and devastated into a single negative field, they erase the distinction between anticipation, peak fear, and post-factum emotional ruin (Maheswaran & Desarkar, 2026).

(15) *He sounded oddly cheerful after the breakup.* Cheerful does not function here as a simple positive quality but as a marker of a contextually anomalous reaction. The adverb 'oddly' makes positivity interpretively unstable, and it is precisely this tension that the generalised vector neighbourhood tends to smooth out (Hoemann et al., 2025; Wang & Hu, 2022).

(16) *I'm on edge waiting for the reply.* The phraseological construction on edge combines a bodily metaphor of unstable balance with prospective anxiety. Models usually identify their negative affective core, but they preserve their specific profile less reliably, remaining in a state of tense waiting without transitioning to full panic (Mititelu et al., 2025; Maheswaran & Desarkar, 2026).

(17) *I'm heartbroken, not merely sad.* The contrast between heartbreak and sadness explicitly foregrounds the distinction between deep personal loss and ordinary sadness. In semantic space, these items will naturally cluster, yet for philological analysis, heartbroken includes the idea of inner rupture rather than simple negative valence (Sanchez-Bayona & Agerri, 2025).

(18) *What a nightmare of a day.* Nightmare in this position does not simply denote a dream or even fear; it evaluates the entire event as an emotionally exhausting whole. Embeddings capture the negative core of the word, but they do not reliably preserve its exclamatory-evaluative force or its connection to a full scenario of intolerable experience (Hoemann et al., 2025; Sanchez-Bayona & Agerri, 2025).

(19) *Wow, what a relief.* The combination of wow and relief joins immediate reaction with secondary interpretation of the state. Models tend to align relief with positive affect, yet they do not always preserve the two-stage organisation of the experience: first, the sudden break in tension, then its explicit verbal recognition (Dingemanse, 2024; Maheswaran & Desarkar, 2026).

(20) *Damn, that hurt.* In this construction, hurt cannot be read simply as a neutral description of pain; together with damn, it signals offence, emotional injury, and abrupt affective reaction. Vector proximity to the vocabulary of pain is possible, but it does not exhaust the pragmatic force of this short digital utterance (Dingemanse, 2024; Honkanen & Müller, 2021).

The material in this section demonstrates that embeddings confidently gather emotionally related units into common fields, but for exactly that reason, they also smooth out what matters most to philological analysis: the distinction between prospective anxiety and post-event desolation, between joy and approval, between sadness and felt rupture. Vector proximity does not cancel structural-functional heterogeneity.

Syntactic-Parsing Level. The syntactic-parsing level reveals not only where an emotional lexeme is located in the sentence, but how emotion is built into the communicative architecture of the utterance. Here, it becomes particularly clear that the philologically relevant unit is often wider than a single predicate or a single noun.

(21) *Honestly, I'm devastated by the delay.* The parenthetical honestly does not duplicate the content of devastated; it frames the predication as sincere self-disclosure. Parsing that reduces this frame to an optional adverb weakens the communicative mode in which the emotion is addressed to the interlocutor (Kennedy, 2025).

(22) *To my surprise, I felt real relief after reading it.* The initial frame, to my surprise, establishes an interpretive regime before relief appears: the emotion is presented as unexpected in relation to prior expectation. What matters syntactically is therefore not only the main predicate but also the frame that alters its affective configuration (Kennedy, 2025; Wang & Hu, 2022).

(23) *What a relief that was.* Emotion is located not only in relief as a noun but in the full exclamative scheme, what a + noun. If the model reads relief simply as a positive lexeme, it misses the syntactic mechanism of intensification that turns the word into an affective reaction rather than a neutral nomination (Kennedy, 2025).

(24) *What a nightmare this became.* Nightmare functions as the nominal centre of an exclamatory evaluation, shifting the whole utterance into a dynamic plane: the event has become an unbearable experience. Without the scheme as a whole, parsing impoverishes the utterance into a negative noun plus an auxiliary clause (Kennedy, 2025; Sanchez-Bayona & Agerri, 2025).

(25) *Ugh, another last-minute change.* Formally, this is an incomplete utterance, yet in digital discourse,

it is a fully sufficient emotional reply. The interjection sets the reaction, and the nominal fragment names its trigger; syntactic incompleteness is therefore not a defect but a condensed form of communicative organisation (Dingemanse, 2024; Bober, 2025).

(26) *Wow, you actually made it!* Wow serves as an immediate reaction, while actually in the following clause marks previously lowered expectations. The emotional effect emerges from the sequence “reaction – correction of expectation – interpersonal convergence”, so the interaction between interjection and clause is crucial (Dingemanse, 2024; Honkanen & Müller, 2021).

(27) *If I'm being honest, I'm still anxious.* The clause, if I'm being honest, introduces not a condition but a frame of self-disclosure that strengthens the credibility of anxious. The adverb still adds duration, and it is precisely the combination of the sincerity frame and the durative marker that creates a compact structure of a sustained, consciously registered experience (Kennedy, 2025; Hoemann et al., 2025).

(28) *It broke me, if only for a minute.* The metaphorical predicate broke me expresses not literal breakage but a momentary affective collapse. The attached frame is only for a minute, moderating intensity without cancelling it; parsing must therefore preserve the proportion between maximal emotional wording and minimising temporal qualification (Sanchez-Bayona & Agerri, 2025; Kennedy, 2025).

(29) *The post sounded cheerful, but the replies were furious.* The conjunction but separates two emotional perspectives within one discourse fragment: the initial message and the collective reaction to it. This matters in digital environments, where affect is often distributed between author and audience rather than localised in a single speaker (Kennedy, 2025; Hromko, 2025).

(30) *I'm in panic mode because the thread will not stop.* The subordinate causal clause explains not panic as an abstract lexical fact but its discourse trigger. The syntactic structure reveals the causal infrastructure of the experience: emotion is presented as a response to

the continuity of digital stimulus rather than as a self-contained inner state (Bober, 2025; Kennedy, 2025).

A comparison of the three levels of representation makes it possible to specify that large language models preserve the affective core of an expression more steadily than those properties that are crucial for philological description: graphic intensity, metaphorical integrity, sincerity framing, temporal orientation, and the syntactic scheme of reaction. Put differently, the model can often identify the emotional field, but it reproduces the way that field is built by concrete linguistic organisation less reliably.

For this reason, tokenization, embeddings, and parsing cannot be treated as merely technical stages. In emotionally marked digital discourse, they are directly related to whether a model preserves graphic amplification, idiomatic indivisibility, phase structure of emotion, distribution of affective roles between interactants, or the exclamative completeness of a formally incomplete utterance. Philological interpretation is therefore not an external comment on the algorithm but a condition of adequate object description.

Conclusions. The analysis supports a broad understanding of the verbal emoticon in contemporary English-language digital discourse as a macro-category of structurally heterogeneous verbal means that actualise the speaker's affective position in context. At the tokenization level, graphically modified, reduced, and phraseological forms prove most vulnerable; at the embeddings level, differences in intensity, phase structure, and temporal orientation tend to be flattened; at the syntactic-parsing level, parenthetical frames of sincerity, exclamative schemes, fragmentary reactions, and multiword metaphorical unities are reproduced least consistently. The practical significance of the results lies in refining annotation principles for emotionally marked units, enabling more critical use of LLMs in studies of subjective language, and improving digital lexicographic description of verbal means of emotion representation.

BIBLIOGRAPHY

1. Bober, N. M. Verbal Emoticons as Markers of Emotional Expressivity: A Corpus-Linguistic Analysis of English Digital Discourse. *Scientific Journal of Mykhailo Dragomanov State University of Ukraine*. Series 9. Current Trends in Language Development. 2025. Vol. 30. P. 16–25. DOI: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series9.2025.30.02>
2. Dingemanse, M. Interjections at the Heart of Language. *Annual Review of Linguistics*. 2024. Vol. 10. P. 257–277. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev-linguistics-031422-124743>
3. Dudko, I., Zaitseva, N. Modern Discourse of Internet Communication: Linguistic Aspect. *International Journal of Philology*. 2024. Vol. 15(3). P. 9–21. DOI: <https://doi.org/10.31548/philolog/3.2024.09>
4. Haslett, D. A. Tokenization Changes Meaning in Large Language Models: Evidence from Chinese. *Computational Linguistics*. 2025. Vol. 51(3). P. 785–814. DOI: https://doi.org/10.1162/coli_a_00557
5. Hoemann, K., Lee, Y., Dussault, É., Devylder, S., Ungar, L. H., Geeraerts, D., Mesquita, B. The Construction of Emotional Meaning in Language. *Communications Psychology*. 2025. Vol. 3. Article 99. DOI: <https://doi.org/10.1038/s44271-025-00255-0>

6. Honkanen, M., Müller, J. Interjections and Emojis in Nigerian Online Communication. *World Englishes*. 2021. Vol. 40(4). P. 611–630. DOI: <https://doi.org/10.1111/weng.12544>
7. Hromko, T. V. Theoretical Dimension of Internet Discourse as an Innovative Linguistic Phenomenon. *Scientific Notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Journalism*. 2025. Vol. 36(75), Part 1. P. 244–254. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.1.1/40>
8. Kennedy, M. Evidence of Generative Syntax in LLMs. In: *Proceedings of the 29th Conference on Computational Natural Language Learning*. 2025. P. 377–396. DOI: <https://doi.org/10.18653/v1/2025.conll-1.25>
9. Maheswaran, A., Desarkar, M. S. A Unified View on Emotion Representation in Large Language Models. In: *Proceedings of the 19th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics*. 2026. P. 3589–3610. URL: <https://aclanthology.org/2026.eacl-long.165/>
10. Makhachashvili, R., Bakhtina, A., Semenist, I., Prihodko, G., Prykhodchenko, O. Emoji Explication in Digital Communication: Logical-Phenomenological Experiment. In: *Digital Humanities Workshop (DHW 2021)*. ACM, New York, NY, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1145/3526242.3526259>
11. Makhachashvili, R. K., Kovpik, S. I., Bakhtina, A. O. Emoji as an Artificial Digital Language: A Frame-Semantic Analysis of Perception and Interpretation. *CEUR Workshop Proceedings*. 2024. Vol. 3820. P. 146–163.
12. Makhachashvili, R., Bober, N. AI-Enhanced Transdisciplinary Data Encoding for LLMs Training. *Proceedings of the 29th World Multi-Conference on Systemics, Cybernetics and Informatics (WMSCI 2025)*. 2025. P. 327–333. DOI: <https://doi.org/10.54808/WMSCI2025.01.327>
13. Makhachashvili, R., Semenist, I., Klochkov, V. AI-Enhanced Multilingual Lexicography for Digital Communication. *Proceedings of the 16th International Multi-Conference on Complexity, Informatics and Cybernetics (IMCIC 2025)*. 2025. P. 247–253. DOI: <https://doi.org/10.54808/IMCIC2025.01.247>
14. Mititelu, V. B., Giouli, V., Korvel, G., Liebeskind, C., Lobzhanidze, I., Makhachashvili, R., Markantonatou, S., Markovic, A., Stoyanova, I. The Challenges of Syntactic Descriptions of Multiword Expressions in Electronic Lexicography. In: *Electronic Lexicography in the 21st Century (eLex 2025): Intelligent Lexicography*. 2025. P. 1–20.
15. Sanchez-Bayona, E., Agerri, R. Metaphor and Large Language Models: When Surface Features Matter More than Deep Understanding. In: *Findings of the Association for Computational Linguistics: ACL 2025*. 2025. P. 17462–17477. DOI: <https://doi.org/10.18653/v1/2025.findings-acl.898>
16. Svider, I. A. Linguistic Features of Digital English Discourse. *Philological Periodical of Lviv*. 2025. №. 17. P. 109–114. DOI: <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2025-17.15>
17. Wang, Q., Hu, G. What Surprises, Interests and Confuses Researchers? A Frame-Based Analysis of Knowledge Emotion Markers in Research Articles. *Lingua*. 2022. Vol. 279. Article 103426. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2022.103426>
18. Wegmann, A., Nguyen, D., Jurgens, D. Tokenization Is Sensitive to Language Variation. In: *Findings of the Association for Computational Linguistics: ACL 2025*. 2025. P. 10958–10983. DOI: <https://doi.org/10.18653/v1/2025.findings-acl.572>

REFERENCES

1. Bober, N. M. (2025). Verbal emoticons as markers of emotional expressivity: A corpus-linguistic analysis of English digital discourse. *Scientific Journal of Mykhailo Dragomanov State University of Ukraine. Series 9. Current Trends in Language Development*, 30, 16–25. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series9.2025.30.02>
2. Dingemanse, M. (2024). Interjections at the heart of language. *Annual Review of Linguistics*, 10, 257–277. <https://doi.org/10.1146/annurev-linguistics-031422-124743>
3. Dudko, I., & Zaitseva, N. (2024). Modern discourse of internet communication: Linguistic aspect. *International Journal of Philology*, 15(3), 9–21. <https://doi.org/10.31548/philolog/3.2024.09>
4. Haslett, D. A. (2025). Tokenization changes meaning in large language models: Evidence from Chinese. *Computational Linguistics*, 51(3), 785–814. https://doi.org/10.1162/coli_a_00557
5. Hoemann, K., Lee, Y., Dussault, É., Devylder, S., Ungar, L. H., Geeraerts, D., & Mesquita, B. (2025). The construction of emotional meaning in language. *Communications Psychology*, 3, Article 99. <https://doi.org/10.1038/s44271-025-00255-0>
6. Honkanen, M., & Müller, J. (2021). Interjections and emojis in Nigerian online communication. *World Englishes*, 40(4), 611–630. <https://doi.org/10.1111/weng.12544>
7. Hromko, T. V. (2025). Theoretical dimension of internet discourse as an innovative linguistic phenomenon. *Scientific Notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Journalism*, 36(75), Part 1, 244–254. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.1.1/40>
8. Kennedy, M. (2025). Evidence of generative syntax in LLMs. In *Proceedings of the 29th Conference on Computational Natural Language Learning* (pp. 377–396). <https://doi.org/10.18653/v1/2025.conll-1.25>
9. Maheswaran, A., & Desarkar, M. S. (2026). A unified view on emotion representation in large language models. In *Proceedings of the 19th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics* (pp. 3589–3610).
10. Makhachashvili, R., Bakhtina, A., Semenist, I., Prihodko, G., & Prykhodchenko, O. (2021). Emoji explication in digital communication: Logical-phenomenological experiment. In *Digital Humanities Workshop (DHW 2021)*. ACM. <https://doi.org/10.1145/3526242.3526259>
11. Makhachashvili, R., & Bober, N. (2025). AI-enhanced transdisciplinary data encoding for LLMs training. In *Proceedings of the 29th World Multi-Conference on Systemics, Cybernetics and Informatics (WMSCI 2025)* (pp. 327–333). <https://doi.org/10.54808/WMSCI2025.01.327>
12. Makhachashvili, R. K., Kovpik, S. I., & Bakhtina, A. O. (2024). Emoji as an artificial digital language: A frame-semantic analysis of perception and interpretation. *CEUR Workshop Proceedings*, 3820, 146–163.

13. Makhachashvili, R., Semenist, I., & Klochkov, V. (2025). AI-enhanced multilingual lexicography for digital communication. In Proceedings of the 16th International Multi-Conference on Complexity, Informatics and Cybernetics (IMCIC 2025) (pp. 247–253). <https://doi.org/10.54808/IMCIC2025.01.247>
14. Mititelu, V. B., Giouli, V., Korvel, G., Liebeskind, C., Lobzhanidze, I., Makhachashvili, R., Markantonatou, S., Markovic, A., & Stoyanova, I. (2025). The challenges of syntactic descriptions of multiword expressions in electronic lexicography. In Electronic Lexicography in the 21st Century (eLex 2025): Intelligent lexicography (pp. 1–20).
15. Sanchez-Bayona, E., & Agerri, R. (2025). Metaphor and large language models: When surface features matter more than deep understanding. In Findings of the Association for Computational Linguistics: ACL 2025 (pp. 17462–17477). <https://doi.org/10.18653/v1/2025.findings-acl.898>
16. Svider, I. A. (2025). Linguistic features of digital English discourse. Philological Periodical of Lviv, 17, 109–114. <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2025-17.15>
17. Wang, Q., & Hu, G. (2022). What surprises, interests and confuses researchers? A frame-based analysis of knowledge emotion markers in research articles. Lingua, 279, Article 103426. <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2022.103426>
18. Wegmann, A., Nguyen, D., & Jurgens, D. (2025). Tokenization is sensitive to language variation. In Findings of the Association for Computational Linguistics: ACL 2025 (pp. 10958–10983). <https://doi.org/10.18653/v1/2025.findings-acl.572>

Дата першого надходження статті до видання: 15.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 81'25:81'322.4:81'373.43:004

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-40>**Микита БОНДАР,***orcid.org/0009-0002-3386-6233**аспірант кафедри прикладної лінгвістики та перекладознавства
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна) m.o.bondar@udu.edu.ua*

ЕМПІРИКО-КОГНІТИВНА МОДЕЛЬ ВІДТВОРЕННЯ АНГЛОМОВНОЇ ІННОВАЦІЙНОЇ ІТ-ЛЕКСИКИ: ВІД КОРПУСНОГО АНАЛІЗУ ДО АЛГОРИТМІЗАЦІЇ РІШЕНЬ

У сучасних умовах стрімкого розвитку інформаційно-комунікаційних технологій відтворення інноваційної лексики та вузькоспеціалізованих неологізмів є одним із найскладніших викликів фахової комунікації. Актуальність проблеми зумовлена виникненням системного лексикографічного дефіциту, нездатністю традиційної лексикографії синхронно фіксувати нові концепти та нагальною потребою в подоланні термінологічної ентропії, що виникає внаслідок використання суб'єктивного інтуїтивного перекладу чи недосконалих систем нейромережевого машинного перекладу (далі – NMT), схильних до генерації дослівних кальок та алгоритмічних «галюцинацій».

Метою статті є розроблення, емпіричне обґрунтування та репрезентація емпірико-когнітивної моделі відтворення інноваційної ІТ-термінології, а також окреслення ефективних підходів і перспектив її застосування в освітньому процесі та технологічній сфері.

У дослідженні застосовано емпіричні методи корпусного аналізу, автоматизованої обробки природної мови (NLP), а також теоретичні підходи фреймової семантики та теорії *qualia*-структур. Результати дослідження полягають у розробленні комплексної алгоритмічної архітектури емпірико-когнітивної моделі та обґрунтуванні її ролі в оптимізації процесу відтворення. З'ясовано, що функціонування моделі є багатоступеневим і охоплює етап екстракції «незарєєстрованої лексики» за допомогою спеціальних Python-скриптів (виокремлено цільовий масив із 255 інноваційних термінів на матеріалі паралельного англо-українського корпусу); етап об'єктивізації лексикографічного статусу неологізмів шляхом частотного аналізу за базою ГРАК-19а та автоматизованої фільтрації за словником ВЕСУМ; а також критично важливий етап когнітивного моделювання, який передбачає виділення еталонних фреймів та тематичних і агентивних *qualia*-ролей досліджуваних одиниць. Аналіз основних механізмів генерації перекладацьких рішень засвідчив ефективність застосування системи із семи детермінованих трансформаційних правил (R1–R7), вибір яких диктується когнітивними параметрами концепту. Доведено, що використання такого вбудованого когнітивного пре-фільтра для семантико-синтаксичної верифікації на прикладі репрезентативних кейсів (*autocomplete*, *supersampling*, *worker*, *peter-panning*) сприяє успішному усуненню синтаксичних конфліктів та гарантує збереження функціонального призначення спеціалізованої лексики. Окреслено практичні шляхи інтеграції розробленої архітектури у процеси фахової підготовки перекладачів та в системи автоматизованого перекладу через механізм «двопрохідного перекладу» (*Two-Pass Translation*) із використанням непорушних семантичних «якорів».

У висновках наголошено на доцільності системного впровадження алгоритмізованих когнітивно-дискурсивних підходів з метою створення умов для безвартного перенесення функціонального ядра концептів, подолання термінологічної неконсистентності та технологічної оптимізації сучасних інструментів обробки природної мови.

Ключові слова: емпірико-когнітивна модель, інноваційна ІТ-лексика, *qualia*-структура, машинний переклад, алгоритмізація перекладу, корпусний аналіз.

Mykyta BONDAR,*orcid.org/0009-0002-3386-6233**postgraduate student at the Faculty of Foreign Philology
Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University
(Kyiv, Ukraine) m.o.bondar@udu.edu.ua*

EMPIRICAL-COGNITIVE MODEL OF RENDERING ENGLISH INNOVATIVE IT VOCABULARY: FROM CORPUS ANALYSIS TO DECISION ALGORITHMIZATION

In the modern conditions of rapid information and communication technology development, rendering innovative vocabulary and highly specialized neologisms is one of the most complex challenges in professional communication. The relevance of the problem is conditioned by the emergence of a systemic lexicographic deficit, the inability of traditional lexicography to synchronously record new concepts, and the urgent need to overcome the terminological entropy resulting

from the use of subjective intuitive translation or imperfect neural machine translation (hereinafter – NMT) systems, which are prone to generating literal calques and algorithmic “hallucinations”.

The aim of the article is to develop, empirically substantiate, and present an empirical-cognitive model for rendering innovative IT terminology, as well as to outline effective approaches and prospects for its application in the educational process and the technological sphere.

The study employs empirical methods of corpus analysis and natural language processing (NLP), alongside theoretical approaches of frame semantics and qualia structure theory. The results of the study consist in developing a comprehensive algorithmic architecture for the empirical-cognitive model and substantiating its role in optimizing the rendering process. It was found that the functioning of the model is multi-staged and encompasses the stage of extracting “unregistered vocabulary” using custom Python scripts (a target dataset of 255 innovative terms was isolated based on an English-Ukrainian parallel corpus); the stage of objectifying the lexicographic status of neologisms through frequency analysis using the GRAC-19a database and automated filtering against the VESUM dictionary; and the critically important stage of cognitive modeling, which involves extracting reference frames along with the telic and agentive qualia roles of the studied units. The analysis of the main mechanisms for generating translation decisions confirmed the effectiveness of applying a system of seven deterministic transformational rules (R1–R7), the choice of which is dictated by the cognitive parameters of the concept. It is proven that using such a built-in cognitive pre-filter for semantic-syntactic verification, as demonstrated by representative cases (autocompletion, supersampling, worker, peter-panning), contributes to successfully eliminating syntactic conflicts and guarantees the preservation of the specialized lexeme's functional purpose. Practical ways of integrating the developed architecture into the professional training of translators and into automated translation systems via the “Two-Pass Translation” mechanism using immutable semantic “anchors” are outlined.

The conclusions emphasize the expediency of the systemic implementation of algorithmized cognitive-discursive approaches in order to create conditions for the lossless transfer of the concepts' functional core, overcome terminological inconsistency, and technologically optimize modern natural language processing tools.

Key words: *empirical-cognitive model, innovative IT vocabulary, qualia structure, machine translation, translation algorithmization, corpus analysis.*

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій у сучасному глобалізованому суспільстві супроводжується безперервним формуванням значних масивів інноваційної лексики та вузькоспеціалізованих неологізмів. Традиційна академічна лексикографія та статичні термінологічні бази об'єктивно не здатні забезпечити синхронну фіксацію нових концептів, що спричиняє системний лексикографічний дефіцит у фаховому дискурсі. В умовах відсутності сталих нормативних еквівалентів перекладачі змушені покладатися переважно на власні когнітивні ресурси та професійну інтуїцію під час ухвалення перекладацьких рішень. Це нерідко призводить до термінологічної неконсистентності, руйнації вихідних смислових структур та виникнення семантичної ентропії в цільових текстах, що ускладнює процеси спеціалізованої міжмовної комунікації. З іншого боку, масове впровадження систем нейромережевого машинного перекладу (NMT) та архітектур на базі великих мовних моделей (LLM) не вирішує зазначеної проблеми повною мірою. Сучасні алгоритми автоматизованого перекладу функціонують здебільшого на основі обчислення статистичної ймовірності дистрибуції tokenів і не володіють механізмами глибинного когнітивного аналізу ситуативного контексту. Під час опрацювання нестабільних лексем ІТ-галузі чи одиниць із метафоричним перенесенням системи машинного перекладу часто утворюють дослівні

кальки, що порушують граматичну й синтаксичну логіку цільового речення, або генерують семантично нерелевантні алгоритмічні «галюцинації». Окреслені недоліки зумовлюють потребу в концептуальному перегляді традиційних практик локалізації та створенні нових, об'єктивних алгоритмізованих підходів, здатних імітувати когнітивні процеси фахівця за допомогою сучасних обчислювальних методів. Інтеграція когнітивного елемента в методологію перекладу, що спирається на структурований корпусний аналіз та об'єктивне моделювання фреймових структур концепту, створює передумови для формалізації перекладацьких стратегій. Усе це підтверджує своєчасність і високу науково-практичну значущість порушеної проблеми, розв'язання якої є необхідним як для вдосконалення компетентностей майбутніх фахівців-перекладачів, так і для оптимізації архітектур автоматизованого оброблення природної мови в умовах нових технологічних викликів.

Аналіз досліджень. Проблематика оптимізації перекладацького процесу шляхом поєднання когнітивних теорій та інструментарію автоматизованої обробки природної мови перебуває в центрі уваги багатьох сучасних науковців. Аналіз фахової літератури свідчить про два паралельні вектори досліджень: вивчення когнітивної динаміки перекладача та вдосконалення алгоритмів машинного перекладу. Зокрема, І. Бойко та В. Борщовецька доводять ефективність когнітивно-дискурсивних підходів, наголошуючи, що переробка

лексичної інформації має спиратися на глибинне розуміння концептуальних структур, а не на механічну міжмовну заміну (Бойко, 2021; Борщовецька, 2022). Важливість психолінгвістичного аналізу цих когнітивних аспектів підтверджують Н. Юхан та співавтори (Yuhan та ін., 2024). О. Ребрій і В. Демецька досліджують механізми адаптації, асоціації та аналогії як фундаментальні фактори інтуїтивного ухвалення перекладацьких рішень (Ребрій, Демецька, 2020). Розширюючи розуміння людського мислення, М. Карл моделює процеси перекладу через призму активного логічного висновування та досліджує часову динаміку емоційних і когнітивних станів фахівця (Carl, 2024; Carl, 2025). Водночас значний масив праць присвячено інтеграції когнітивних стратегій у нейромережевий переклад. Зокрема разом із колегами та С. Лю аналізують потенціал великих мовних моделей у відтворенні людиноподібних стратегій трансляції (He та ін., 2024; Liu та ін., 2025). На необхідності застосування концепторієнтованих підказок (prompting) для створення людиноцентричного машинного перекладу наголошують М. Цянь і Ц. Конг (Qian, Kong, 2024). Г. Сі та С. Янг переконують у безальтернативності колаборативних підходів (human-in-the-loop), де експертний когнітивний контроль компенсує алгоритмічні недоліки нейромережевих систем (Si, 2024; Yang та ін., 2023). Важливу роль ситуативного контексту як вбудованої моделі для когнітивного розвитку підкреслюють Б. Халаф та співавтори (Khalaf та ін., 2022). Отже, попри ґрунтовне теоретичне опрацювання когнітивних аспектів перекладу та стрімкий розвиток інформаційних технологій, у науковому дискурсі залишається значною мірою нерозв'язаним питання алгоритмізації роботи з інноваційною лексикою. Очевидною є прогалина у створенні цілісних, формалізованих моделей, які б органічно поєднували автоматизований корпусний аналіз із когнітивною теорією (зокрема, фреймовою семантикою та теорією qualia-структур) для оптимізації ухвалення рішень. Відсутність інтегрованих інструментів, здатних об'єктивно моделювати синтаксичні валентності під час обробки неологізмів, актуалізує потребу в розробці комплексної емпірико-когнітивної моделі, яка б дозволила подолати обмеження як суб'єктивного інтуїтивного перекладу, так і суто статистичної машинної трансляції.

Мета статті – розроблення емпіричне обґрунтування та репрезентація емпірико-когнітивної моделі відтворення англійської інноваційної ІТ-термінології із застосуванням алгоритмо-корпусних підходів, а також окреслити перспективи її засто-

сування. Відповідно до поставленої мети передбачено виконання таких завдань: 1) обґрунтувати методологію автоматизованої екстракції «незарєєстрованої лексики» та її когнітивних валентностей на матеріалі паралельних корпусів; 2) представити систему трансформаційних перекладацьких правил (R1–R7) як ключовий складник алгоритмічної архітектури моделі; 3) продемонструвати дієвість моделі шляхом аналізу репрезентативних лексичних кейсів із фокусом на збереженні еталонних qualia-структур; 4) окреслити шляхи практичної імплементації запропонованої моделі в процеси фахової підготовки перекладачів та в архітектуру сучасних систем машинного перекладу.

Виклад основного матеріалу. Для розв'язання окреслених завдань та побудови емпірико-когнітивної моделі відтворення англійської інноваційної ІТ-лексики було застосовано комплексну методологію, що поєднує інструментарій автоматизованої обробки природної мови (NLP) із фундаментальними принципами фреймової семантики. На першому етапі дослідження було сформовано репрезентативний паралельний англо-український корпус текстів, матеріалом для якого слугували файли локалізації технічної документації та програмного забезпечення від провідних технологічних проєктів. До корпусу було включено 7 текстів ІТ-галузі (Comprehensive Rust, б. д.; Kirigami KDE, б. д.; Kuhn, б. д.; Linietsky та ін., б. д.; Oualline, б. д.; Pradeep, б. д.; Tougher, б. д.). За допомогою Python було здійснено автоматизовану обробку вихідних файлів, їх очищення від технічної розмітки та пореченнєве вирівнювання (alignment), що дозволило зберегти природне синтаксичне оточення кожної лексичної одиниці. Наступний крок передбачав ізоляцію так званої «незарєєстрованої лексики» – термінів та неологізмів, які де-факто ще не зафіксовані в нормативних академічних словниках. Для цього українську частину корпусу було піддано токенизації та лематизації з використанням NLP-моделі «uk_core_news_sm» бібліотеки «spaCy». Отриманий масив унікальних лем пройшов автоматизовану процедуру фільтрації: алгоритм послідовно звіряв кожну одиницю з реєстром великого електронного словника української мови (ВЕСУМ). Усі лексеми, знайдені в словнику були визначені як загальноживана лексика та, відповідно, автоматично відсікалися, у результаті чого було об'єктивно виокремлено цільовий масив із 255 унікальних інноваційних ІТ-термінів, які потребували подальшого когнітивно-перекладацького аналізу.

З метою об'єктивізації статусу виявлених неологізмів було застосовано метод частотного ана-

лізу. Відфільтровані одиниці було автоматизовано зіставлено з Генеральним регіонально анотованим корпусом української мови (ГРАК-19а). На основі отриманих кількісних даних було встановлено операційний поріг частотності: лексеми з показником входжень ≤ 50 кваліфікувалися як інноваційні або нестабільні концепти, тоді як одиниці з показником понад 50 визначалися як відносно сталі еквіваленти. Ця метрика стала основою для подальшої алгоритмізації перекладацьких рішень та вибору стратегій відтворення. Визначальним когнітивним елементом запропонованої методології стала автоматизована екстракція еталонних фреймів та qualia-структур досліджуваних термінів. Із застосуванням інструментів синтаксичної обробки (Dependency Parsing) з англomовного контексту виокремлювалися ключові дієслова-маркери, якими керує досліджуваний термін або які керують ним. Це дозволило ідентифікувати формальні, телічні (функціональне призначення об'єкта) та агентивні (спосіб виникнення або специфіка маніпуляції з об'єктом) qualia-ролі кожної одиниці. Таким чином, фокус перекладацького аналізу було зміщено з ізольованого слова на його синтаксичну валентність та функціональне навантаження в реченні, що створило надійну матрицю для обчислення семантичної еквівалентності та розробки системи перекладацьких правил.

На основі інтеграції результатів автоматизованого корпусного аналізу та когнітивного моделю-

вання було розроблено цілісну архітектуру емпірико-когнітивної моделі відтворення англomовної інноваційної ІТ-лексики. Запропонована модель функціонує як багатоступеневий алгоритмічний контур, що імітує логіку ухвалення рішень фахівцем. Процес розпочинається з ідентифікації оригінального терміна та екстракції його еталонного фрейму й qualia-ролей на матеріалі англomовного корпусу. Далі алгоритм здійснює перевірку частотності концепту в цільовій мові, на основі якої визначається його лексикографічний статус (сталій еквівалент або нестабільна інновація). Залежно від визначеного статусу та специфіки еталонного фрейму застосовується етап генерації перекладацьких кандидатів за системою детермінованих трансформаційних правил. Критично важливим компонентом моделі є етап семантико-синтаксичної верифікації, який виконує функцію когнітивного пре-фільтра. На цьому етапі згенерований кандидат зіставляється з еталонним фреймом для перевірки збереження телічної та агентивної валентностей: якщо запропонований варіант вступає в синтаксичний конфлікт із цільовими дієсловами-маркерами, алгоритм блокує механічну заміну та циклічно повертається до етапу генерації за альтернативним правилом. У разі успішної валідації верифікований концепт фіксується як фінальний переклад. Логіку функціонування та структурні взаємозв'язки розробленої моделі схематично відображено на рисунку 1.

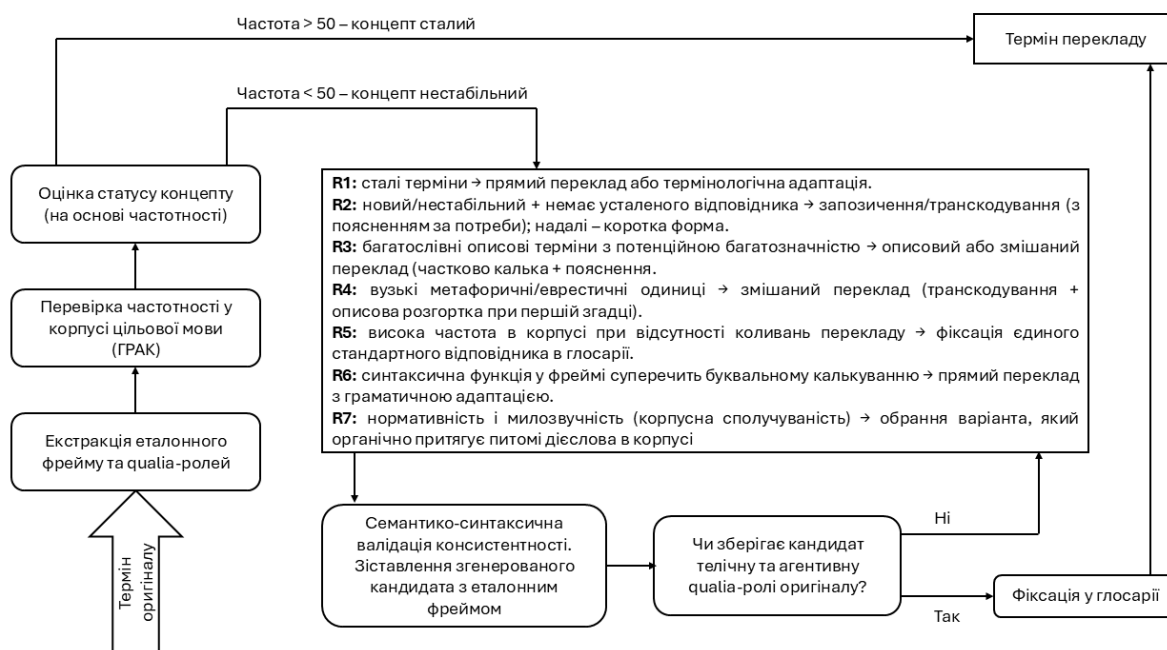


Рис. 1. Блок-схема емпірико-когнітивної моделі перекладу

Як було зазначено вище, ядром етапу генерації кандидатів є розроблена на основі емпіричних спостережень система трансформаційних приписів, що диктує вибір перекладацької стратегії залежно від когнітивних параметрів терміна. До цієї системи входять такі правила:

– правило R1 (сталі концепти): застосування прямого перекладу або прямого перекладу із термінологічною адаптацією;

– правило R2 (нестабільні інновації без усталеного відповідника): використання запозичення або транслітерації під час першої згадки (з обов'язковим поясненням у дужках) та перехід до короткої форми в подальшому тексті;

– правило R3 (багатослівні описові терміни з потенційною багатозначністю): застосування описового перекладу або змішаної стратегії, що поєднує часткову кальку з експлікацією;

– правило R4 (одиниці з глибоким метафоричним або евристичним перенесенням): змішаний переклад з транскодуванням та описовою розгорткою для збереження нетипового візуального чи асоціативного фрейму оригіналу;

– правило R5 (високочастотні одиниці за відсутності перекладацьких коливань): жорстка фіксація єдиного стандартного відповідника в глосарії з маркуванням інших варіантів як периферійних синонімів;

– правило R6 (синтаксичний конфлікт у цільовій мові): застосування прямого перекладу з обов'язковою граматичною адаптацією (зміна порядку слів або конверсія частини мови) для збереження органічної валентності цільових дієслів;

– правило R7 (нормативність та корпусна сполучуваність): превентивне уникнення неприродних кальок шляхом обрання варіанта, який об'єктивно підтверджує свою здатність утворювати органічні синтаксичні зв'язки в україномовному корпусі.

Для верифікації розробленої моделі та демонстрації механізмів її функціонування було здійснено зіставний аналіз 255 виокремлених лексичних інновацій. У межах цієї статті доцільно детально розглянути чотири репрезентативні кейси, які ілюструють застосування різних трансформаційних правил залежно від когнітивно-синтаксичних параметрів концепту (див. табл. 1).

Таблиця 1

**Ілюстрація репрезентативних лексичних кейсів із застосуванням правил
емпірико-когнітивної моделі**

Застосоване правило	Термін оригіналу	Телічні та агентивні qualia-ролі оригіналу	Термін перекладу	Телічні та агентивні qualia-ролі перекладу
R1 – прямий переклад	autocompletion	complete, suggest, assist, enable	автодоповнення	доповнювати, забезпечувати, налаштувати
R2 – транскодування	supersampling	Smooth, antialias, calculate, perform	суперсемплінг	Згладжувати, Увімкнути, налаштувати, рендерити
R3 – часткове калькування	screen-space ambient occlusion (ssao)	darken, simulate, calculate, render	екранно-просторова амбієнтна оклюзія (ssao)	затінювати, рендерити, використовувати, порівняти
R4 – змішаний переклад	peter-panning	detach, float, cause, decrease	пітер-панінг	від'єднуватися, спотворювати, спричиняти, встановити
R5 – фіксація єдиного варіанту	singleton	build, enable, access, add	синглтон (у корпусі також «сінглтон»)	дозволяти, реагувати, переглянути, використовувати
R6 – граматична адаптація	worker	Cache, load, configure, run	воркер	Кешувати, завантажувати, встановлювати, працювати
R7 – морфологічна адаптація	committed	save, track, ensure, version	закомітити	зберігати, фіксувати, додати, налаштувати

Джерело: сформовано автором.

Кейс правила R1 демонструє роботу алгоритму зі сталими термінологічними одиницями на прикладі концепту *autocompletion*. Корпусний аналіз англomовного фрейму «Text_creation, Assistance» виявив чіткі телічні та агентивні *qualia*-ролі, марковані дієсловами «complete», «suggest», «assist», «trigger», «enable». Зважаючи на високу частотність відповідника в українському корпусі (понад 50 входжень), було виділено використання правила R1 (прямий переклад), утворивши «автодоповнення». Етап семантико-синтаксичної валідації підтвердив абсолютну когнітивну еквівалентність: український термін органічно заповнює еталонні валентності, керуючи питомими предикатами доповнювати, забезпечувати, налаштувати в межах цільового фрейму. У разі обробки низькочастотних інновацій (кейс правила R2) було виділено інший підхід інший підхід, що ілюструється концептом «supersampling» (технологія згладжування в комп'ютерній графіці). Оскільки ГРАК-19а зафіксував низьку частотність цього неологізму, одиницю було класифіковано як нестабільний концепт. За відсутності усталеного перекладу, здатного передати специфічну телічну *qualia*-роль («render», «scale», «smooth») було використано правило R2. Відповідно до нього, було обрано стратегію транскодування («суперсемплінг»), яка дозволяє перенести інновацію в цільовий текст без руйнації її технічного фрейму, уможливаючи подальше обростання терміна українськими агентивними дієсловами (увімкнути, застосувати суперсемплінг).

Кейс правила R3 демонструє дію алгоритму під час опрацювання багатослівних описових термінів зі складною когнітивною структурою на прикладі концепту «screen-space ambient occlusion (ssao)». Аналіз англomовного фрейму виокремлює специфічні телічні та агентивні *qualia*-ролі, марковані предикатами «darken», «simulate», «calculate», «render». Зважаючи на багатокомпонентність та технічну специфіку одиниці, модель ініціювала правило R3 (змішана стратегія). У результаті було згенеровано варіант «екранно-просторова амбієнтна оклюзія (ssao)», у якому часткове калькування («екранно-просторова») поєднано з транслітерованим запозиченням. Цей підхід дозволив алгоритму успішно пройти етап синтаксичної валідації, зберігши здатність терміна органічно заповнювати цільові валентності («затінювати», «рендерити», «використовувати», «порівняти»), тоді як спроба застосувати питомі відповідники (наприклад, «навколишнє перекриття») призвела б до втрати фахової точності.

Кейс правила R4 репрезентує специфіку перекладу одиниць із глибоким метафоричним пере-

несенням на прикладі концепту «peter-panning» (графічний артефакт, коли тінь відривається від об'єкта). Обробка таких евристичних неологізмів вимагає збереження нетипового візуально-асоціативного фрейму. Спроба розкласти термін на складові («відривання тіні») руйнує авторську аналогію та конститутивну *qualia*-роль концепту. Згідно з розробленою матрицею, було застосовано правило R4 – змішаний переклад («пітер-панінг»), що передбачає транслітерацію оригінальної метафори з подальшою описовою розгорткою в тексті. Наведені результати емпіричної апробації переконливо доводять, що формалізований аналіз *qualia*-структур є дієвим інструментом, який дозволяє перетворити абстрактну категорію перекладацької адекватності на вимірюваний параметр синтаксичної сполучуваності.

Для усунення термінологічної ентропії під час роботи з високочастотними одиницями модель застосовує прескриптивний підхід, що ілюструється кейсом концепту «singleton» правила R5. У вихідному дискурсі цей термін репрезентує фундаментальний патерн проєктування (еталонні *qualia*-ролі: «build», «enable», «access», «add»). Оскільки корпусні дані цільової мови часто фіксують перекладацькі коливання та орфографічні девіації (наприклад, паралельне вживання «синглтон» та «сінглтон»), алгоритм активує правило R5. Воно передбачає жорстку фіксацію єдиного нормативного відповідника «синглтон» як сталого еквівалента. Це автоматично відтинає периферійні синоніми та гарантує консистентність цільового фрейму, у якому концепт стабільно керує питомими предикатами (дозволяти, реагувати, переглянути, використовувати).

Особливої уваги заслуговує кейс правила R6 – концепт «worker» (у контексті веб-програмування, Service Worker), який яскраво демонструє функцію когнітивного пре-фільтра (правило R6). У вихідному ІТ-дискурсі цей термін репрезентує неживий програмний механізм, телічна та агентивна ролі якого маркуються дієсловами «cache», «fetch», «execute», «run». Первинна спроба застосувати дослівний словниковий еквівалент «робітник» або «працівник» не пройшла етап валідації, оскільки в українській мові ці лексеми мають жорсткий антропоморфний фрейм і вступають у синтаксичний конфлікт із технічними предикатами (конструкція «робітник кешує файли» є семантичною хибою). Відтак, замість калькування було використано правило синтаксичної адаптації, згенерувавши запозичення «воркер». Цей варіант успішно пройшов валідацію, оскільки здатний безперешкодно утворювати органічні валентні зв'язки з

маркерними дієсловами цільової мови (запускати воркер, воркер кешує), зберігаючи функціональне ядро оригіналу.

Кейс R7 (нормативність та корпусна сполучуваність) репрезентує кейс морфологічної адаптації технічного процесу, маркованого дієсловом «committed». Оригінальні телічні та агентивні валентності цього концепту («save», «track», «ensure», «version») вказують на специфічну дію в системах контролю версій. Спроба механічного перекладу за допомогою описових конструкцій (наприклад, «здійснити фіксацію змін») порушує природну динаміку фахового IT-дискурсу. Для превентивного уникнення таких неприродних кальок когнітивний пре-фільтр згенерував адаптоване запозичення «закомітити». Цей варіант об'єктивно підтверджує свою здатність утворювати органічні синтаксичні зв'язки в україномовному середовищі, ідеально переймаючи на себе необхідне функціональне навантаження (зберігати, фіксувати, додати, налаштувати) без втрати семантичного ядра оригіналу.

Практична значущість запропонованої емпірико-когнітивної моделі не обмежується суто теоретичним обґрунтуванням перекладацьких трансформацій, а відкриває широкі перспективи для її імплементації в освітній процес та професійну діяльність. У дидактичному вимірі інтеграція такого підходу в підготовку майбутніх фахівців-перекладачів дозволяє здійснити концептуальний перехід від інтуїтивного пошуку словникових відповідників до структурованого аналізу синтаксичних валентностей та фреймів. Навчання студентів екстракції qualia-ролей формує навички об'єктивного оцінювання того, чи здатне обране цільове слово виконати ту саму функцію в реченні, що й оригінальний термін. Крім того, алгоритмічний підхід моделі закладає методологічну базу для укладання інноваційних динамічних глосаріїв, у яких вузькоспеціалізований неологізм фіксується не ізольовано, а в комплексі з його органічною синтаксичною рамкою (маркерними дієсловами).

У технологічному вимірі розроблена модель створює концептуальне підґрунтя для якісної оптимізації сучасних систем автоматизованого перекладу. Насамперед, застосовані Python-алгоритми та NLP-парсери можуть бути масштабовані для безперервного моніторингу фахових текстів із метою автоматичного виявлення нової «незареєстрованої лексики» шляхом її постійного зіставлення з наявними лексикографічними базами. Для безпосереднього покращення якості нейромережевої генерації тексту пропонується

імплементація архітектури «двопрохідного перекладу» (Two-Pass Translation). Відповідно до цієї концепції, на першому етапі розроблена модель функціонує як інтелектуальний когнітивний пре-фільтр: вона ізолює інноваційні терміни у вихідному масиві, аналізує їхні фрейми, генерує оптимальні цільові еквіваленти за правилами R1–R7 та верифікує їхню синтаксичну сумісність. На другому етапі ці жорстко зафіксовані та перевірені терміни передаються базовій системі машинного перекладу (NMT або LLM) як непорушні семантичні «якорі». Базова нейронна мережа вибудовує граматичну структуру цільового речення навколо цих якорів, що зменшує вірогідність генерування дослівних кальок та семантичних «галюцинацій», гарантуючи збереження функціонального ядра концепту.

Висновки. У результаті проведеного дослідження було розроблено, емпірично обґрунтовано та репрезентовано емпірико-когнітивну модель відтворення англomовної інноваційної IT-термінології із застосуванням алгоритмо-корпусних підходів. Обґрунтовано комплексну методологію автоматизованої екстракції «незареєстрованої лексики» на матеріалі англо-українських паралельних корпусів. Доведено, що поєднання інструментарію автоматизованої обробки природної мови (NLP) із фреймовою семантикою дозволяє об'єктивно виокремлювати інноваційні концепти та визначати їхні синтаксичні й когнітивні валентності через екстракцію qualia-ролей. Представлено систему трансформаційних перекладацьких правил (R1–R7). Розроблений контур правил формалізує теорію qualia-структур, перетворюючи абстрактну категорію перекладацької адекватності на детермінований алгоритм. Емпірично продемонстровано дієвість створеної моделі шляхом аналізу репрезентативних лексичних кейсів. Підтверджено, що фокус на збереженні еталонних qualia-структур під час застосування правил дозволяє алгоритмічно усувати синтаксичні конфлікти та забезпечує безвратне перенесення функціонального призначення спеціалізованих концептів у цільовий дискурс. Окреслено ефективні шляхи практичної імплементації моделі. У процесі фахової підготовки перекладачів запропонований підхід сприяє концептуальному переходу від інтуїтивного пошуку словникових еквівалентів до об'єктивного аналізу валентностей. У технологічному вимірі архітектура моделі створює підґрунтя для оптимізації сучасних систем машинного перекладу шляхом її використання як інтелектуального пре-фільтра («двопрохідний переклад»), що запобігає виникненню алгорит-

мічних «галюцинацій». Перспективи подальших досліджень убачаємо у масштабуванні розробленого алгоритмічного контуру на інші галузі спеціалізованого дискурсу, а також у практичній програмній інтеграції представленої моделі в сучасні архітектури великих мовних моделей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко І. В. Когнітивно-дискурсивні моделі перекладу. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2021. № 7 (345). С. 135–144. URL: [https://doi.org/10.12958/2227-2844-2021-7\(345\)-135-144](https://doi.org/10.12958/2227-2844-2021-7(345)-135-144)
2. Борщовецька В. Д. Когнітивний підхід до процесу перекладу та переробки лексичної інформації: Сучасні підходи, виклики і перспективи. *Міжнародний філологічний часопис*. 2022. Т. 13, № 1. С. 41–49. URL: <https://doi.org/10.31548/philolog2022.01.041>
3. Ребрій О., Демецька В. Адаптація, асоціація та аналогія: три важливих механізми прийняття рішень в перекладі. *East European Journal of Psycholinguistics*. 2020. Т. 7, № 2. С. 231–242. URL: <https://doi.org/10.29038/eejpl.2020.7.2.reb>
4. Carl M. An Active Inference Agent for Modeling Human Translation Processes. *Entropy*. 2024. Vol. 26, № 8. P. 616. URL: <https://doi.org/10.3390/e26080616>
5. Carl M. Temporal Dynamics of Emotion and Cognition in Human Translation: Integrating the Task Segment Framework and the HOF Taxonomy. *Digital Studies in Language and Literature*. 2025. Vol. 2, № 2. P. 202–222. URL: <https://doi.org/10.1515/dsll-2025-0002>
6. Comprehensive Rust. URL: <https://github.com/comprehensive-rust/> (дата звернення: 10.04.2026).
7. Harrington Fernández O. Mindreading in Translation: Theory of Mind in a Shared Cognitive Translation Process. *Journal of Translation*. 2025. Vol. 21, № 1. P. 103–122. URL: <https://doi.org/10.54395/JOT-OHMIND>
8. He Z., Liang T., Jiao W., Zhang Z., Yang Y., Wang R., Tu Z., Shi S., Wang X. Exploring Human-Like Translation Strategy with Large Language Models. *Transactions of the Association for Computational Linguistics*. 2024. Vol. 12. P. 229–246. URL: https://doi.org/10.1162/tacl_a_00642
9. Khalaf B. K., Zin Z. M., Al-Abbas L. S. Contemporary Perspective on Cognitive Development: Reconceptualising Situational Context as Embedded Model. *International Journal of Instruction*. 2022. Vol. 15, № 1. P. 401–420. URL: <https://doi.org/10.29333/iji.2022.15123a>
10. Kirigami KDE. URL: <https://develop.kde.org/docs/> (дата звернення: 10.04.2026).
11. Kuhn M. UTF-8 and Unicode FAQ for Unix/Linux. URL: <https://www.cl.cam.ac.uk/~mgk25/unicode.html> (дата звернення: 10.04.2026).
12. Li W., Chen J., Li B., Liu B., Wen Z., Shan N., Liu X., Liu A., Liu H., Song H., Zhang L. TACTIC: Translation Agents with Cognitive-Theoretic Interactive Collaboration (Version 2). *arXiv*. 2025. URL: <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2506.08403>
13. Li X., Yuan J., Xu Y. Investigating the Decision-making Style of Translation Raters in Large-scale Language Tests. *SAGE Open*. 2025. Vol. 15, № 3. P. 21582440251379569. URL: <https://doi.org/10.1177/21582440251379569>
14. Linietsky J., Manzur A., Godot Community. Godot Engine 4.6 Documentation. URL: <https://github.com/godotengine/godot-docs-110n> (дата звернення: 10.04.2026).
15. Liu S., Lyu C., Wu M., Wang L., Luo W., Zhang K., Shang Z. New Trends for Modern Machine Translation with Large Reasoning Models (Version 2). *arXiv*. 2025. URL: <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2503.10351>
16. Oualline S. Vim Cookbook. URL: <http://www.oualline.com/vim-cook.html> (дата звернення: 10.04.2026).
17. Pradeep P. NCURSES Programming HOWTO. URL: <https://tldp.org/HOWTO/NCURSES-Programming-HOWTO/index.html> (дата звернення: 10.04.2026).
18. Qian M., Kong C. Enabling Human-Centered Machine Translation Using Concept-Based Large Language Model Prompting and Translation Memory. *Artificial Intelligence in HCI* / eds. H. Degen, S. Ntoa. Springer Nature Switzerland, 2024. Vol. 14736. P. 118–134. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-031-60615-1_8
19. Shih C. Y.-Y. Problem-Solving and Decision-Making in Translation Revision: Two Case Studies. *Across Languages and Cultures*. 2015. Vol. 16, № 1. P. 69–92. URL: <https://doi.org/10.1556/084.2015.16.1.4>
20. Si G. Research on Optimized Path of Machine Translation from the Perspective of Cognitive Approach–Collaborative Development of Human Translation and Machine Translation. *Transactions on Social Science, Education and Humanities Research*. 2024. Vol. 10. P. 97–100. URL: <https://doi.org/10.62051/jqdzka20>
21. Supardi Moh. S. Cognitive Aspects of Translators' Activities in English-Indonesian Translation: An Analysis of Using Translog-II and Think-Aloud Protocol. *JURNAL BASIS*. 2025. Vol. 12, № 2. P. 367–376. URL: <https://doi.org/10.33884/basisupb.v12i2.10121>
22. Tiedemann J., Aulamo M., Bakshandaeva D., Boggia M., Grönroos S.-A., Nieminen T., Raganato A., Scherrer Y., Vázquez R., Virpioja S. Democratizing Neural Machine Translation With Opus-Mt. *Language Resources and Evaluation*. 2024. Vol. 58, № 2. P. 713–755. URL: <https://doi.org/10.1007/s10579-023-09704-w>
23. Tougher R. Xlib Programming in C++. URL: <https://linuxgazette.net/78/tougher.html> (дата звернення: 10.04.2026).
24. Uysal N. M. A Case for ‘Situated Learning’ in Translator Education: Translating Scientific Texts for a Digital Science Blog. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 2021. № Ö9. P. 480–491. URL: <https://doi.org/10.29000/rumelide.981563>
25. Wang J. Cognitive Dynamics in Language Mediation Insights from Translation, Audiovisual Translation, and Interpreting Studies. *SHS Web of Conferences*. 2024. Vol. 187. P. 01022. URL: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202418701022>

26. Wei Y., Hu X. Research on Transforming Translation Project Management with Large Language Models. *Journal of Basic and Applied Research International*. 2025. Vol. 31, № 4. P. 122–128. URL: <https://doi.org/10.56557/jobari/2025/v31i49560>

27. Yang X., Zhan R., Wong D. F., Wu J., Chao L. S. Human-in-the-loop Machine Translation with Large Language Model (Version 1). *arXiv*. 2023. URL: <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2310.08908>

28. Yuhan N., Zhylin M., Antonyuk-Kyrychenko S., Popova N., Harbar M. Cognitive Aspects of Translation: The Latest Research in Psycholinguistics and Cognitive Science. *Forum for Linguistic Studies*. 2024. Vol. 6, № 4. P. 316–325. URL: <https://doi.org/10.30564/fls.v6i4.6775>

REFERENCES

1. Boiko I. V. (2021) Kohnityvno-dyskursyvni modeli perekladu [Cognitive-Discursive Models of Translation]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filolohichni nauky*, 7(345), 135–144. URL: [https://doi.org/10.12958/2227-2844-2021-7\(345\)-135-144](https://doi.org/10.12958/2227-2844-2021-7(345)-135-144) [in Ukrainian].

2. Borshchovetska V. D. (2022) Kohnityvnyi pidkhid do protsesu perekladu ta pererobky leksychnoi informatsii: Suchasni pidkhody, vyklyky i perspektyvy [Cognitive Approach to Translation and Vocabulary Processing: Modern Approaches, Challenges and Perspectives]. *Mizhnarodnyi filolohichniy chasopys*, 13(1), 41–49. URL: <https://doi.org/10.31548/philolog2022.01.041> [in Ukrainian].

3. Carl M. (2024) An Active Inference Agent for Modeling Human Translation Processes. *Entropy*, 26(8), 616. URL: <https://doi.org/10.3390/e26080616>

4. Carl M. (2025) Temporal Dynamics of Emotion and Cognition in Human Translation: Integrating the Task Segment Framework and the HOF Taxonomy. *Digital Studies in Language and Literature*, 2(2), 202–222. URL: <https://doi.org/10.1515/dsl-2025-0002>

5. Harrington Fernández O. (2025) Mindreading in Translation: Theory of Mind in a Shared Cognitive Translation Process. *Journal of Translation*, 21(1), 103–122. URL: <https://doi.org/10.54395/JOT-OHMIND>

6. He Z., Liang T., Jiao W., Zhang Z., Yang Y., Wang R., Tu Z., Shi S., Wang X. (2024) Exploring Human-Like Translation Strategy with Large Language Models. *Transactions of the Association for Computational Linguistics*, 12, 229–246. URL: https://doi.org/10.1162/tacl_a_00642

7. Khalaf B. K., Zin Z. M., Al-Abbas L. S. (2022) Contemporary Perspective on Cognitive Development: Reconceptualising Situational Context as Embedded Model. *International Journal of Instruction*, 15(1), 401–420. URL: <https://doi.org/10.29333/iji.2022.15123a>

8. Li W., Chen J., Li B., Liu B., Wen Z., Shan N., Liu X., Liu A., Liu H., Song H., Zhang L. (2025) TACTIC: Translation Agents with Cognitive-Theoretic Interactive Collaboration (Version 2). *arXiv*. URL: <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2506.08403>

9. Li X., Yuan J., Xu Y. (2025) Investigating the Decision-making Style of Translation Raters in Large-scale Language Tests. *SAGE Open*, 15(3), 21582440251379569. URL: <https://doi.org/10.1177/21582440251379569>

10. Liu S., Lyu C., Wu M., Wang L., Luo W., Zhang K., Shang Z. (2025) New Trends for Modern Machine Translation with Large Reasoning Models (Version 2). *arXiv*. URL: <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2503.10351>

11. Qian M., Kong C. (2024) Enabling Human-Centered Machine Translation Using Concept-Based Large Language Model Prompting and Translation Memory. *Artificial Intelligence in HCI*, 14736, 118–134. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-031-60615-1_8

12. Rebrii O., Demetska V. (2020) Adaptatsiia, asotsiatsiia ta analohiia: try vazhlyvykh mekhanizmy pryiniattia rishen v perekladi [Adaptation, Association, and Analogy: Triple A of the Translator's Decision-Making]. *East European Journal of Psycholinguistics*, 7(2), 231–242. URL: <https://doi.org/10.29038/eejpl.2020.7.2.reb> [in Ukrainian].

13. Shih C. Y.-Y. (2015) Problem-Solving and Decision-Making in Translation Revision: Two Case Studies. *Across Languages and Cultures*, 16(1), 69–92. URL: <https://doi.org/10.1556/084.2015.16.1.4>

14. Si G. (2024) Research on Optimized Path of Machine Translation from the Perspective of Cognitive Approach–Collaborative Development of Human Translation and Machine Translation. *Transactions on Social Science, Education and Humanities Research*, 10, 97–100. URL: <https://doi.org/10.62051/jqdzka20>

15. Supardi Moh. S. (2025) Cognitive Aspects of Translators' Activities in English-Indonesian Translation: An Analysis of Using Translog-II and Think-Aloud Protocol. *JURNAL BASIS*, 12(2), 367–376. URL: <https://doi.org/10.33884/basisupb.v12i2.10121>

16. Tiedemann J., Aulamo M., Bakshandaeva D., Boggia M., Grönroos S.-A., Nieminen T., Raganato A., Scherrer Y., Vázquez R., Virpioja S. (2024) Democratizing Neural Machine Translation With Opus-Mt. *Language Resources and Evaluation*, 58(2), 713–755. URL: <https://doi.org/10.1007/s10579-023-09704-w>

17. Uysal N. M. (2021) A Case for 'Situated Learning' in Translator Education: Translating Scientific Texts for a Digital Science Blog. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö9), 480–491. URL: <https://doi.org/10.29000/rumelide.981563>

18. Wang J. (2024) Cognitive Dynamics in Language Mediation Insights from Translation, Audiovisual Translation, and Interpreting Studies. *SHS Web of Conferences*, 187, 01022. URL: <https://doi.org/10.1051/shsconf/202418701022>

19. Wei Y., Hu X. (2025) Research on Transforming Translation Project Management with Large Language Models. *Journal of Basic and Applied Research International*, 31(4), 122–128. URL: <https://doi.org/10.56557/jobari/2025/v31i49560>

20. Yang X., Zhan R., Wong D. F., Wu J., Chao L. S. (2023) Human-in-the-loop Machine Translation with Large Language Model (Version 1). *arXiv*. URL: <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2310.08908>

21. Yuhan N., Zhylin M., Antonyuk-Kyrychenko S., Popova N., Harbar M. (2024) Cognitive Aspects of Translation: The Latest Research in Psycholinguistics and Cognitive Science. *Forum for Linguistic Studies*, 6(4), 316–325. URL: <https://doi.org/10.30564/fls.v6i4.6775>
22. Comprehensive Rust. (n.d.) URL: <https://google.github.io/comprehensive-rust/> (Accessed: 10 April 2026)
23. Kirigami KDE. (n.d.) URL: <https://develop.kde.org/docs/> (Accessed: 10 April 2026)
24. Kuhn M. (n.d.) UTF-8 and Unicode FAQ for Unix/Linux. URL: <https://www.cl.cam.ac.uk/~mgk25/unicode.html> (Accessed: 10 April 2026)
25. Linietsky J., Manzur A., Godot Community. (n.d.) Godot Engine 4.6 Documentation. URL: <https://github.com/godotengine/godot-docs-l10n> (Accessed: 10 April 2026)
26. Oualline S. (n.d.) Vim Cookbook. URL: <http://www.oualline.com/vim-cook.html> (Accessed: 10 April 2026)
27. Pradeep P. (n.d.) NCURSES Programming HOWTO. URL: <https://tldp.org/HOWTO/NCURSES-Programming-HOWTO/index.html> (Accessed: 10 April 2026)
28. Tougher R. (n.d.) Xlib Programming in C++. URL: <https://linuxgazette.net/78/tougher.html> (Accessed: 10 April 2026)

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 378.147:81'243:004.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-41>

Наталія БУЛГАРУ,

orcid.org/0000-0002-2190-9016

*старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов
Державного університету інтелектуальних технологій і зв'язку
(Одеса, Україна) bugarunat@gmail.com*

Ганна ДИШЕЛЬ,

orcid.org/0000-0003-1737-7907

*старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов
Державного університету інтелектуальних технологій і зв'язку
(Одеса, Україна) anna.dyshel@gmail.com*

Юлія КУЗЬМЕНКО,

orcid.org/0000-0001-8659-4310

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри лінгводидактики та іноземних мов
Державного університету інтелектуальних технологій і зв'язку
(Одеса, Україна) juliakuzmenko2015@gmail.com*

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ТА АНАЛІТИКИ ВЕЛИКИХ ДАНИХ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті розглядаються теоретико-методичні засади використання технологій штучного інтелекту та аналітики великих даних у процесі навчання іноземних мов у закладах вищої освіти. Актуальність дослідження зумовлена інтенсивною цифровізацією освітнього середовища та необхідністю підвищення якості професійної підготовки здобувачів освіти в умовах інформаційного суспільства. Обґрунтовано доцільність інтеграції інтелектуальних технологій у навчальний процес як ефективного засобу формування іншомовної комунікативної компетентності.

У роботі здійснено аналіз можливостей використання аналітики великих даних для моніторингу навчальних досягнень студентів, виявлення типових помилок та прогнозування результатів навчання. Визначено, що обробка значних масивів освітніх даних сприяє персоналізації навчання, адаптації змісту навчальних матеріалів і підвищенню мотивації здобувачів освіти. Особливу увагу приділено застосуванню сучасних інструментів штучного інтелекту, які забезпечують можливості автоматизованого генерування навчальних завдань, моделювання комунікативних ситуацій та розвитку навичок усного й писемного мовлення.

Окреслено провідні методичні підходи до використання технологій штучного інтелекту у викладанні іноземних мов, зокрема комунікативний, компетентнісний та діяльнісний підходи. Водночас акцентовано увагу на потенційних ризиках, пов'язаних із використанням цифрових технологій, зокрема питаннях академічної доброчесності та необхідності розвитку критичного мислення студентів.

Зроблено висновок, що ефективне впровадження технологій штучного інтелекту та аналітики великих даних потребує системного підходу, оновлення методичного забезпечення та підвищення цифрової компетентності викладачів, що загалом сприятиме модернізації іншомовної освіти у закладах вищої освіти.

Ключові слова: *штучний інтелект, великі дані, аналітика освітніх даних, навчання іноземних мов, заклади вищої освіти, іншомовна комунікативна компетентність, цифровізація освіти, персоналізація навчання.*

Nataliia BULHARU,

orcid.org/0000-0002-2190-9016

*Senior Lecturer at the Department of Linguodiactics and Foreign Languages
State University of Intellectual Technologies and Communications
(Odesa, Ukraine) bugarunat@gmail.com*

Ganna DYSHEL,

orcid.org/0000-0003-1737-7907

*Senior Lecturer at the Department of Linguodiactics and Foreign Languages
State University of Intellectual Technologies and Communications
(Odesa, Ukraine) anna.dyshel@gmail.com*

Yuliia KUZMENKO,

orcid.org/0000-0001-8659-4310

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Linguodiactics and Foreign Languages
State University of Intellectual Technologies and Communications
(Odesa, Ukraine) juliakuzmenko2015@gmail.com*

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES AND BIG DATA ANALYTICS IN THE PROCESS OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

The presented article conducts a comprehensive exploration of the theoretical and methodological frameworks governing the strategic integration of artificial intelligence (AI) and big data analytics into foreign language instruction within higher education institutions. The study substantiates the methodological feasibility of embedding AI-driven solutions into the curriculum, identifying them as a potent catalyst for the systemic cultivation of students' foreign language communicative competence.

The research analyzes the multifaceted potential of big data analytics as a sophisticated instrument for tracking and evaluating learners' academic progress. The author demonstrates that the precise processing of extensive educational datasets enables instructors to identify recurring linguistic patterns, diagnose systematic errors, and accurately predict learning trajectories. This data-centric approach facilitates a transition toward a highly personalized educational model, allowing for the dynamic adaptation of instructional content and a measurable increase in student engagement and motivation. Particular emphasis is placed on leveraging cutting-edge AI instruments, such as large language models and automated recognition systems, which provide unprecedented opportunities for generating customized tasks, simulating immersive communicative scenarios, and refining language skills.

Furthermore, the study delineates the core methodological pillars—specifically the communicative, competency-based, and activity-oriented approaches—that underpin the deployment of intelligent technologies in language pedagogy. Simultaneously, the discourse addresses the critical challenges surrounding academic ethics and the vital necessity of fostering advanced critical thinking skills to mitigate risks associated with technological reliance. The research concludes that the efficient implementation of AI and big data requires a holistic systemic strategy, involving the radical updating of instructional materials and the enhancement of the digital literacy of teaching staff. Such modernization is viewed as a prerequisite for ensuring the global competitiveness of foreign language education.

Key words: *artificial intelligence, big data, educational data analytics, foreign language teaching, higher education institutions, foreign language communicative competence, digitalization of education, personalized learning.*

Постановка проблеми. В останні роки застосування систем штучного інтелекту стає одним із ключових напрямків розвитку сучасної освіти. В умовах цифровізації суспільства та стрімкого розвитку технологій зростає роль інноваційних підходів у навчанні іноземних мов, особливо у системі вищої освіти. Безперечно, мовна підготовка є невід'ємною частиною професійної освіти студентів технічних вузів, оскільки в умовах глобалізації та міжкультурної вза-

ємодії ефективна комунікація відіграє важливу роль у їхній майбутній професійній діяльності. Цифрові технології навчання сприяють підвищенню ефективності засвоєння іноземних мов. Зокрема, сучасні системи штучного інтелекту, засновані на аналізі великих обсягів даних та методах машинного навчання, дозволяють розробляти персоналізовані освітні траєкторії з урахуванням індивідуальних особливостей учнів та рівня їхньої мовної підготовки. Це сприяє більш

швидкому та якісному формуванню іншомовної комунікативної компетенції.

Разом з тим, впровадження штучного інтелекту в освітній процес супроводжується низкою проблем, серед яких можна виділити технологічні, інформаційні, методичні та психологічні аспекти. В даний час спостерігається недостатня розробленість методологічних основ та практичних рекомендацій щодо використання його в навчанні, а також недостатній рівень ІТ-компетентності як у викладачів, так і у студентів. Поки що питання використання штучного інтелекту у професійно-орієнтованому навчанні іноземної мови студентів технічних вузів залишаються недостатньо вивченими.

Аналіз досліджень. Концепція штучного інтелекту виникла з аналогії з автоматизацією ручної праці людини. Прорив у створенні ранніх комп'ютерних технологій пов'язаний з іменем А. Тюрінга, винахідника, відповідального за створення першого робота з подобою інтелекту. Це дало поштовх розвитку штучного інтелекту у 20 столітті. М. Мінський першим порівняв нейронну мережу мозку з комп'ютерною мережею. Подальший розвиток призвів до винаходу комп'ютера, який розуміє людське мовлення та здатний відповідати на запитання. Е. Брін'ольфссон та А.В. Макафі зазначають, що з часом ця ж сама концепція призвела до розробки ігор, у яких суперником був комп'ютер (Brynjolfsson E., McAfee A., 2014). У сфері викладання іноземних мов з'явилися програми самонавчання для перекладу письмових та усних текстів. Широке використання знайшли програми для автоматичного оцінювання письмових робіт учнів. У сучасний час програми, що перетворюють розмовну мову на письмовий текст, служать для прискорення перекладу та транскрипції тексту. Згідно з дослідженням Р. Лі, програми розпізнавання мовлення, які перетворюють мовлення на субтитри та супроводжують діалоги на екрані, спрощують сприйняття попередньо записаного аудіо (Lee R., 2020). У дослідженні К. Лая та Т. Джина порівнювався машинний та людський переклади різними мовами. Результати показали, що машинний переклад значно поступався ручному перекладу (Lai C., Jin T., 2021). Серед переваг використання штучного інтелекту у викладанні іноземних мов вчені А. Берент та А. Сансівері виділяють чудову автоматизацію, доступну вчителям під час перевірки письмових робіт студентів. Низка програм, таких як GPT-3 та text-davinci003, допомагають вчителям автоматично оцінювати велику кількість есе іноземною мовою, а студентам самостійно готу-

ватися до письмової частини міжнародних іспитів (Berent I., Sansiveri A., 2023). Однак серед недоліків автоматичного оцінювання варто відзначити «байдужість» системи до стилістичних прийомів у тексті та якісний аналіз тексту. Хоча оцінювання письмових робіт студентів незабаром стане автоматичним, на думку А. Мізумото, чесність студентів під час написання есе є серйозною проблемою (Mizumoto A., Eguchi M., 2024). Тільки викладач може вирішити це питання, спостерігаючи за учнями та перевіряючи точність їхньої роботи шляхом усного переказу, відзначаючи старанність та самостійність кожного учня окремо. На думку Б. Канга, автоматичне розпізнавання мовлення не розуміє мовлення та його структурні правила. Хоча функціональність таких програм обмежена та не дозволяє автоматично виправляти транскрибоване мовлення, вони є чудовим інструментом для розвитку правильного мовлення, дозволяючи викладачам перевіряти наявність помилок учнів, не прослуховуючи мовлення наживо (Kang B., Jeon H., Lee H., 2024). Як пише С. Юн, програми ASR (автоматичного розпізнавання мовлення) ще дуже далекі від досконалості, але вже знайшли своє застосування в багатьох галузях освіти та науки (Yoon S., Chen L., 2010). Сучасні дослідження присвячені інтеграції штучного інтелекту в сферу просвітництва, що стимулює модернізацію знань (Арісова В.В., 2024), формування інших компетенцій (Козубай І.В., 2023), а також персоналізації траєкторії освітлення. Транснаціональні та китайські автори, такі як М. Чен, Х. Се (Chen X., Xie H., Zou D., Hwang G. J., 2022), К. Кромптон (Crompton K., Burke D., 2023) та О. Шум (Shum O. V., Bilous N. V., 2025), аналізують методологічні підходи та роль великої аналітики даних у початковому процесі (Mizumoto A., Eguchi M., 2024). Аналіз решти досліджень та публікацій підтверджує актуальність розвитку інтелектуальних систем, одразу вказуючи на необхідність подальшого розвитку етичних аспектів цифровізації.

Мета статті – теоретичне обґрунтування та розробка концептуальної моделі використання технологій штучного інтелекту та аналітики великих даних для оптимізації процесу навчання іноземним мовам студентів вищих навчальних закладів.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні можна говорити про настання ери управління великими даними на основі технологій штучного інтелекту у різних професійних галузях. При цьому навіть у такій фундаментальній сфері освіти великі дані змінюють ситуацію. Виявлення тенденцій та використання прогнозової аналітики для створення

ефективних моделей навчання є поширеним явищем. Наприклад, мовна модель під назвою ChatGPT1, яка може генерувати вихідний текст – частина бренду штучного інтелекту, викликала шквал паніки та хвилювання. Критики засудили цю технологію, стверджуючи, що вона дозволить студентам легко обманювати, а отже, підірве вищу освіту. Проте вірно те, що ці технології призведуть до переоцінки навчання та викладання у практиці вищої школи. За допомогою ChatGPT та інших інструментів штучного інтелекту вузам необхідно адаптуватися та вводити нововведення, щоб впоратися з цим новим завданням. Розглянемо основні напрями використання технологій штучного інтелекту на практиці вищої освіти. Навчальна аналітика або аналітика навчання – вимірювання, збір, аналіз та подання даних про учнів та освітнє середовище для розуміння особливостей навчання та його вдосконалення. Вчені виділяють аналітику чотирьох видів: описативна (описує, що вже сталося), діагностична (формулюють висновки про причини того, що сталося), предиктивна (прогнозує, що станеться), прескриптивна (підказує, як можна дійти очікуваних результатів). Технологія використовується у всіх перерахованих видах аналітики. Відмінність штучного інтелекту-аналітики від традиційної в тому, що штучний інтелект аналізує весь обсяг наявних даних, навчаючись на них. Він здатний визначити, що відноситься до норми, що до відхилень. Інша відмінність – він аналізує все в реальному часі, тобто дозволяє виявити проблеми, що виникають у студентів у процесі навчання. Алгоритми його не потребують попередньої підготовки гіпотез для аналізу. Аналіз численних зарубіжних та вітчизняних досліджень у галузі навчальної аналітики дозволив виділити наступні цільові напрямки його використання: 1) прогнозування поведінки/активності студентів у процесі навчання: на основі моделі студента, що включає інформацію про його особистісні характеристики, цифровий слід, освітні результати, процес проходження навчання, проводиться порівняння з моделями поведінки освітній результат; 2) проектування та розробка нових моделей та способів представлення знань у предметній галузі: тут торкається тема про адаптивність навчального контенту. Тобто після аналізу даних пропонується індивідуальна форма подачі навчального матеріалу залежно від стилю навчання студента, його рівня компетенції тощо; 3) дослідження взаємодії «викладач – студент» та/або «середовище навчання – студент»: на основі стильових характеристик учня та викладача або стильових характе-

ристич учня та стилю викладу навчального контенту в електронному навчальному середовищі пропонуються рекомендації щодо побудови ефективного каналу взаємодії між суб'єктами; 4) вивчення самого феномена навчання та психології учнів: на основі аналізу освітніх даних та індивідуальних характеристик учнів пропонуються рекомендації для підвищення успішності навчання. На окрему увагу заслуговують роботи в галузі дослідження мотиваційного компонента навчання на основі цифрового сліду учнів. Велика кількість робіт у галузі навчальної аналітики присвячена аналізу логів – журналів реєстрації дій користувача у різних LMS для пошуку взаємозв'язку між показниками, найчастіше впливу різних показників на успішність. Штучний інтелект у персоналізації навчання Персоналізація навчання визначається як одна з значних пріоритетних якостей, що забезпечує індивідуальну траєкторію в середовищі навчання та творчості учнів, їхнє соціальне та професійне самовизначення, реалізацію особистих життєвих задумів і домагань. Дослідження в галузі персоналізації навчання спрямовані на управління навчальним матеріалом та процесом, адаптованим під конкретного учня (Mizumoto A., Eguchi M., 2024). Алгоритми в персоналізованих системах можуть приймати рішення в залежності від вхідних даних, такі системи створюються з метою оптимізації навчального процесу та вироблення рекомендацій для конкретного студента шляхом збирання та обробки освітніх даних про нього. Технології штучного дозволяють відстежувати прогрес кожного студента та коригувати під нього середовище навчання та навчальні курси, враховуючи досвід та переваги учня (Chen X., Xie H., Zou D., Hwang G. J., 2022). До складнощів, які можуть виникнути під час створення персоналізованих систем, можна віднести проектування та розробку різноманітного освітнього контенту. Навчальний матеріал у таких системах повинен підбиратися з урахуванням вимог та особливостей сприйняття інформації різними учнями, а також враховувати освітню траєкторію, тому слід звертати увагу не лише на саму інформацію, а й на способи її подання, складність та обсяг навчального матеріалу. Наприклад, Duolingo1 – одна з найпопулярніших програм для вивчення іноземних мов, де використовується штучний інтелект. Ресурс пропонує безкоштовні курси з навчання десятків мов, у тому числі і вигаданих. Duolingo, використовуючи методи машинного навчання та обробки природної мови, створює персоналізоване середовище навчання на основі вступного адаптивного

тесту, аналізу історії помилок користувачів, взаємодії з контентом різноманітними способами та отримання миттєвого зворотного зв'язку. Чат-боти програми на базі штучного інтелекту дозволяють учням вести живі бесіди за ситуативним сценарієм. Так, у роботі подано напрями створення персоналізованих систем навчання на основі штучного інтелекту. У ході дослідження автори виявили низку принципів створення персоналізованих шляхів навчання, такі як доступ до середовища в режимі 24/7, навчання у віртуальних контекстах, адаптація освітнього контенту до особистих потреб учнів, регулярний зворотний зв'язок у режимі реального часу та ін. Штучний інтелект обробки природної мови, дозволяє автоматизувати аналіз та оцінку робіт студентів. Оцінювання великої кількості навчальних завдань, тестів, есе може бути рутинним завданням для викладачів. Подібні системи оцінювання включають модуль аналітики, за допомогою якого можна отримати необхідні дані про процес навчання і виявити найбільш складні для студентів теми і розглянути їх повторно. Одним із прикладів використання штучного інтелекту в оцінці письмових завдань є CopyLeaks AI Grader – II-інструмент, що обробляє великі обсяги документів багатьма мовами і надає точну оцінку, що перевіряє. Ресурс дозволяє швидко та якісно оцінити твори, диктанти, есе та тести з багатьох предметів. Останнім часом при оцінюванні компетенцій студентів у рамках онлайн-навчання стали затребуваними системи прокторингу на основі технологій штучного інтелекту. Подібні системи здатні здійснювати аналіз поведінки учня, що складає іспит дистанційно, без участі проктора за допомогою наступних показників: частота відведення погляду від монітора, спроба зміни вкладки в браузері, наявність сторонніх осіб на зображенні камери, чутність сторонніх голосів і так далі. Наприклад, у 2016 році компанією ProctorEdu¹ було створено систему автопрокторингу спеціально для навчальних закладів. Під час іспиту ProctorEdu веде запис із камери, мікрофона та екрана комп'ютера; відстежує, хто перебуває у кадрі, порівнюючи його з раніше завантаженим сканом паспорта чи з фотографією людини, зробленої перед початком іспиту. Крім цього, система стежить за тим, щоб браузер був розгорнутий на весь екран, фіксує перемикавання на інші вікна та підключення додаткових моніторів, перевіряє стан підключення до мережі та спосіб набору тексту на клавіатурі. Смарт-кампус (розумний кампус) – це інфраструктура університетського містечка, оснащена сучасними технічними пристроями та технологічними систе-

мами, що забезпечують його функціонування. Метою створення розумних кампусів є формування інноваційного простору з передовими технологіями, що використовуються у всіх процесах: побудові освітньої діяльності, роботі центрів університету та повсякденному житті студентів та співробітників (Brynjolfsson E., McAfee A., 2014). Передбачається, що такий проект дозволить студентам мати швидкий доступ до розкладу занять, знаходити навчальні аудиторії, отримувати зворотний зв'язок від викладачів та адміністрації вишу. При досить великій кількості переваг технологій штучного інтелекту існують також проблеми та обмеження їх повсюдного впровадження: 1) проблема подання знань для інформаційних систем, яка пов'язана з відсутністю встановлених регламентів структурування знань, формування критеріальної бази оцінювання, навчання експертів, підвищення компетенцій педагогів для роботи з інформаційними системами (Lee R., 2020); 2) проблема невідповідності інтересів різних груп користувачів (студентів, викладачів, представників інших соціальних груп), що полягає в тому, що у кожного з них свої цілі та очікування від впровадження (Kang B., Jeon H., Lee H., 2024); 3) проблема готовності інфраструктури. Системи, засновані на технологіях штучного інтелекту, висувають особливі вимоги щодо впровадження апаратного та програмного забезпечення. Система повинна мати гнучкість і масштабовану інтеграцію. На етапі впровадження штучного інтелекту у діяльність вищого навчального закладу необхідно розробити стратегію розвитку цифрового забезпечення, яка міститиме кількісний та якісний підходи.

Висновки. У результаті проведеного дослідження теоретико-методичних засад використання технологій штучного інтелекту (ШІ) та аналітики великих даних (Big Data) у процесі навчання іноземних мов у закладах вищої освіти зроблено такі висновки.

По-перше, доведено, що інтеграція ШІ та Big Data є закономірним етапом цифрової трансформації вищої школи, що дозволяє перейти від уніфікованого до персоналізованого навчання. Використання інтелектуальних систем забезпечує автоматизацію рутинних завдань, моделювання реальних комунікативних ситуацій та оперативну адаптацію змісту навчальних матеріалів до індивідуальних потреб здобувачів освіти.

По-друге, визначено ключову роль аналітики великих даних у моніторингу освітньої діяльності. Обробка масивів даних дозволяє викладачам не лише відстежувати поточні досягнення

студентів, а й прогнозувати потенційні труднощі, виявляти типові лінгвістичні помилки та вчасно коригувати індивідуальні освітні траєкторії. Це створює умови для об'єктивного оцінювання та підвищення мотивації студентів через швидкий зворотний зв'язок.

По-третє, встановлено, що успішне впровадження цих технологій базується на синергії комунікативного, компетентнісного та діяльнісного підходів. Водночас виявлено необхідність

розробки нових етичних стандартів та механізмів забезпечення академічної доброчесності в умовах вільного доступу до генеративних моделей ШІ.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці конкретних методичних рекомендацій для викладачів щодо розвитку критичного мислення студентів у процесі взаємодії з інтелектуальними системами та вдосконалення цифрової компетентності науково-педагогічних працівників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арісова В. В. Використання технологій штучного інтелекту для персоналізованого навчання іноземних мов. *Питання сучасної освіти*. 2024. Вип. 12. С. 34–41.
2. Бурлак М., Гриньова Ю. Концептуальні засади застосування інструментів штучного інтелекту у вивченні іноземних мов здобувачами вищої освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2024. Вип. 68. С. 112–117.
3. Козубай І. В. Комплексний аналіз впливу штучного інтелекту на вивчення іноземних мов у вищій школі. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*. 2023. Вип. 1 (52). С. 84–89.
4. Толочко С. В., Годунова А. В. Феномен «штучного інтелекту» у формуванні трансверсальних компетентностей магістрів. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: «Педагогічні науки»*. 2023. № 2. С. 45–51.
5. Шум О. В., Білоус Н. В. Штучний інтелект у навчанні іноземних мов: інструменти та ресурси. *Сучасні цифрові технології в освіті*. 2025. № 4. С. 15–22.
6. Юніна О. Є. Інструменти штучного інтелекту у викладанні іноземних мов у закладах вищої освіти. *Академічні візії*. 2023. Вип. 21. URL: <http://academy-vision.org> (дата звернення: 08.04.2026).
7. Berent I., Sansiveri A. Davinci the Dualist: The Mind-Body Divide in Large Language Models and in Human Learners. *Open Mind*. 2023. Vol. 8. P. 84–101.
8. Brynjolfsson E., McAfee A. The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies. New York : WW Norton & Company, 2014. 281 p.
9. Chen X., Xie H., Zou D., Hwang G. J. A systematic review of current trends in artificial intelligence in language education. *British Journal of Educational Technology*. 2022. Vol. 53, No. 4. P. 892–914.
10. Crompton K., Burke D. Artificial intelligence in higher education: the state of the field. *International Journal of Educational Technology in Higher Education*. 2023. Vol. 20, No. 1. P. 1–22.
11. Kang B., Jeon H., Lee H. AI-based Language Tutoring Systems with End-to-end Automatic Speech Recognition and Proficiency Evaluation. *ETRI Journal*. 2024. Vol. 46. P. 48–58.
12. Lai C., Jin T. Teacher Professional Identity and the Nature of Technology Integration. *Computers & Education*. 2021. P. 175.
13. Lee R. Artificial Intelligence in Daily Life. Singapore : Springer, 2020. 980 p.
14. Mavropoulou A., Arvanitis P. AI in foreign language teaching: case study and curriculum design. *Journal of Applied Linguistics*. 2023. Vol. 36. P. 58–74.
15. Mizumoto A., Eguchi M. Exploring the Potential of Using an AI Language Model for Automated Essay Scoring. *Research Methods in Applied Linguistics*. 2023. Vol. 2, iss. 2. URL: <http://sciencedirect.com> (дата звернення: 09.04.2024).
16. Yoon S., Chen L., Zechner K. Predicting Word Accuracy for the Automatic Speech Recognition of Non-Native Speech. *Interspeech 2010*. 2010. P. 773–776.

REFERENCES

1. Arisova V. V. (2024) Vykorystannia tekhnolohii shtuchnoho intelektu dlia personalizovanoho navchannia inozemnykh mov [The use of artificial intelligence technologies for personalized foreign language learning]. *Pytannia suchasnoi osvity*, 12. 34–41. [in Ukrainian].
2. Burlak M., Hrynova Yu. (2024) Kontseptualni zasady zastosuvannia instrumentiv shtuchnoho intelektu u vyvchenni inozemnykh mov zdobuvachamy vyshchoi osvity. [Conceptual foundations of using artificial intelligence tools in foreign language learning by higher education students]. *Innovatsiina pedahohika*, 68. 112–117. [in Ukrainian].
3. Kozubai I. V. (2023). Kompleksnyi analiz vplyvu shtuchnoho intelektu na vyvchennia inozemnykh mov u vyshchii shkoli [A comprehensive analysis of the impact of artificial intelligence on foreign language learning in higher education]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: «Pedahohika. Sotsialna robota»*. 1(52). 84–89. [in Ukrainian].
4. Tolochko S. V., Hodunova A. V. (2023). Fenomen «shhuchnoho intelektu» u formuvanni transversalnykh kompetentnostei mahistriv [The phenomenon of "artificial intelligence" in the formation of transversal competencies of masters]. *Visnyk Cherkaskoho natsionalnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho. Serii: «Pedahohichni nauky»*, 2. 45–51. [in Ukrainian].

5. Shum O. V., Bilous N. V. (2025). Shtuchnyi intelekt u navchanni inozemnykh mov: instrumenty ta resursy [Artificial intelligence in foreign language teaching: tools and resources]. *Suchasni tsyfrovі tekhnolohii v osviti*, 4. 15–22. [in Ukrainian].
6. Yunina O. Ye. (2023). Instrumenty shtuchnoho intelektu u vykladanni inozemnykh mov u zakladakh vyshchoi osvity [Artificial intelligence tools in teaching foreign languages in higher education institutions]. *Akademichni vizii*, 21. <http://academy-vision.org> [in Ukrainian].
7. Berent I., Sansiveri, A. (2023). Davinci the Dualist: The Mind-Body Divide in Large Language Models and in Human Learners. *Open Mind*, 8, 84–101.
8. Brynjolfsson E., McAfee, A. (2014). *The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies*. WW Norton & Company.
9. Chen X., Xie H., Zou D., Hwang, G. J. (2022). A systematic review of current trends in artificial intelligence in language education. *British Journal of Educational Technology*, 53(4), 892–914
10. Crompton K., Burke, D. (2023). Artificial intelligence in higher education: the state of the field. *International Journal of Educational Technology in Higher Education*, 20(1), 1–22.
11. Kang B., Jeon H., Lee H. (2024). AI-based Language Tutoring Systems with End-to-end Automatic Speech Recognition and Proficiency Evaluation. *ETRI Journal*, 46, 48–58.
12. Lai C., Jin, T. (2021). Teacher Professional Identity and the Nature of Technology Integration. *Computers & Education*, 175.
13. Lee R. (2020). *Artificial Intelligence in Daily Life*. Springer.
14. Mavropoulou A., Arvanitis P. (2023). AI in foreign language teaching: case study and curriculum design. *Journal of Applied Linguistics*, 36, 58–74.
15. Mizumoto A., Eguchi M. (2023). Exploring the Potential of Using an AI Language Model for Automated Essay Scoring. *Research Methods in Applied Linguistics*, 2(2). <http://sciencedirect.com>
16. Yoon S., Chen L., Zechner K. (2010). Predicting Word Accuracy for the Automatic Speech Recognition of Non-Native Speech. *Interspeech 2010*, 773–776.

Дата першого надходження статті до видання: 14.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



Ірина ГАВРИЛОВА,

orcid.org/0000-0003-2322-8051

*старший викладач кафедри ділової іноземної мови та перекладу
Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»
(Харків, Україна) havrylovairyna@gmail.com*

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ З КОЛОРАТИВНИМ КОМПОНЕНТОМ (СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ПЕРЕКЛАД)

В статті аналізуються структурно-семантичні особливості фразеологізмів з компонентом – колоративом. Дослідження, які спрямовані на вивчення кольору, проводяться у різних напрямках та надають цікаві, а в деяких випадках і вельми незвичайні результати. З цієї причини ця категорія перебуває у полі системи конотацій і численних тлумачень. Лінгвістичне осмислення колірних номінацій – колоративів – сприяє не тільки розширенню та поглибленню розуміння кольору як категорії культури, а й відкриттю широких перспектив вивчення позначень кольорів, оскільки їх проблематика належить до кола найактуальніших у сучасній лінгвістиці. Фразеологічні одиниці здатні не лише ємно висловлювати думку, а й передавати ставлення та оцінку якостей людини. Виникнення фразеологізмів пояснюється не лише культурними й краєзнавчими особливостями, а й історичні та етимологічні аспекти. Відчутний вплив на формування фразеологізмів із найменуванням кольору мали світова література, історія, Біблія й міфологія. Кольорові позначення антропоцентричної сфери мають особливу специфіку, виступаючи складовим компонентом фразеологізмів, вони переосмислюються та набувають нових функцій. Колір як сукупність відтінків в утворює стійку семантичну структуру, зіставлену з емоційно-особистісними відмінними рисами особистості. Колоративи показують особливість світобачення, також вважаються відображенням загального уявлення носіїв мови про колірну картину світу. Колір є однією з ключових когнітивних категорій, а також універсальним культурним кодом, за допомогою якого людина осмислює світ. Структурно колоративні фразеологізми німецької мови представлені різними моделями: стійкими словосполученнями, дієслівними та іменниковими конструкціями, а також метафоричними та метонімічними переносами, що робить їх значущим матеріалом для дослідження семантичних закономірностей мови. Семантика кольорозначень постійно трансформується під впливом метафоричних та метонімічних переносів. Дослідження фразеологізмів із колоронами свідчить про те, що вони становлять значну частину сучасної німецької лексики і активно використовуються у літературній і розмовній мові.

Ключові слова: колоронім, фразеологізм, лінгвокультурологічний аспект, ціннісно-емоційне ставлення, сталі семантичні смисли.

Iryna HAVRYLOVA,

orcid.org/0000-0003-2322-8051

*Senior Lecturer at the Department of Business Foreign Studies Language and Translation
National Technical University “Kharkiv Polytechnic Institute”
(Kharkiv, Ukraine) havrylovairyna@gmail.com*

GERMAN PHRASEOLOGICAL UNITS WITH A COLORATIVE COMPONENT (STRUCTURE, SEMANTICS, TRANSLATION)

The article analyzes the structural and semantic features of phraseological units containing a color component (colorative). Research focused on the study of color is conducted across various disciplines, yielding compelling and, in some instances, highly unusual results. Consequently, this category remains within the realm of connotative systems and numerous interpretations. The linguistic conceptualization of color nominations – coloratives – not only broadens and deepens the understanding of color as a cultural category but also opens extensive perspectives for studying color designations, as their problematic nature is among the most relevant issues in modern linguistics. Phraseological units are capable of not only succinctly expressing thoughts but also conveying attitudes and evaluating human qualities. The emergence of these idioms is explained not only by cultural and regional characteristics but also by historical and etymological aspects. World literature, history, the Bible, and mythology have had a significant influence on the formation of phraseological units containing color names. Color designations within the anthropocentric sphere possess a distinct specificity; as components of idioms, they are reinterpreted and acquire new functions. Color, as a set of shades, forms a stable semantic structure associated with the emotional and personal traits of an individual. Coloratives demonstrate the uniqueness of a worldview and are considered a reflection of the native speakers' general perception of the linguistic color picture of the world. Color serves as a key cognitive category and a universal cultural code through which humans comprehend the world. Structurally, German colorative phraseological units are represented by various models: fixed

phrases, verbal and nominal constructions, as well as metaphorical and metonymic shifts, making them significant material for investigating the semantic patterns of language. The semantics of color designations are constantly transformed under the influence of these shifts. Research into idioms with coloronyms indicates that they constitute a substantial part of the modern German vocabulary and are actively used in both literary and colloquial speech.

Key words: *coloronym, phraseological unit, linguocultural aspect, value-emotional attitude, stable semantic meanings.*

Мета статті: розглянути роль колоронімів у фразеологічних одиницях і проаналізувати фразеологізми з точки зору відображення у них національно-культурної картини світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Експерти, які вивчають колоративну лексику, зазвичай досліджують її з певної позиції. Провідними підходами щодо колоративів є антропологічний, гендерний, психологічний і лінгвокультурний. Представники антропологічного підходу Брент Берлін, Пол Кей вивчали передусім походження кольору, процес появи та розвитку кольоропозначень у різних мовах у синхронічному та діхронічному аспектах.

Вони довели, що всі сучасні мови на початкових етапах свого розвитку включали лише два слова для позначення всіх кольорів: одним називали світлі, іншим називали темні тони. Далі приєднувалося поняття, яке називало різні відтінки червоного кольору. Наступний етап – слово, що означало одночасно синій та зелений. Для останньої стадії характерно формування основних кольоронайменувань. До виникнення концепції Б. Берліна та П. Кея з вивчення колірної лексики, дослідження не мало системного характеру. Як правило, розглядалися історія та функціонування окремих кольоропозначень.

Психологічний підхід аналізує колір і колірні відчуття як одну з реакцій ока і мозку на частотні коливання під впливом світла. Представниками цього підходу є Елеонор Рош та Макс Люшер. Вони досліджували психічні реакції людини на світлові та колірні стимули, а також зв'язок кольору з емоціями людини.

Виклад основного матеріалу дослідження. У фразеології лінгвокультурологічний підхід ґрунтується на положенні, згідно з яким культура відтворює свій ціннісний зміст у мові, оскільки саме вона дозволяє зберігати та передавати «загальний запас культурних цінностей» (Олійник, 2020).

Кольорова картина є одним із ключових фрагментів мовної картини світу, для передачі колірних відчуттів у мові існує ціла система кольоропозначень.

Термін кольоропозначення вживається у значеннях:

- 1) процес номінації кольору;
- 2) мовна одиниця, що позначає колір. Термін «колоратив» є однозначним: це слово або слово-

сполучення, що позначає колір. За своєю належністю колоративи переважно є прикметниками (білий, волошковий, індиго), але можуть складатися й з кількох слів (наприклад, кольору морської хвилі).

Колоративи поділяються на дві групи залежно від значення:

- 1) власне колоративи (чорний, малиновий, тілесний тощо);
- 2) прикметники, що позначають додаткові характеристики кольору (яскравий, блідий, насичений тощо).

Власне колоративи в свою чергу поділяються залежно від характеру лексичного значення на:

- а) первинні колоративи – з основним значенням кольору (червоний, помаранчевий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий тощо);
- б) вторинні колоративи – з переносним значенням кольору (фіалковий, малиновий, персиковий, цегляний тощо).

Усю сукупність колоративів можна умовно поділити на дві структурні підмножини: до однієї належать прості колоративи, до іншої – складні (Аркуша, 2001).

Колір може розглядатися і як психологічний, емоційний і культурний феномен, що слугує засобом відображення емоційного та ментального стану людини, її характеру, а також соціально-культурних особливостей народу (Селіванова, 2006).

Аналіз фразеологізма у лінгвокультурологічному аспекті дає змогу глибше усвідомити його самостійність як мовного знака. У мовознавстві є чимало визначень фразеологічної одиниці, однак єдиного універсального тлумачення досі не існує. У нашій роботі ми спираємося на таке розуміння: фразеологічна одиниця – це нарізно оформлений, проте семантично цілісний і синтаксично неподільний мовний знак, виникнення та функціонування якого зумовлене взаємодією одиниць лексичного, морфологічного й синтаксичного рівнів (Селіванова, 2006).

Фразеологізми вважаються найрепрезентативнішими одиницями лінгвокультурології, адже їхня внутрішня форма, яка виявляє мотивованість, часто включає національно-культурні елементи. Це пояснюється тим, що фразеологізми формуються на основі образного осмислення дійсності,

яке відображає повсякденний, історичний та духовний досвід мовної спільноти у зв'язку з її культурними традиціями (Бусел, 2005).

Фразеологізм – це особливий мовний знак, у якому поряд із власне мовною семантикою закладено культурну конотацію. Вона реалізується завдяки зв'язку фразеологізму з тематичною сферою культури (Корунець, 2003). У процесі мовленнєвого вжитку носіями мови фразеологізм виконує не лише мовну, а й культурну функцію: образно відображає реальність і водночас транслює культурні смисли, норми та стереотипи. Культурна інтерпретація об'єднує мовну семантику та культурну конотацію, утворюючи культурно-мовний тип значення. Завдяки цьому фразеологізм виконує роль інструмента вираження ставлення людини до навколишньої дійсності, передає емоції та демонструє культурну позицію мовця. Таким чином, у процесі вживання фразеологізму формується найважливіший елемент його культурно-мовного значення – ціннісно-емоційне ставлення до світу (Корунець, 2003).

Той факт, що культура використовує знакові форми для вираження своїх смислів саме у фразеології, не є випадковим. Особливе положення фразеологізму у мові визначається його внутрішньою формою, яка має тропеїчну природу, тобто образність. Фразеологізм будується на метафорі, що відносить його до сфери аналогічного мислення та творчої свідомості.

Фразеологізм виконує особливу функцію символізації образів реальності світу, він закріплює сталі семантичні смисли, які реалізуються у процесі мовлення. Вибір у культурі завжди мотивований, використання фразеологізмів у комунікації з метою здійснення мовного акта є також усвідомленим і мотивованим (Торбенська, 2003).

У процесі дослідження було опрацьовано значний масив емпіричного матеріалу. Загальна кількість проаналізованих фразеологічних одиниць та контекстуальних прикладів становить 148 одиниць. Така вибірка дозволила повною мірою вивчити структурно-семантичні моделі, конотативні відмінності та стилістичний потенціал досліджуваних ідіом.

Стійкі порівняння відіграють роль у передачі додаткової інформації порівняно з тією, яку передає перший компонент таких виразів – колірний прикметник, ужитий окремо. Другий компонент – об'єкт порівняння – показує ступінь ознаки, вираженого першим компонентом, і має підсилювальну функцію. Стійкі порівняння відносяться до групи фразеологізмів з яскраво вираженим оцінним значенням, яке може бути як негативним (*wie eine*

Tomate/wie ein Zinnhahn, blau wie ein Veilchen), так і позитивним (*weiß wie Schnee, rot wie Blut, rot wie Apfelblüte, blond wie ein Apfel, schwarz wie das Holz*). На характер оцінки впливає семантика першого компонента, але вирішальна роль часто належить значенню другого компонента: *weiß wie Schnee* – гарний, свіжий, молодий (позитивна оцінка), *weiß wie Wachs* – болісний, блідий (негативна оцінка).

У деяких випадках оцінне значення стійкого порівняння залежить від того, чи вжито колірний прикметник у буквальному значенні (наприклад, *schwarze Haare* – «чорне волосся»), або в переносному (*eine schwarze Seele* – «чорна, зла душа») (Торбенська, 2003).

Стійким порівнянням властива гіперболізація, перебільшення якості з метою надання йому більшої виразності. Колір і супутні йому конотації можуть бути виражені настільки яскраво, що прикметник може опускатися: *das Gesicht wie Milch und Blut, Haare wie Gold*. Нерідко кольоро-назви є частиною фразеологічних висловів, представлених як закінчена думка – прислів'їв, крилатих фраз. Вони відображають мудрість, досвід, забобони народу щодо взаємозв'язку зовнішніх якостей людини з її внутрішнім світом. Так, наприклад, рудоволосих людей часто зображують підлими, хитрими, небезпечними (*Schwarzes Haar und roter Bart, Zeichen einer bösen Art; Rotbart nie gut ward*); образ блондинки зазвичай асоціюється з наївністю та легкою вдачею, тоді як сивина, хоч і вважається ознакою мудрості (*Grauem Haar steht Weisheit wohl* – «сивому волоссям личить мудрість

Біблія стала джерелом багатьох фразеологізмів та висловів. *Einen Mohren kann man nicht weiß waschen* та *Mohren werden nimmer weiß* (Селіванова, 2006) (*Хоч би скільки води налити на ефіона, білішим він не стане*) є перетвореними рядками Біблії: *Kann etwa ein Mohr seine Haut wandeln oder rein Panther seine Flecken?* (Олійник, 2007). Фігуральний зміст цих прислів'їв відображає протиставлення зла і добра, що символізуються кольоропозначеннями *schwarz* і *weiß*.

З огляду на проаналізований матеріал можна зробити висновок, що в німецькій мові фразеологізмів із негативним забарвленням значно більше, ніж із позитивним. Деякі позначення кольорів, наприклад *gelb* і *schwarz*, практично не утворюють фразеологізмів із позитивною конотацією. До того ж, чорний колір є найпопулярнішим і найпродуктивнішим для утворення фразеологізмів. Негативна функція фразеологізмів з компонентом *schwarz* проявляється у широкому спектрі, що тягнеться

від нещастя, небезпеки та підлості до песимізму та незаконності.

Порівнюючи значення низки фразеологізмів, що включають слово *schwarz*, можна згрупувати їх таким чином:

– вирази, в яких *schwarz* передає фізіологічний стан (*j-m wird es schwarz vor den Augen* – *в очах потемніло*; *sich schwarz ärgern* – *доводити себе до шаленства*);

– фразеологізми, де *schwarz* виражає поганий характер (*eine schwarze Seele haben* – *бути злою, підлою людиною*);

– вирази, де *schwarz* вказує на наклеп або підозру (*jemanden schwarz machen* – *очорнити когось, заплямувати репутацію*);

– висловлювання, що відбивають песимістичне ставлення до життя (*etw. schwarz in schwarz malen* – *подавати щось у похмурому світлі*).

Чорний колір утворює безпосередній контраст із білим кольором. Обидва кольори становлять полярність типу "світлий і темний", "добрий і злий", "життя і смерть". Цьому існує багато підтверджень у мовних виразах, де чорний і білий поєднані в одному фразеологізмі, підкреслюючи протилежність понять: у висловах *aus schwarz weiß* («називати чорне білим») та *aus weiß schwarz machen* («називати біле чорним») відбувається взаємна заміна, що робить контраст особливо наочним. Рожевий колір несе в собі тільки позитивні конотації і також може бути протиставлений чорному: (*alles in schwärzesten Farben schildern* – «зображати все в похмурих фарбах»; *alles in rosigen Farben malen* – «подавати все в рожевому світлі»). Вирази, що містять елемент *grau*, здебільшого наближаються за значенням до семантики чорного кольору: *etw. grau in grau sehen* – «бачити щось у похмурому світлі». Символічно сірий вказує на безвихідь, тугу, безрадісність, непривабливість. Жовтий колір, який у німецькій мовній традиції має переважно негативні конотації, є символом заздрості (*Da erschrak die Königin und ward gelb und grün vor Neid* – «І злякалася королева, і стала жовтою й зеленою від заздрості») (Торбенська, 2003).

Велику кількість фразеологізмів із негативною конотацією можна пояснити тим, що фразеологізми виникли в мові для того, щоб стисло передавати людські думки, надаючи лаконічну, яскраву й звучну форму розлогим судженням. Люди намагаються в одних випадках ушляхетнити, в інших – підкреслити недоліки когось або чогось, тому і з'являються частіше фразеологізми, що передають негативний життєвий досвід або оцінку.

У центрі уваги при описі образу людини стоять ідіоми – субстантивні, ад'єктивні та дієслівні стійкі словосполучення, які легко сприймаються й позначають єдине поняття. Більшість із них має розмовне забарвлення, але існує також певна кількість ідіом з грубим або іншим специфічним відтінком. Ідіома вважається грубою в тому випадку, якщо один з її лексичних компонентів має це забарвлення, або ж її загальний зміст викликає негативну асоціацію. Наприклад: *schwarzes Schaf* – «наришва вівця»; *graue Maus* – «сіра миша»; *Grünhorn* – «молокосос».

Субстантивні ідіоми мають один загальний компонент – іменник, який у поєднанні з семантично трансформованими прикметниками, сполучниками або прийменниками утворює численні фразеологізми. Такі фразеологізми використовуються для характеристики людини: її зовнішнього вигляду (*grüner Junge* – «безвусий молодик»); походження (*blaues Blut* – «блакитна (дворянська) кров»); положення або статусу (*der schwarze Peter* – «цап-відбувайло, без провини винний»); внутрішнього світу (*schwarzes Herz* – «зле серце»); почуттів та думок (*der gelbe Neid* – «неприкрита заздрість»). Вони відповідають розмовному стилю і часто мають іронічне маркування.

Ідіоми *das schwarze Schaf* та *der weiße Rabe* мають однакове значення – «біла ворона; людина, не схожа на інших». Але фразеологізм *der weiße Rabe* має позитивну конотацію і вказує на «оригінальну людину». Натомість зворот *das schwarze Schaf* сприймається негативно і позначає людину, що виділяється чимось ганебним.

Ад'єктивні фразеологізми містять у своєму складі прикметник, який виконує роль стрижневого слова, де сполучною ланкою виступає прийменник із причинною конотацією *vor*, що виражає людські почуття: *grün von Wut/Neid* – «позеленілий від злості/заздрості», *schwarz/blau/grün/gelb vor Ärger* (почорніти/носиніти/позеленіти/пожовтіти від злості), *blass vor Scham/Schreck* – «зблідлий від сорому/від переляку», *bleich vom Hass* – «зблідлий від ненависті/від люти», *rot vor Zorn* – «почервонілий від гніву». Усі фразеологізми цієї групи містять негативне оціночне забарвлення і характерні переважно для розмовного стилю.

Дієслівні фразеологізми тлумачаться за допомогою дієслівно-іменних словосполучен: *j-n anschwärzen* – «намагатися очорнити когось, пошкодити чийось репутацію висловлюючись про людину»; *rot sehen* – «розлютитися, вийти з себе, лютувати»; *etwas schwarz schildern/sehen* – «зображати/бачити що-небудь

у похмурому світлі, бути налаштованим песимістично», *j-n schwarz ärgern* – «страшно розсердити, довести до несамовитості»; *j-m grün sein* – «ставитися з симпатією до когонебудь», *j-m nicht grün sein* – «недолюблювати когось»; *roten Kopf bekommen* – «почервоніти, залитися фарбою»; *mit einem blauen Auge davonkommen* – «легко відбутися, відбутися легким переляком».

Серед усіх ідіом дієслівного ряду *in rosiger Laune sein* і *j-m grün sein* – єдині фразеологізми з позитивним емоційно-оцінним маркуванням. Тут рожевий колір є символом безхмарності та оптимізму, а зелений, як основний природний колір виступає символом надії та вічного життя й викликає позитивний настрій. Інші дієслівні фразеологізми належать до ідіом із негативними конотаціями й типові для розмовного або навіть фамільярного стилю спілкування.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фразеологізми з колоративним компонентом у німецькій мові становлять значний сегмент лексики, що відображає не лише описові властивості предметів, а й емоційні та експресивні відтінки мовлення. Колір у таких фразеологізмах виконує когнітивну, емоційну та культурну функцію, передаючи суб'єктивне ставлення мовця до дійсності.

Структурно колоративні фразеологізми німецької мови представлені різними моделями: стійкими словосполученнями, дієслівними та іменниковими конструкціями, а також метафоричними та метонімічними переносами, що робить їх значущим матеріалом для дослідження семантичних закономірностей мови.

Надзвичайно перспективним є дослідження кольоронімів-комполітів, а також вживання у фразеологізмах невідмінюваних назв кольорів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аркуша О. Колороніми в структурі фразеологізмів в англійській мові. Херсон: ХНТУ, 2001. 32 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.). уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. К.; Ірпін: Перун, 2005. 1728 с.
3. Ковальська, І. В. Колористика як перекладознавча проблема (на матеріалі українських і англійських художніх текстів): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2001. 19 с.
4. Корунець І.В. Порівняльна типологія англійської та української мов. Нова книга. В. 2003. 464 с.
5. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад). Нова книга. В. 2003. 448 с.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Під ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
7. Олійник Л. В. Фразеологізми німецькомовного молодіжного сленгу: їх морфологічно-структурна та тематична характеристика. Молодий вчений. 2020. № 10 (86). С. 167–169.
8. Прутчикова В. В. Аксіологічне значення німецьких паремій як складник прагматичного потенціалу. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету, 2021. № 48 (2). С. 57–61
9. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля, 2006. 716 с.
10. Торбенська, І. В. Системні зв'язки фразеологізмів з колірним компонентом Актуальні проблеми менталінгвістики. Черкаси, 2003. Ч.1. С. 181–187.
11. Українська мова: енциклопедія. Редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. 2-ге вид., випр. і доп. К.: Вид-во «Укр. енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.
12. Beyer, H. Sprichwörterlexikon [Текст]. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1989. 392 S.
13. Die schönsten deutschen Gedichte [Текст]. Herausgegeben von Lukas Moritz. Köln: Anaconda Verlag, 2010. 672 S.
14. Douma M. Color of Power. Pigments Through the Ages. Institute for Dynamic Educational Development. 2010. URL: <http://www.webexhibits.org/pigments/intro/reds4.html>
15. Müller, Ch. Die Verwandlung der Liebe [Текст]. Ch. Müller. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1990. 256 S.
16. Rheinischer Merkur. Kreuzmeldungen. Aufgekocht. URL.: <http://www.kreuz.net/article.1721.html>

REFERENCES

1. Arkusha O. (2001). Koloronimy v strukturi frazeologizmiv v anhliiskii movi [Coloronyms in the structure of phraseological units in English]. Kherson. KhNTU. 32 [in Ukrainian]
2. Busel V. T. (Ed.). (2005). Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy [Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. K.; Irpin: Perun. 1728 s. [in Ukrainian]
3. Kovalska I. V. (2001). Kolorystyka yak perekladoznavcha problema (na materiali ukrainskykh i anhlo-movnykh khudozhnikh tekstiv) [Coloristics as a translation problem (based on Ukrainian and English literary texts)] avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk. K.: Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. 19 s. [in Ukrainian]
4. Korunets, I. V. (2003). Porivnialna typolohiia anhliiskoi ta ukrainskoi mov [Comparative typology of English and Ukrainian languages]. Nova knyha. V. 464 s. [in Ukrainian]
5. Korunets, I. V. (2003). Teoriia i praktyka perekladu (aspektnyi pereklad) [Theory and practice of translation (aspect translation)]. Nova knyha. V. 448 s. [in Ukrainian]

6. Volkov A. (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of general and comparative literary studies]. Chernivtsi: Zoloti lytavry. 636 s. [in Ukrainian]
7. Oliinyk L. V. (2020). *Frazeologizmy nimetskomovnoho molodizhnogo slenhu: yikh morfolohichno-strukturalna ta tematychna kharakterystyka* [Phraseological units of German-language youth slang: Their morphological, structural and thematic characteristics]. *Molodyi vchenyi*. № 10 (86). S. 167–169. [in Ukrainian]
8. Prutchykova, V. V. (2021). *Aksiologichne znachennia nimetskykh paremii yak skladnyk prahmatychnoho potentsialu* [Axiological meaning of German proverbs as a component of pragmatic potential]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. № 48 (2). S. 57-61 [in Ukrainian]
9. Selivanova O. O. (2006). *Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia*. [Modern linguistics: Terminological encyclopedia]. Poltava: Dovkillia. 716 s. [in Ukrainian]
10. Torbenska, I. V. (2003). *Systemni zviazky frazeologizmiv z kolirnym komponentom* [Systemic links of phraseological units with a color component]. *Aktualni problemy mentalinhvistyky*. Cherkasy. Ch.1. S. 181-187. [in Ukrainian]
11. Rusanivskyi, V. M., Taranenko, O. O., & Ziabliuk, M. P. (Eds.). (2004). *Ukrainska mova: entsyklopediia* [Ukrainian language: Encyclopedia] 2-he vyd., vypr. i dop. K.: Vyd-vo «Ukr. entsyklopediia» im. M. P. Bazhana. 824 s. [in Ukrainian]
12. Beyer H. (1989). *Sprichwörterlexikon* [Proverbs dictionary]. VEB Bibliographisches Institut. [in German]
13. Moritz L. (Ed.). (2010). *Die schönsten deutschen Gedichte* [The most beautiful German poems]. Anaconda Verlag. [in German]
14. Douma M. (2010). *Color of Power. Pigments Through the Ages*. Institute for Dynamic Educational Development. <http://www.webexhibits.org/pigments/intro/reds4.html> [in English]
15. Müller Ch. (1990). *Die Verwandlung der Liebe* [The transformation of love]. Aufbau-Verlag. [in German]
16. Rheinischer Merkur. (n.d.). *Kreuzmeldungen*. [Cross-reports.] Aufgekocht. <http://www.kreuz.net/article.1721.html> [in German]

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

УДК 821.112.2.09(436):94(477)"1941/1945"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-43>

Наталія ГОРБАЧ,
orcid.org/0000-0001-7743-9845
кандидат філологічних наук, доцент,
завідувачка кафедри української літератури
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна) horbachnathalia@gmail.com

ІМАГОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ОСТАРБАЙТЕРСЬКОГО НАРАТИВУ В РОМАНІ Й. ВІНКЛЕРА «ВИВЕЗЕНА»¹

У статті здійснено літературознавчий аналіз феномену остарбайтерства як специфічного типу травматичного нарративу на матеріалі роману австрійського письменника Йозефа Вінклера «Вивезена: Неточка Ілляшенко розповідає про своє українське дитинство». У центрі уваги перебувають художні засоби репрезентації досвіду примусової праці, депортації та вигнання, а також особливості формування образу Іншого в умовах міжкультурної взаємодії. Теоретичною основою дослідження є імагологічний підхід, що дозволяє простежити механізми конструювання культурної інакшості та взаємодії «свого» і «чужого» у художньому тексті. Розглянуто також трансформацію післявоєнного дискурсу остарбайтерства – від радянського замовчування до сучасного гуманітарного підходу, орієнтованого на індивідуальні свідчення.

Проаналізовано жанрову специфіку твору, який поєднує риси документальної біографії та художнього роману, а також нарративну стратегію «мовлення Іншого», що забезпечує ефект автентичності й етичного залучення читача до чужого досвіду. Встановлено, що образ Неточки Ілляшенко функціонує як носій подвійної інакшості – національної та екзистенційної, сформованої під впливом як радянського травматичного досвіду (колективізація, Голодомор), так і реалій нацистської системи примусової праці.

Особливу увагу приділено аналізу ключових мотивів твору – голоду, тілесності, страху, вигнання, які виступають засобами художньої репрезентації травматичної пам'яті та дегуманізації. Доведено, що тілесний досвід героїні постає як важливий нарративний інструмент, через який артикулюється насильство системи й водночас зберігається пам'ять про пережите.

З'ясовано, що роман Й. Вінклера функціонує як літературний акт комеморації, який повертає голос витісненому суб'єкту історії, деконструює ідеологізовані моделі минулого та актуалізує проблему ідентичності в художньому дискурсі. Отже, стаття акцентує на літературознавчому вимірі осмислення остарбайтерського досвіду як складного нарративного феномену.

Ключові слова: Голодомор, війна, імагологія, остарбайтерство, остарбайтерський нарратив, травма, пам'ять.

Natalia HORBACH,
orcid.org/0000-0001-7743-9845
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Head of Department of the Ukrainian Literature
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhya, Ukraine) horbachnathalia@gmail.com

THE IMAGOLOGICAL DIMENSION OF THE OSTARBAITER NARRATIVE IN J. WINKLER'S NOVEL «THE DEPORTED»

This article presents a literary analysis of the phenomenon of Ostarbeiter as a specific type of traumatic narrative, based on the novel by the Austrian writer Josef Winkler, «The Deported: Netochka Illiashenko Tells of Her Ukrainian

¹ Публікація здійснена в рамках проєкту EUROTOLERCULTURE: «Європейський досвід формування культури толерантності в українській перспективі: освіта, медіа, мистецтво» (номер проєкту 101127848 ERASMUS-JMO-2023-HEI-TCH-RSCH), що реалізується за підтримки програми Європейського союзу Еразмус+ за напрямом Модулі Жана Монне. Ця публікація відображає погляди лише її авторки. Водночас програма Європейського союзу Еразмус+ не несе відповідальності за використання цього матеріалу. This publication is done within the project EUROTOLERCULTURE «The European experience of forming a culture of tolerance in the Ukrainian perspective: media, education, art» (project No. 101127848 ERASMUS-JMO-2023-HEI-TCH-RSCH) under Jean Monnet Modules Action. The European Commission's support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents, which reflect the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.

Childhood». The focus is on the artistic means of representing the experience of forced labour, deportation and exile, as well as the peculiarities of constructing the image of the «Other» in the context of intercultural dialogue. The theoretical basis of the study is the imagological approach, which allows one to trace the mechanisms of constructing cultural otherness and the interaction between the 'self' and the «other» in a literary text. The transformation of the post-war discourse on Ostarbeiter labour is also examined, from the Soviet silence to the contemporary humanitarian approach centred on individual testimonies.

The study analyses the genre-specific features of the work, which combines elements of documentary biography and the artistic novel, as well as the narrative strategy of «the Other's speech», which creates an effect of authenticity and ethically engages the reader in the experience of the Other. It has been established that the character of Netochka Ilyashenko functions as a bearer of a dual otherness – national and existential – shaped by the influence of both the traumatic Soviet experience (collectivisation, the Holodomor) and the realities of the Nazi system of forced labour.

Particular attention is paid to the analysis of the work's key motifs – hunger, corporeality, fear and exile – which serve as means of artistic representation of traumatic memory and dehumanisation. It is demonstrated that the heroine's bodily experience emerges as an important narrative tool through which the violence of the system is articulated whilst simultaneously preserving the memory of what has been endured.

It has been established that J. Winkler's novel functions as a literary act of commemoration, which restores a voice to the marginalised subject of history, deconstructs ideologised models of the past, and brings the issue of identity to the fore in artistic discourse. Thus, the article focuses on the literary dimension of interpreting the Ostarbeiter experience as a complex narrative phenomenon.

Key words: Holodomor, war, imagology, ostarbeiter, ostarbeiter narrative, trauma, memory.

Постановка проблеми. Остарбайтерство є однією з трагічних сторінок в історії ХХ століття. Як соціально-історичне явище воно пов'язане з масовим примусовим вивезенням під час Другої світової війни населення окупованих територій, зокрема України, до Німеччини та інших захоплених нею країн, з метою примусової праці у промисловості, сільському господарстві, на будівництві, у побутовій сфері тощо.

Сьогодні в науковому дискурсі остарбайтерство розглядається як форма системного насильства, депортації та експлуатації, що супроводжувалася порушенням базових прав людини, приниженням людської гідності. У літературознавчому аспекті явище остарбайтерства стало джерелом формування окремого типу травматичного наративу, у якому осмислюються проблеми вигнання, втрати дому, роз'єднання сімей, тілесного та духовного страждання, тотальної деформації людської ідентичності, досвіду виживання, зустрічі з Іншим, повернення до батьківщини і післявоєнної реінтеграції.

Але дискурс про примусову працю формувався складно і суперечливо, оскільки мав бути тісно пов'язаним із післявоєнним офіційним наративом. У радянській риторичі тема примусової праці за кордоном якщо висвітлювалася, то подавалася так, щоб не підривати героїчний образ радянського народу. За словами Г. Грінченко, «впродовж усієї радянської історії пам'ять про примусову працю в нацистській Німеччині не вкладалася в переможну риторичу масового героїзму і патріотизму, адже праця на території ворога і на благо ворога не могла бути виправдана навіть її примусовим характером» (Грінченко 2007: 114).

Крім того, досвід остарбайтерів залишався поза широким громадським обговоренням, бо міг містити викривальні для радянської системи меседжі, як, наприклад, в «Думі про Кемптен» (1947) Яра Славутича. По завершенні Другої світової війни автор перебував в американській зоні окупації Німеччини, в Баварії, і писав саме про табір для подальшої репатріації українських остарбайтерів до Радянського Союзу, що розташовувався у баварському містечку Кемптен. У творі, що поєднав риси традиційного фольклорного жанру з авторським осмисленням новітніх історичних подій, звучить мотив відмови українців повертатися в СРСР навіть під загрозою смерті:

Краще нам, невинним людям,
Отут на чужині кістками лягти,
Ніж у московську неволю йти:
Білим тілом гноїти бори сибірські,
Заповняли надра уральські,
Щоб над нами жирували кати кремлівські.
Чуєш, Сталіне, бусурмане окаяний,
Від української крові п'яний?
Умремо – не підемо,
На поталу не підемо! (Славутич 2020, 114).

Офіційний радянський наратив про повернення не включав тих, про кого писав Яр Славутич, вони «таврувалися зрадниками й буржуазними націоналістами, а отже, були викреслені з анналів історії, а якщо й згадувалися в них, то тільки з упередженими негативними конотаціями» (Подобед 2018: 402). Не знаходилося в ньому місця і для реальних труднощів, недовіри й репресій, яких зазнавали ті, хто побував за межами СРСР, але повернувся додому.

Потреба у формуванні узгодженої «післявоєнної пам'яті» означала замовчування особистих історій, різноманітних переживань і відмінностей у долях людей, які потрапили на примусові роботи; офіційний дискурс підкреслював єдність і героїзм, водночас залишаючи лакуни, які лише після краху комуністичних режимів дозволили дослідникам, остарбайтерам і їх нащадкам відновлювати повнішу картину їхнього життя, страхів і зусиль вижити, наповнюючи пам'ять про війну більш людськими і складними деталями.

З 1990-х років почав формуватися інший, гуманітарно орієнтований підхід. У центр досліджень потрапляє не колективний образ, а доля конкретної людини, її травматичний досвід, зруйнована ідентичність, проблема повернення на батьківщину, що часто оберталася новим колом репресій або суспільним осудом. Художня література, відходячи від офіційної риторики, звертається до індивідуальної пам'яті й документальних свідчень, переакцентує усталені ідеологічно зумовлені моделі. Вона стає засобом повернення голосу тим, кого історія позбавила такого права. За останні роки з'явилися твори, автори яких, використовуючи різні нарративні стратегії, прагнуть реконструювати внутрішній світ людини, відірваної від дому, змушеної пристосовуватися до чужого культурного простору, водночас залишаючись заручником власної пам'яті. Так, різних аспектів остарбайтерського досвіду торкалися Ольга Будугай («У тунелях таємничої Дори», 2002), Роксолана Сьома («Вакації у Тангермюнде», 2012), Тетяна Белімова («Вільний світ», 2014), Леся Івасюк «Зашморги» (2019), Галина Горицька «Остарбайтер» (2021), Наталія Дурунда («За брамою пекла» та «Під клеймом "OST"», 2023), Галина Петросяняк («Матриган», 2024). Цей перелік можна продовжити творами зарубіжних авторок українського походження – Марші Форчук Скрипук «Ми робили бомби для Гітлера» (2012, 2024 – укр.) та Наташі Водін «Вона була з Маріуполя» (2017, 2019 – укр.).

Предметом нашої уваги є роман австрійського письменника Йозефа Вінклера «Вивезена: Неточка Ілляшенко розповідає про своє українське дитинство» (1983), перекладений українською мовою 2013 року. Після тривалого перебування у Відні письменник 1981 року переїхав на ферму в австрійському регіоні Каринтія, щоб завершити роман «Рідна мова» («Muttersprache»). Там він оселився в родині гірської селянки Валентини Нідерштарцер (Неточки Василівни Ілляшенко) – українки, депортованої гітлерівськими окупантами у березні 1943 року. Упродовж року

жінка ділилася з письменником історією свого життя. Вона розповідала про матір, яка відчайдушно боролася за виживання родини, про своє дитинство, затьмарене колективізацією та Голодомором, у селі Добенка на Черкащині, що згодом опинилося під водами Кременчуцького водосховища. Також Неточка згадувала примусове вивезення з України до Каринтії на роботу та перший рік життя на гірській фермі.

Метою статті є імагологічний аналіз феномену остарбайтерства як простору зіткнення культур, де культурно національний «інший» стає свідком та носієм травми депортації, примусової праці та відчуження.

Виклад основного матеріалу. Політика використання примусової праці населення окупованих територій формувалася як складник економічної та ідеологічної стратегії Третього Рейху. Після провалу блицкригу, Німеччина зіткнулася з дефіцитом робочої сили, оскільки мільйони чоловіків, мобілізованих до війська, не повернулися додому, а промисловість і сільське господарство потребували постійного підживлення. У цій ситуації німецьке керівництво відступило від расових упрежджень і побачило вихід у масовому залученні населення окупованих земель до робіт на користь Рейху.

Термін «Ostarbeiter» («робітник зі Сходу») було офіційно запроваджено в 1942 році після ухвалення низки урядових рішень, що регламентували залучення цивільного населення з окупованих країн до примусових робіт у Німеччині. Україна, яка мала у своєму складі густонаселені регіони, розглядалася як одне з головних джерел «робочої сили». Але варто зауважити, що перші українці були депортовані на примусові роботи до Австрії ще влітку 1939 року – це були жителі окупованого угорськими військами Закарпаття. Уже восени того ж року до таборів примусової праці почали надходити перші групи військовополонених – галичан, які служили в польській армії. З 1941 року до Австрії стали прибувати й цивільні робітники з дистрикту «Галичина», однак справжнього розмаху мобілізація робочої сили з українських земель набула з 1942 року. Організоване вивезення цивільного населення почалося взимку цього року. Його механізм будувався на поєднанні пропаганди, примусу та насильства. Спочатку намагалися залучати людей «добровільно», мотивуючи гаслами про високу оплату та гуманні умови праці. Але вже в середині 1942 року, коли добровольців не вистачало, було розгорнуто систему примусових мобілізацій з квотами, що на практиці часто набувало форми облав, після яких

людей утримували в збірних пунктах, а потім відправляли в транспортних ешелонах, схожих на товарні вагони, до Німеччини. Програма діяла до весни 1945 року і стала одним із наймасштабніших прикладів тотального використання окупованих народів у розбудові економіки агресора. За планом використання східних робітників «Ost» з території України було вивезено, за різними джерелами, приблизно 1,7–2,4 мільйона осіб (див.: Веденєєв 2012: 8). На міжнародному Нюрнберзькому трибуналі, створеному для притягнення до відповідальності керівників Третього рейху, запроваджена на окупованих територіях система примусової праці була визнана одним із злочинів проти людяності, а головного уповноваженого з мобілізації робочої сили Ф. Заукеля засуджено до смертної кари.

На робітників зі Сходу поширювався спеціальний правовий статус, який закріплював дискримінаційний режим: занижену порівняно з іншими працівниками плату та продуктові норми, заборону відвідувати громадські місця, листуватися без контролю, змінювати місце праці, одружуватися з німцями чи користуватися громадським транспортом. Вони також мусили носити на одязі знак у вигляді прямокутника з написом «OST» на блакитному тлі, що позначав їхню належність до «нижчих рас». Умови праці оstarбайтерів могли значно різнитися залежно від місця, куди вони потрапляли. Ті, хто працював у сільському господарстві, зазвичай мали право пересування, отримували їжу та одяг від господарів, могли підтримувати листування з родиною. Натомість у промислових центрах, особливо на великих заводах, робітники перебували під суворим контролем, жили у бараках із неналежними санітарними умовами, працювали по 10–12 годин на день і мали обмежений доступ до медичної допомоги. Ставлення німецьких роботодавців також було різним: у приватних господарствах оstarбайтери сприймалися як необхідна робоча сила, до якої ставилися поблажливо, тоді як у державних чи військових підприємствах існували жорсткі дисциплінарні норми й суворі ієрархії. Тому досвід оstarбайтерів не був однорідним – він коливався від задовільних умов до майже табірних реалій, що залежало від галузі, регіону, роботодавця та часу перебування в Німеччині. І хоч до завершення війни умови праці східних робітників пом'якшувалися (їм було дозволено листування з рідними, пересування за межі табору, збільшені норм харчування), але їхнє становище все одно не дорівнювало становищу інших іноземних робітників.

Текст роману Й. Вінклера «Вивезена: Неточка Ілляшенко» стоїть на межі документальної біографії та художнього роману. Він поділений на преамбулу – вступ із саморефлексією автора, і основну частину – розповідь Неточки. Але межі між автором і героїнею в романі стираються, створюючи ефект «мовлення іншого», ставлячи читача перед обличчям чужого досвіду. Письменника цікавить не стільки історичний детермінізм, скільки людський досвід головної героїні: страх, втрати, відчуття безправності. Її інакшість маркується через контраст між українським селом на березі Дніпра, з його аграрною традицією, колективізацією, Голодомором і повсюдним страхом, та гірською повоєнною Каринтією, в якій вона мусить виживати. Автор підкреслює відмінність світу героїні від навколишньої австрійської реальності: *ландшафту* («Я до цього гір не бачила... Коли я вперше побачила тутешні гори, то подумала: Та як же там, нагорі, можна жити? Я туди не вилізу...») (Вінклер 2012: 149), *клімату* («Мені було дивно, що в квітні на полях іще сніг лежить, що о цій порі тут ще сніжить») (Вінклер 2012: 152), *способів господарювання* («Я не розуміла, чого треба переносити землю з поля на поле. Лише потім це збагнула. Коли орали, земля осідала й зсувалася донизу. Через якийсь час уся земля була на нижніх полях, тому її доводилося знову везти нагору, звідки вона зсунулася») (Вінклер 2012: 153–154), *мови* («Коли я вперше почула каринтійський діалект, то подумала: Не може бути, щоб це було мовою, люди так не говорять. Я до кінця життя такого не навчуся») (Вінклер 2012: 155) тощо.

Але Неточка – це не просто чужинка за національною ознакою, а й суб'єкт, що переносить на собі подвійне відчуження: не лише примусовий вступ у простір чужої мови і чужих правил, але й вигнання з рідної землі, де її культура, родинне коріння були зруйновані. Її власна ідентичність формується через пам'ять про Україну, у якій родина за небажання підлягати вимогам радянської влади піддається тиску, а в неї самої формується відчуття чужості: «Василь Григорович (батько – Н. Г.) не вступив ні в комуністичну партію, ні в колгосп... йому весь час погрожували ці *держиморди*, як вона їх називала, тож зрештою йому довелося втекти, щоб його тут-таки не повісили, не розстріляли чи не вислали в Сибір. І Гапка Давидівна ніколи більше не чула про свого чоловіка, а Неточка Василівна ніколи більше не бачила свого батька» (Вінклер 2012: 17–18). Неточка вже тоді усвідомлює себе іншою в межах радянського суспільства, а колективізація, Голодомор стають прологом до травматичного досвіду оstarбайтер-

ства і післявоєнного мовчання. Навіть той факт, що в Ілляшенків на примусову працю забирають не одного члена родини, як мало бути, а Неточку та її сестру Ліду, свідчить, що представники місцевої влади, котрі зберегли свої посади і при німцях, продовжують карати непокірних Ілляшенків.

Голод, за словами Г. Грінченко, є невіддільним складником остарбайтерського досвіду і часто тематичним пріоритетом у їхніх спогадах (див.: Грінченко 2007). Мотив голоду в романі Й. Вінклера виконує функцію наскрізного екзистенційного маркера, який поєднує український і вигнанський етапи життя героїні, водночас увиразнюючи її підневільне становище. Голод у дитинстві Неточки – це передусім історичний досвід Голодомору. Коли Неточку примусово вивозять, мотив голоду повторюється, функціонуючи як універсальна метафора несвободи, як символ зруйнованого світу, у якому тіло стає заручником політичних рішень і системного насильства: «У Добенці я часто недоїдала й голодувала, тому тут я не дуже страждала від голоду, на відміну від інших полонянок і бранців. Власне, я більше ніколи не переживала справжнього голоду, бо звикла їсти мало, а то й зовсім не їсти» (Вінклер 2012, 148). Чотирнадцятилітньою, потрапивши в дім австрійських селян (в «чорну хату», яка була без димаря і тому мала закурені стіни), вона боїться бути з'їденою («з часів Голодомору в Україні я чула, що голодні люди ловили дівчат і хлопців, смажили їх і їли» (Вінклер 2012: 151), «зсередини будинок виглядав... наче пекло. Від такої картин моя фантазія так розгулялася, що я зрештою вирішила, що мене тут засмажать» (Вінклер 2012: 164). І лише отримавши чашку чаю та шматок хліба з маслом, переконується у відсутності злих намірів щодо себе. Через цю повторювану тему Й. Вінклер показує, що тіло героїні зберігає пам'ять травми – голод стає її «мовою» пам'яті, свідченням підневільного існування, у якому виживання замінювало життя.

Те, що Інший представлений через тіло, є важливим аспектом аналізованого твору. Тіло Неточки – це носій не тільки досвіду, який система намагалася стерти чи підчинити. Воно – маркер вигнання: коли героїня виходить із рідного краю, у чужому просторі її тіло стає «робочим ресурсом»: «Він (син господаря – Н. Г.) весь час щось кричав і показував, щоб я працювала швидше. Ввечері я була смертельно втомлена, мені так болів хребет!» (Вінклер 2012: 155); «із часом від цього тягання трави мені стали боліти потилиця й плечі, але мене не щадили, я мусила щоранку разом із Фане носити важкі мокрі в'язанки із садка через пагорб у хлів» (Вінклер 2012: 155); «Раптом воли впер-

лися й не захотіли йти далі... Роберт (син господаря – Н. Г.), побачивши, що на полі більше робота не робиться, воли стоять, посунув на мене з піднятою нагайкою... Ці страх і нажахнаність, які він прочитав у мене в очах, вочевидь, його відлякали, інакше він набив би мене тою нагайкою, як вола» (Вінклер 2012: 163). Іншість героїні виявляється значно у тілесному досвіді, що акцентує дегуманізацію і відчуження. Але через тіло Іншого читач отримує доступ до досвіду, який замовчувався.

Досвід остарбайтерства для Неточки від самого початку ґрунтується на дегуманізації: у романі багаторазово підкреслюється, що близько місяця бранців з України везли через Польщу, Чехословаччину та Австрію в «телячих» вагонах. Не лише відсутність елементарних умов, але й саме ставлення до людей вказувало на їхнє розлюднення: «Ми ж тижнями сиділи в худоб'ячому вагоні й не могли нормально заснути. В таборах ми часто спали на підлозі. У вагони нас напихали, як худобу, аби ми лишень могли сісти, покласти голову на коліна й так задрімати» (Вінклер 2012: 152). Племінниця господарів, до яких потрапила Неточка, кличе її Вальтлем, – так само, як їхнього пса.

Але Інший виступає і дзеркалом для спільноти, що приймає або відкидає його. Промовистими є приклади ставлення до інших остарбайтерів, зокрема, служниці Маргофа, яку «хазяї експлуатували більше за нас. Їй ніколи не давали жодного вихідного, навіть у неділю. Вона гарувала без передиху, і вдень, і вночі» (Вінклер 2012: 148). Безправність підневільних робітників демонструє покарання за зв'язки з корінним населенням: «якщо іноземці сходилися з австрійцями, їх вішали або відправляли в табір. У Патерніоні повісили поляка, бо одна карантійка від нього завагітніла. Її змусили зробити аборт» (Вінклер 2012: 148). Тож кохання Неточки з сином господарів стає ще одним випробуванням в житті української бранки: «А Tate... зайшов туди і побачив, що ми цілуємося. Ти з руською?! – налетів він на Йогля. Він навіть підняв на нього граблі... Він же був жакливим нацистом. А тут раптом його власний син крутить любов із руською» (Вінклер 2012: 179); «коли ми оголосили, що збираємося одружитись, Йоглева баба сказала: Якщо Йогль візьме це російське людло, я на весілля не прийду» (Вінклер 2012: 182). Але на шляху головної героїні трапилися й люди, які були прихильно налаштовані до неї, наприклад, її господарка: «Валю, не плач, давай я буду тобі за матір, я ж хочу тобі допомогти, – сказала вона. Якби Мате не була така добра до мене, не думаю, що я дожила б до сьогоднішнього дня» (Вінклер

2012: 154). Відтворюючи через усну форму оповіді з повною деталізацією переживання Неточки, Й. Вінклер дозволяє читачеві співпереживати її досвіду. Читач відчуває подвійний ефект: він сприймає чужу історію через чужий погляд, але одночасно опиняється в позиції свідка, який стає співтворцем розуміння.

Автор не втручається в розповідь своєї героїні, він фіксує «історію української підневільної робітниці Неточки Ілляшенко з абсолютною безпристрасною об'єктивністю» (Weinzierl 2008). Але для нього це не історична реконструкція, а художнє осмислення сили людського духу, пам'ятник тим, хто вижив, але не мав часу на рефлексію чи освіту, що могла б формувати глибше усвідомлення. Спогади Неточки постають як динамічний, багатоплановий процес, що редагується часом і нарацією, а читач отримує можливість сприймати їх у поєднанні з власними знаннями та досвідом.

Текст твору Й. Вінклера 1983 року видання демонструє численні приклади сплутування, нерозрізнення автором реалій української і російської культури, історії, дійсності аж до цілком алогічних випадків («вона співала мені свою російську пісню, українською мовою» (Вінклер 2012: 155). Після початку повномасштабної російсько-української війни роман було перевидано (Böning 2022). Його назва («Викрадення. Неточка Ілляшенко розповідає своє російське дитинство» / «Die Verschleppung. Njetotschka Iljaschenko erzählt ihre russische Kindheit») в варіанті 2022 року зазнає змін («Українська жінка. Неточка Ілляшенко розповідає свою історію» / «Die Ukrainerin. Njetotschka Iljaschenko erzählt ihre Geschichte»). Хочеться

сподіватися, що зміна назви є не просто редакційним чи маркетинговим рішенням, а відображає переосмислення національної ідентичності героїні та виправлення історичної неточності, закоріненої у старій європейській традиції ототожнення України з «російським» простором. Новий варіант підкреслює українську суб'єктність, виводить на передній план саме національну і культурну окремішність Неточки, український досвід якої не розглядається як периферійна частина «російського світу». Водночас акцент на слові Geschichte («історія») замість Kindheit («дитинство») зміщує фокус із приватного автобіографічного виміру до історичного та колективного. Видання також доповнене листами матері Неточки, що надають ще більшої автентичності й історичної глибини висвітленій темі.

Висновки. Розказана Й. Вінклером у книзі «Вивезена» історія Неточки Ілляшенко була важливою з тієї точки зору, що не вписувалася в жоден з двох офіційних наративів: ні в нацистський, що визнавав її як дешеву робочу силу; ні в радянський, що після війни часто маргіналізував тих, хто пережив примусову працю. Автор, працюючи із свідченнями героїні, дав можливість Іншому говорити та бути почутим. Голос головної героїні – голос вигнаної, але не зломленої людини – стає засобом деконструкції узвичаєної історії. Через цей голос Інший перетворюється із соціального маркера на суб'єкта нарації, на того, хто має право бути у центрі історії. У цьому контексті роман працює як літературний акт комеморації: він повертає пам'ять тим, хто був витіснений з історичного наративу, і робить їх досвід видимим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веденєєв Д. Насильницьке вивезення мирного населення з території СРСР і Української РСР до нацистської Німеччини та його відображення у науковій літературі і меморіальних заходах. *Війна. Окупація. Пам'ять: примусові робітники з України в окупованій Європі* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Київ, 2012. С. 3–14.
2. Вінклер Й. Вивезена: Неточка Ілляшенко розповідає про своє українське дитинство. Київ : Критика, 2012. 189 с.
3. Грінченко Г. Усні свідчення колишніх оstarбайтерів: спроба аналізу. *Україна модерна*. 2007. 11. С. 111–126.
4. Подобєд О. Культурне життя та повсякдення переміщених осіб і біженців з України у Західній Німеччині (друга половина 1940-х рр.) : дис. ... докт. істор. наук. Черкаси, 2018. 549 с.
5. Славутич Яр. Дума про Кемптен. URL: <https://surl.li/wmuzpj>
6. Böning M. Die Ukrainerin. Josef Winkler. URL: <https://surl.li/xudhnh>
7. Weinzierl U. Josef Winkler. URL: <https://surl.li/ezzxno>

REFERENCES

1. Viedenieiev D. (2012) Nasylnytske vyvezennia myrnoho naselennia z terytorii SRSR i Ukrainskoi RSR do natsystskoi Nimechchyny ta yoho vidobrazhennia u naukovii literaturi i memorialnykh zakhodakh [The forced deportation of civilians from the territory of the USSR and the Ukrainian SSR to Nazi Germany, and its portrayal in academic literature and commemorative events]. Viina. Okupatsiia. Pamiat: prymusovi robitnyky z Ukrainy v okupovanii Yevropi: materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii, Kyiv, 3–14. [In Ukrainian].
2. Vinkler Y. (2012) Vyvezena: Nietochka Illiaschenko rozpovidaie pro svoie ukrainske dytynstvo [Deported: Netochka Ilyashenko recounts her Ukrainian childhood], Kyiv, Krytyka, 189 s. [In Ukrainian].

3. Hrinchenko H. (2007) Usni svidchennia kolyshnykh ostarbaiteriv: sprobа analizu [Oral Testimonies of Former Ostarbeiters: an Attempt at Analysis]. *Ukraina moderna*, 11, 111–126. [In Ukrainian].
4. Podobied O. (2018) Kulturne zhyttia ta povsiakdennia peremishchenykh osib i bizhentsiv z Ukrainy u Zakhidnii Nimechchyni (druha polovyna 1940-kh rr.) [Cultural life and Everyday Life of Displaced Persons and Refugees from Ukraine in West Germany (second half of the 1940s)]: dys. ... dokt. istor. nauk. Cherkasy, 549 s. [In Ukrainian].
5. Slavutych Yar. (2020) Duma pro Kempten [Reflections on Kempten]. URL: <https://surl.li/wmuzpj> [In Ukrainian].
6. Böning M. (2022) Die Ukrainerin. Josef Winkler [The Ukrainian woman. Josef Winkler]. URL: <https://surl.li/xudhnh> [In German].
7. Weinzierl U. (2008) Josef Winkler [Josef Winkler]. URL: <https://surl.li/ezzxno> [In German].

Дата першого надходження статті до видання: 06.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 81'232:004.932.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-44>**Олег ЄРШОВ,**orcid.org/0009-0005-3689-1102аспірант кафедри української мови
Ужгородського національного університету
(Ужгород, Україна) oleh.yershov@uzhnu.edu.ua

АЛГОРИТМІЧНІ ОСНОВИ АВТОМАТИЗОВАНОЇ ПОПЕРЕДНЬОЇ ОБРОБКИ МОВЛЕННЄВОГО АУДІОСИГНАЛУ ДЛЯ ФОНЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Акустичний сигнал є основним об'єктом дослідження у фонетиці та корпусній лінгвістиці, проте попередня обробка записаного мовлення залишається найменш стандартизованим етапом дослідницької практики. Погіршення якості сигналу внаслідок фонового шуму, реверберації, обмеження амплітуди, невідповідності рівнів і компресії з втратами вносить похибки в чотири сфери акустичних вимірювань: основна частота (F0) та показники голосових пертурбацій; траєкторії формант голосних (F1/F2); параметри якості голосу (H1–H2, виразність кепстрального піку); точність часових меж сегментів. Достовірне вимірювання пертурбацій F0 потребує мінімального співвідношення сигнал/шум (SNR) близько 30 дБ; реверберація розширює видиму смугу формант; компресія з втратами вносить незворотні спектральні зміни до акустично значущих параметрів.

Між дослідженнями у сфері поліпшення якості мовленнєвого сигналу – оптимізованими за перцептивними метриками, зокрема PESQ, STOI та DNSMOS, – та фонетичними дослідженнями, що потребують акустичної прозорості за детальними спектральними й часовими параметрами, які перцептивні метрики не фіксують, існує суттєва прогалина. У цій статті алгоритмічні методи автоматизованої попередньої обробки мовленнєвого аудіосигналу розглядаються з позиції фонетиста: охоплено класичні підходи (спектральне віднімання, вінерівська фільтрація, нормалізація амплітуди та гучності, виявлення мовленнєвої активності) та сучасні архітектури глибинного навчання (часо-частотне маскування, Conv-TasNet, комплексна U-Net, поліпшення на основі дифузії, DeepFilterNet, RNNNoise). Інфраструктура примусового вирівнювання (Montreal Forced Aligner, WebMAUS) та автоматичне розпізнавання мовлення (ASR) на основі трансформерів (wav2vec 2.0, Whisper) розглядаються як основні споживачі результатів попередньої обробки. Стаття визначає фонетичні ризики автоматизованої обробки та пропонує протокол верифікації з емпірично обґрунтованими граничними допусками для F1/F2, F0, H1–H2, CPP, часових меж сегментів та SNR.

Ключові слова: корпусна фонетика, акустична фонетика, просодичний аналіз, фонетична анотація, автоматизація фонетичних досліджень, якість звукозапису.

Oleh YERSHOV,orcid.org/0009-0005-3689-1102PhD Student, Department of Ukrainian Language
Uzhhorod National University
(Uzhhorod, Ukraine) oleh.yershov@uzhnu.edu.ua

ALGORITHMIC FOUNDATIONS OF AUTOMATED SPEECH AUDIO PREPROCESSING FOR PHONETIC RESEARCH

The acoustic signal is the primary research object in phonetics and corpus linguistics, yet the preliminary processing of recorded speech remains the least standardised phase of research practice. Signal degradation from environmental noise, reverberation, clipping, level mismatch, and lossy compression introduces measurable errors in four domains of acoustic measurement: fundamental frequency (F0) and voice perturbation; vowel formant trajectories (F1/F2); voice quality parameters (H1–H2, cepstral peak prominence); and temporal segment boundary precision. Valid F0 perturbation measurement requires a minimum signal-to-noise ratio (SNR) of approximately 30 dB; reverberation broadens apparent formant bandwidths; and lossy compression introduces irreversible spectral alterations to acoustically relevant parameters.

A fundamental gap exists between speech enhancement research – optimised for perceptual metrics such as PESQ, STOI, and DNSMOS – and phonetic research, which requires acoustic transparency across fine-grained spectral and temporal parameters that perceptual metrics do not capture. This article reviews algorithmic methods for automated preliminary speech audio processing from a phonetician-first perspective, covering classical approaches (spectral subtraction, Wiener filtering, amplitude and loudness normalisation, voice activity detection) and modern deep-learning architectures (time-frequency masking, Conv-TasNet, complex U-Net, diffusion-based enhancement, DeepFilterNet, RNNNoise). Forced alignment infrastructure (Montreal Forced Aligner, WebMAUS) and transformer-based ASR (wav2vec 2.0, Whisper) are reviewed as primary downstream beneficiaries of upstream enhancement. The article identifies phonetic

risks of automated processing and proposes a validation protocol with empirically grounded tolerance thresholds for F1/F2, F0, H1–H2, CPP, segment boundary timing, and SNR.

Key words: *corpus phonetics, acoustic phonetics, prosodic analysis, phonetic annotation, automated phonetic analysis, recording quality.*

Постановка проблеми. Акустичний сигнал є основним об'єктом вивчення у фонетиці, і кожна аналітична операція безпосередньо залежить від якості записаної форми сигналу. Незалежно від мети – відстеження траєкторій формант, вимірювання часу початку озвучення (VOT), виділення контурів F0 чи кількісного оцінювання ступеня фонетичної редукції – точність отримуваних вимірів визначається не лише алгоритмом аналізу, а й достовірністю вхідного сигналу (Harrington, 2010). Спотворений сигнал вносить систематичну похибку на кожному наступному етапі – від відстеження формант до примусового вирівнювання (Loizou, 2013), – проте попередня обробка залишається найменш стандартизованим і найгірше задокументованим етапом фонетичної дослідницької практики (Heller Murray, 2024). Підвищений рівень шуму погіршує показники голосових пертурбацій – достовірне вимірювання джитера й шимера потребує SNR не менше 30 дБ (Deliyski et al., 2005; van der Woerd et al., 2020); реверберація розширює смуги формант і зміщує їхні центральні частоти, унеможливаючи коректне порівняння між мовцями (Loizou, 2013; Kinoshita et al., 2016); компресія з втратами – формати MP3, AAC і WMA – вносить незворотні спектральні зміни, тому записи слід вести й зберігати в некомпресованому форматі PCM із частотою дискретизації не менше 44,1 кГц і розрядністю 24 біти (Heller Murray, 2024; Styler, 2021).

Ручна попередня обробка є непомірно трудомісткою для великих корпусів і вносить суб'єктивну варіативність, яка рідко кількісно оцінюється в публікаціях (Heller Murray, 2024). Інструменти примусового вирівнювання, зокрема Montreal Forced Aligner (McAuliffe et al., 2017), а також моделі автоматичного розпізнавання мовлення (ASR) – wav2vec 2.0 (Baevski et al., 2020) і Whisper (Radford et al., 2023) – однаково чутливі до якості вхідного аудіо, що перетворює попередню обробку на ключову передумову будь-якої автоматизованої схеми корпусного опрацювання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Praat і усталений робочий процес фонетичного аналізу

Praat протягом понад трьох десятиліть є стандартним середовищем для фонетичного аналізу (Boersma & Weenink, 2024; Harrington, 2010; Styler, 2021), забезпечуючи візуалізацію форми сигналу

та спектрограми, виділення F0, відстеження формант на основі лінійного прогнозного кодування (LPC), вимірювання інтенсивності й анотування в TextGrid – у лабораторній фонетиці, корпусній лінгвістиці, клінічній оцінці голосу та соціофонетиці. Проте вбудовані засоби попередньої обробки обмежені базовою фільтрацією, піковою та RMS-нормалізацією й не підтримують адаптивного оцінювання шуму, спектральної реставрації чи LUFS-нормалізації (ITU-R, 2015; EBU, 2020), тому дослідники, що працюють із зашумленими записами, змушені виконувати відповідне опрацювання в зовнішніх програмах перед імпортом до Praat (Styler, 2021; Heller Murray, 2024) – що й зумовлює потребу в науково обґрунтованих, фонетично верифікованих інструментах попередньої обробки.

Методи обробки сигналів

Для автоматизованого поліпшення якості мовленнєвого сигналу наявні як класичні підходи, так і підходи на основі глибинного навчання. Класичні методи – спектральне віднімання (Boll, 1979) та вінерівська фільтрація (Loizou, 2013) – придатні лише для стаціонарних або повільно змінюваних шумових умов; архітектури глибинного навчання (DL) суттєво перевершують їх за всіма показниками якості та розбірливості (Wang & Chen, 2018), і у відкритому доступі наявні системи, що реалізують підходи часо-частотного маскування, обробки форми сигналу в часовій області, генерації на основі дифузії та обробки в реальному часі (Luo & Mesgarani, 2019; Choi et al., 2019; Defossez et al., 2020; Schröter et al., 2022; Valin, 2018; Richter et al., 2023). Для нормалізації вимірювання рівня гучності у відносних одиницях повної шкали (LUFS – *Loudness Units relative to Full Scale*) за ITU-R BS.1770 та EBU R128 (ITU-R, 2015; EBU, 2020) є кращим за пікові та RMS-підходи для корпусів із кількох мовців (Styler, 2021; Heller Murray, 2024). Принципове застереження щодо всіх цих систем: їх оцінюють за перцептивними метриками – PESQ, STOI, DNSMOS, – а не за точністю фонетичних вимірювань; отже, незалежна верифікація акустичної прозорості є обов'язковою (Reddy et al., 2022).

Інфраструктура корпусного анотування та залежність від якості сигналу

Montreal Forced Aligner (McAuliffe et al., 2017), заснований на акустичному моделюванні

гаусових сумішей із прихованими марківськими моделями (GMM-HMM) у середовищі пакету Kaldi, підтримує багатомовне вирівнювання; BAS WebMAUS (Kisler et al., 2017) забезпечує серверне вирівнювання для близько 35 мов без локального встановлення програм. ASR на основі трансформерів – wav2vec 2.0 (Baevski et al., 2020) та Whisper (Radford et al., 2023) – уможливорює повністю автоматизовані схеми корпусного опрацювання завдяки генерації транскриптів без ручної праці; здатність Whisper до багатомовного розпізнавання без адаптації до конкретної мови робить його особливо цінним для польових корпусів. Усі ці інструменти втрачають у точності за наявності шуму та реверберації (Radford et al., 2023; Kinoshita et al., 2016; McAuliffe et al., 2017), що формує ланцюгову залежність якості – якість вихідного аудіо → точність ASR → точність вирівнювання → достовірність вимірювань – і визначає попереднє поліпшення якості як основну передумову будь-якої автоматизованої схеми корпусного опрацювання.

Наведений огляд виявляє три взаємопов'язані обставини. По-перше, інструменти поліпшення якості оцінюються за перцептивними метриками PESQ, STOI та DNSMOS (Reddy et al., 2022), систематично нечутливими до детальних спектральних змін у межах фонетично значущої похибки вимірювань, тоді як ні фонетична, ні інженерна література не надає науково обґрунтованих критеріїв для фонетично безпечного налаштування алгоритмів зниження шуму (Heller Murray, 2024). По-друге, похибки вимірювань унаслідок деградації сигналу є емпірично підтвердженими: SNR нижче 30 дБ вносить значущі похибки в показники голосових пертурбацій (Deliyski et al., 2005; van der Woerd et al., 2020), тоді як питання про те, чи вносять інструменти глибинного навчання (DL) якісно інший клас похибок, залишається невивченим. По-третє, фонетисти рідко описують вибір методів попередньої обробки в розділах методів, зокрема не зазначаючи ризику подвійного попереднього підйому при використанні Praat (Boersma & Weenink, 2024; Styler, 2021; Heller Murray, 2024).

Мета статті – систематизувати алгоритмічні методи автоматизованої попередньої обробки мовленнєвого аудіосигналу з акцентом на фонетичних наслідках і ризиках для вимірювань (Heller Murray, 2024), охопивши класичні алгоритми, сучасні DL-архітектури, інфраструктуру примусового вирівнювання та ASR. Пропонується протокол верифікації акустичної прозорості.

Виклад основного матеріалу.

1. Алгоритмічні методи попередньої обробки мовленнєвого сигналу

1.1 Зниження рівня шуму: класичні підходи.

Спектральне віднімання. Спектральне віднімання (Boll, 1979) оцінює спектр потужності шуму за реперною беззвучною ділянкою і віднімає його від амплітудної спектрограми спотвореного запису, ефективно працюючи при стаціонарному шумі – гудінні вентиляції, електричних завадах, безперервному фоновому шумі (Loizou, 2013). У нестационарних умовах метод залишає артефакт музичного шуму: залишкова енергія у частотній ділянці фрикативних (2–8 кГц) спотворює вимірювання спектрального центру ваги та амплітуди /s/, /ʃ/, /f/, а залишкова низькочастотна енергія вносить хибні показники джитера й шимера, які неможливо відрізнити від справжніх голосових пертурбацій; надмірні параметри підсилення посилюють ці артефакти, утворюючи неминучий компроміс між якістю сприйняття та достовірністю вимірювань (Deliyski et al., 2005; Loizou, 2013; Boll, 1979).

Вінерівська фільтрація. Вінерівська фільтрація обчислює функцію підсилення в частотній області, що мінімізує середньоквадратичну похибку між оцінним і справжнім чистим мовленням; розширення мінімально-середньоквадратичного оцінювання (MMSE) та логарифмічного спектрального підсилення (LSA) знижують рівень музичного шуму, але натомість надмірно згладжують короткі перехідні події: змички та зімкнення афrikат (10–30 мс) є найбільш уразливими за низького SNR, що розмиває початок вибуху й впливає на вимірювання VOT (Loizou, 2013). За помірного SNR понад 15 дБ вінерівська фільтрація, як правило, зберігає траєкторії формант і контури F0 у межах прийнятних допусків, що робить її методологічно надійнішим вибором порівняно з агресивним спектральним відніманням для більшості фонетичних застосувань (van der Woerd et al., 2020).

1.2 Зниження рівня шуму: підходи на основі глибинного навчання.

Архітектури глибинного навчання суттєво перевершують класичні методи за всіма показниками якості та розбірливості (Wang & Chen, 2018). Для фонетистів принципова відмінність полягає не в протиставленні класичних і нейромережових підходів, а в цілях оптимізації: всі системи, розглянуті нижче, навчені максимізувати перцептивні метрики якості, а не точність фонетичних вимірювань (Reddy et al., 2022).

Існуючі підходи доцільно розподілити на три класи з погляду фонетичних ризиків. Пер-

ший клас – **мережі часо-частотного маскування** (Wang & Chen, 2018) – пригнічує шум у площині перетворення Фур'є з коротким часовим вікном (STFT), але може помилково вилучити слабо виражені ознаки: аперіодичні складові глухих фрикативних, кодування придиховості через H1–H2, субгармонічну структуру скрипучого голосу (Deliyski et al., 2005). Другий клас – **моделі обробки форми сигналу в часовій області (waveform-моделі)**, зокрема Conv-TasNet (Luo & Mesgarani, 2019) та потокова обробка в реальному часі (Defossez et al., 2020), – забезпечує кращу часову роздільну здатність для коротких перехідних подій і тому архітектурно придатніший для досліджень VOT, характеристик вибуху та тривалості зімкнення змичних. Третій клас – **фазово-чутливі та генеративні системи**, зокрема комплексна U-Net (Choi et al., 2019), DeepFilterNet (Schröter et al., 2022), RNNoise (Valin, 2018) та дифузійні моделі (Richter et al., 2023), – забезпечує повноцінну обробку і стійкість до нестационарного шуму, але вносить додатковий ризик: тонкі спектральні деталі – H1–H2, придиховість, тонкі переходи формант – можуть бути штучно синтезовані або пригнічені у спосіб, якісно відмінний від артефактів маскування.

У всіх трьох класах перцептивна прийнятність не гарантує акустичної прозорості: запис із високою оцінкою за DNSMOS може демонструвати зміщення частот формант, зміни H1–H2 або розмиті межі приголосних, що перебувають у межах перцептивної еквівалентності, але виходять за межі допусків фонетичних вимірювань (Reddy et al., 2022; Loizou, 2013).

1.3 Фільтрація, попередній підйом та нормалізація амплітуди.

Фільтрація верхніх частот ефективно послаблює шумовий поріг нижче 60 Гц без впливу на частотний діапазон мовлення (Harrington, 2010); повна смуга пропускання (80 Гц – 20 кГц) має зберігатися скрізь, де фрикативні або параметри якості голосу є предметом вимірювань. Критичне практичне застереження стосується попереднього підйому: оскільки Praat застосовує фільтр першого порядку (коефіцієнт близько 0,97) автоматично всередині процедури LPC-відстеження формант (Boersma & Weenink, 2024; Styler, 2021), попередній підйом, застосований зовні перед імпортом до Praat, буде продубльований, вносячи систематичне зміщення у бік високих частот у кожне вимірювання форманти без будь-якого попередження.

Для нормалізації амплітуди в корпусах із кількома мовцями пікова нормалізація (до 0 дБ ВПШ – відносно повної шкали) є найменш придатною –

одна гучна перехідна подія може викривити рівень усього запису (Styler, 2021; van der Woerd et al., 2020); RMS-нормалізація краща, але чутлива до співвідношення мовлення й тиші, вносячи зміщення, що корелює зі стилем мовлення (Loizou, 2013; Deliyski et al., 2005). Оптимальним вибором є LUFS-нормалізація за алгоритмом ITU-R BS.1770 / EBU R128 (ITU-R, 2015; EBU, 2020), яка виключає паузи з розрахунку гучності й забезпечує стабільний рівень відліку без вирівнювання динамічного діапазону всередині висловлювання (Heller Murray, 2024).

1.4 Автоматизоване анотування корпусу та залежність від якості сигналу.

Примусове вирівнювання зіставляє текстовий транскрипт із аудіозаписом, генеруючи анотації меж на рівні фонем і слів за допомогою акустичної моделі GMM-HMM (McAuliffe et al., 2017; Kisler et al., 2017); MFA підтримує багатомовне та адаптоване до мовця вирівнювання (McAuliffe et al., 2017), а BAS WebMAUS забезпечує серверне вирівнювання для близько 35 мов без локальної інсталяції (Kisler et al., 2017). ASR-моделі wav2vec 2.0 (Baeviski et al., 2020) та Whisper (Radford et al., 2023) уможливають повністю автоматизоване транскрибування; здатність Whisper до багатомовного розпізнавання без адаптації до конкретної мови є особливо цінною для польових корпусів (Radford et al., 2023). Сучасні системи виявлення мовленнєвої активності (VAD) та інструменти діаризації розширюють цей ланцюг до повного комплексу діаризації – сегментації мовленнєвих відрізків, визначення зміни мовця та кластеризації за голосовими характеристиками, – забезпечуючи роздільне вирівнювання кожного мовця в корпусах із кількома учасниками (Baeviski et al., 2020). Спільною передумовою ефективності всіх цих інструментів є достатня якість вхідного сигналу: шум, реверберація та відхилення від умов навчання стабільно знижують точність розпізнавання і вирівнювання (Radford et al., 2023; Kinoshita et al., 2016; McAuliffe et al., 2017).

2. Протокол фонетичної верифікації

2.1 Сфера застосування та верифікація.

Перцептивне поліпшення та акустична прозорість не є еквівалентними: артефакт, непомітний для аудитора, може зсунути форманту на 30–50 Гц, знизити H1–H2 на 4 дБ або розмити межу приголосного на 15–20 мс (Reddy et al., 2022; Deliyski et al., 2005; van der Woerd et al., 2020; Kinoshita et al., 2016). Протокол застосовується до пілотної вибірки близько 5–10% записів, сформованої так, щоб охопити повний діапазон мовців, умов запису та стилів мовлення (Heller Murray,

2024): ключові акустичні параметри вимірюються в оригінальній і обробленій версіях за однакових параметрів аналізу в Praat; якщо всі параметри залишаються в межах допусків таблиці 1 – схему впроваджують у повному масштабі, якщо будь-який перевищує допуск – інтенсивність обробки зменшують і процедуру повторюють.

2.2 Критерії верифікації.

Шість акустичних параметрів є мінімальним набором параметрів для верифікації. Допуски відкалібровані так, щоб перевищувати типові варіювання між реалізаціями, водночас залишаючись нижче рівня, за якого зміни могли б вплинути на фонетичні або клінічні інтерпретації; вони є консервативними відповідно до задокументованих величин артефактів у літературі (Deliyski et al., 2005; van der Woerd et al., 2020).

2.3 Вимоги до звітності.

Щонайменше назва інструменту поліпшення якості, номер версії, параметри налаштування та результати пілотної верифікації мають бути зазначені в розділі методів відповідно до принципів відкритості наукових досліджень (Heller Murray, 2024). Повна перевірка за всіма параметрами таблиці 1 є рекомендованою стандартною практикою: артефакти в другорядних параметрах можуть свідчити про ширші спектральні спотворення, що впливають на основні вимірювання (Reddy et al., 2022; Loizou, 2013).

Висновки. Погіршення якості сигналу у фонетичних записах вносить систематичну похибку в усі основні акустичні параметри: шум при SNR нижче 30 дБ знижує достовірність показників голосових пертурбацій; реверберація роз-

Таблиця 1

Критерії верифікації акустичної прозорості для автоматизованих схем попередньої обробки

Акустичний параметр	Метод вимірювання	Максимально допустиме відхилення	Основний ризик
Частоти формант F1/F2	LPC за методом Бурга, вікно 25 мс, Praat	±25 Гц у середині голосного	Збій засобу відстеження формант; надмірне спектральне згладжування
Основна частота (F0)	Автокореляційний засіб відстеження висоти тону, Praat	±2 Гц або ±1 півтон	Вдвічі занижена/завищена висота тону; пригнічення H1
Спектральна різниця H1–H2	Спектральний зріз у середині голосного, Praat	±3 дБ	Пригнічення низьких гармонік маскою
Виразність кепстрального піку (CPP)	Кепстральний аналіз, Praat	±1 дБ	Зміна рівня шумового порогу; надмірне згладжування періодичності
Часові межі сегментів	Порівняння примусового вирівнювання MFA	<15% реалізацій потребують ручного виправлення	Часове розмивання; ослаблення вибуху
Рівень шумового порогу / SNR	СКЗ (середнє квадратичне значення) беззвучної ділянки, суміжної з голосним	Поліпшення ≥6 дБ; SNR після обробки ≥30 дБ для якості голосу	Недостатня обробка нижче порогу достовірності вимірювань пертурбацій

Примітка. Допуски є консервативними верхніми межами, що відповідають опублікованим даним щодо точності вимірювань (Deliyski et al., 2005; van der Woerd et al., 2020; McAuliffe et al., 2017; Styler, 2021).

ширює смуги формант і розмиває межі приголосних; компресія з втратами вносить незворотні спектральні зміни – тому записи слід зберігати в некомпресованому форматі PCM (Deliyski et al., 2005; van der Woerd et al., 2020; Loizou, 2013; Kinoshita et al., 2016; Heller Murray, 2024). Класичні алгоритми – спектральне віднімання та вінерівська фільтрація – ефективні для стаціонарного шуму, але в нестаціонарних умовах породжують передбачувані артефакти, якими можна керувати

через консервативне налаштування та верифікацію (Boll, 1979; Loizou, 2013). Архітектури глибинного навчання забезпечують суттєво вищу якість поліпшення сигналу (Wang & Chen, 2018), проте їхня оптимізація за перцептивними метриками не гарантує акустичної прозорості: дифузійні системи можуть штучно реконструювати тонкі спектральні деталі (Reddy et al., 2022; Richter et al., 2023), тому підтвердження акустичної достовірності є обов'язковою умовою впровадження

будь-якої DL-архітектури у фонетичну практику. Протокол верифікації з допущеннями таблиці 1 забезпечує відтворення основи для такої перевірки; нагальними напрямками подальших досліджень є порівняльне оцінювання інструментів поліп-

шення якості за критеріями точності формант, збереження H1–H2, стабільності CPP та точності меж – замість виключної орієнтації на PESQ або STOI (Deliyski et al., 2005; Reddy et al., 2022; Heller Murray, 2024).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baevski A., Zhou Y., Mohamed A., Auli M. wav2vec 2.0: A framework for self-supervised learning of speech representations. *Advances in Neural Information Processing Systems*. 2020. Vol. 33. P. 12449–12460.
2. Boersma P., Weenink D. *Praat: Doing phonetics by computer* [Computer program]. Version 6.4. Amsterdam : University of Amsterdam, 2024. URL: <https://www.praat.org/>
3. Boll S. F. Suppression of acoustic noise in speech using spectral subtraction. *IEEE Transactions on Acoustics, Speech, and Signal Processing*. 1979. Vol. 27, No. 2. P. 113–120.
4. Choi H.-S., Kim J.-H., Huh J., Kim A., Ha J.-W., Lee K. Phase-aware speech enhancement with deep complex U-Net. *Proceedings of ICLR 2019*. 2019. 10 p.
5. Defossez A., Synnaeve G., Adi Y. Real time speech enhancement in the waveform domain. *Proceedings of Interspeech 2020*. 2020. P. 3291–3295.
6. Deliyski D. D., Shaw H. S., Evans M. K. Adverse effects of environmental noise on acoustic voice quality measurements. *Journal of Voice*. 2005. Vol. 19, No. 1. P. 15–28.
7. EBU. *EBU R128: Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals*. Version 4.0. Geneva : European Broadcasting Union, 2020. 6 p.
8. Harrington J. *Phonetic analysis of speech corpora*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010. 424 p.
9. Heller Murray E. Conducting high-quality and reliable acoustic analysis: A tutorial. *Journal of the Acoustical Society of America*. 2024. Vol. 155, No. 4. P. 2603–2611.
10. ITU-R. *Recommendation ITU-R BS.1770-4: Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level*. Geneva : International Telecommunication Union, 2015. 23 p.
11. Kinoshita K., Delcroix M., Gannot S. et al. A summary of the REVERB challenge. *EURASIP Journal on Advances in Signal Processing*. 2016. Article 7. P. 1–19.
12. Kisler T., Reichel U., Schiel F. Multilingual processing of speech via web services. *Computer Speech & Language*. 2017. Vol. 45. P. 326–347.
13. Loizou P. C. *Speech enhancement: Theory and practice*. 2nd ed. Boca Raton : CRC Press, 2013. 716 p.
14. Luo Y., Mesgarani N. Conv-TasNet: Surpassing ideal time–frequency magnitude masking for speech separation. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*. 2019. Vol. 27, No. 8. P. 1256–1266.
15. McAuliffe M., Socolof M., Mihuc S., Wagner M., Sonderegger M. Montreal Forced Aligner: Trainable text-speech alignment using Kaldi. *Proceedings of Interspeech 2017*. 2017. P. 498–502.
16. Radford A., Kim J. W., Xu T., Brockman G., McLeavey C., Sutskever I. Robust speech recognition via large-scale weak supervision. *Proceedings of the 40th International Conference on Machine Learning (ICML 2023)*. 2023. P. 28492–28518.
17. Reddy C. K. A., Gopal V., Cutler R. DNSMOS P.835: A non-intrusive perceptual objective speech quality metric. *Proceedings of ICASSP 2022*. 2022. P. 886–890.
18. Richter J.-M., Welker S., Lemerrier J.-M., Lay B., Gerkmann T. Speech enhancement and dereverberation with diffusion-based generative models. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*. 2023. Vol. 31. P. 2351–2364.
19. Schröter H., Escalante-B. A. N., Rosenkranz T., Maier A. DeepFilterNet: A low complexity speech enhancement framework for full-band audio. *Proceedings of ICASSP 2022*. 2022. P. 7407–7411.
20. Styler W. *Using Praat for linguistic research*. Version 1.9. San Diego : University of California San Diego, 2021. 88 p.
21. Valin J.-M. A hybrid DSP/deep learning approach to real-time full-band speech enhancement. *Proceedings of MMSP 2018*. 2018. P. 1–5.
22. van der Woerd B., Wu M., Parsa V., Doyle P. C., Fung K. Evaluation of acoustic analyses of voice in nonoptimized conditions. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*. 2020. Vol. 63, No. 12. P. 3991–3999.
23. Wang D., Chen J. Supervised speech separation based on deep learning: An overview. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*. 2018. Vol. 26, No. 10. P. 1702–1726.

REFERENCES

1. Baevski, A., Zhou, Y., Mohamed, A., Auli, M. (2020). wav2vec 2.0: A framework for self-supervised learning of speech representations. *Advances in Neural Information Processing Systems*. Vol. 33. P. 12449–12460.
2. Boersma, P., Weenink, D. (2024). Praat: Doing phonetics by computer [Computer program]. Version 6.4. Amsterdam : University of Amsterdam. URL: <https://www.praat.org/>
3. Boll, S. F. (1979). Suppression of acoustic noise in speech using spectral subtraction. *IEEE Transactions on Acoustics, Speech, and Signal Processing*. Vol. 27, No. 2. P. 113–120.
4. Choi, H.-S., Kim, J.-H., Huh, J., Kim, A., Ha, J.-W., Lee, K. (2019). Phase-aware speech enhancement with deep complex U-Net. *Proceedings of ICLR*. 10 p.

5. Defossez, A., Synnaeve, G., Adi, Y. (2020). Real time speech enhancement in the waveform domain. *Proceedings of Interspeech*. P. 3291–3295.
6. Deliyski, D. D., Shaw, H. S., Evans, M. K. (2005). Adverse effects of environmental noise on acoustic voice quality measurements. *Journal of Voice*. Vol. 19, No. 1. P. 15–28.
7. EBU. (2020). EBU R128: Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals. Version 4.0. Geneva : European Broadcasting Union. 6 p.
8. Harrington, J. (2010). Phonetic analysis of speech corpora. Oxford : Wiley-Blackwell. 424 p.
9. Heller Murray, E. (2024). Conducting high-quality and reliable acoustic analysis: A tutorial. *Journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 155, No. 4. P. 2603–2611.
10. ITU-R. (2015). Recommendation ITU-R BS.1770-4: Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level. Geneva : International Telecommunication Union. 23 p.
11. Kinoshita, K., Delcroix, M., Gannot, S. et al. (2016). A summary of the REVERB challenge. *EURASIP Journal on Advances in Signal Processing*. Article 7. P. 1–19.
12. Kislir, T., Reichel, U., Schiel, F. (2017). Multilingual processing of speech via web services. *Computer Speech & Language*. Vol. 45. P. 326–347.
13. Loizou, P. C. (2013). Speech enhancement: Theory and practice. 2nd ed. Boca Raton : CRC Press. 716 p.
14. Luo, Y., Mesgarani, N. (2019). Conv-TasNet: Surpassing ideal time–frequency magnitude masking for speech separation. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*. Vol. 27, No. 8. P. 1256–1266.
15. McAuliffe, M., Socolof, M., Mihuc, S., Wagner, M., Sonderegger, M. (2017). Montreal Forced Aligner: Trainable text–speech alignment using Kaldi. *Proceedings of Interspeech*. P. 498–502.
16. Radford, A., Kim, J. W., Xu, T., Brockman, G., McLeavey, C., Sutskever, I. (2023). Robust speech recognition via large-scale weak supervision. *Proceedings of the 40th International Conference on Machine Learning (ICML 2023)*. P. 28492–28518.
17. Reddy, C. K. A., Gopal, V., Cutler, R. (2022). DNSMOS P.835: A non-intrusive perceptual objective speech quality metric. *Proceedings of ICASSP 2022*. P. 886–890.
18. Richter, J.-M., Welker, S., Lemercier, J.-M., Lay, B., Gerkmann, T. (2023). Speech enhancement and dereverberation with diffusion-based generative models. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*. Vol. 31. P. 2351–2364.
19. Schröter, H., Escalante-B., A. N., Rosenkranz, T., Maier, A. (2022). DeepFilterNet: A low complexity speech enhancement framework for full-band audio. *Proceedings of ICASSP 2022*. P. 7407–7411.
20. Styler, W. (2021). Using Praat for linguistic research. Version 1.9. San Diego : University of California San Diego. 88 p.
21. Valin, J.-M. (2018). A hybrid DSP/deep learning approach to real-time full-band speech enhancement. *Proceedings of MMSP 2018*. P. 1–5.
22. van der Woerd, B., Wu, M., Parsa, V., Doyle, P. C., Fung, K. (2020). Evaluation of acoustic analyses of voice in non-optimized conditions. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*. Vol. 63, No. 12. P. 3991–3999.
23. Wang, D., Chen, J. (2018). Supervised speech separation based on deep learning: An overview. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*. Vol. 26, No. 10. P. 1702–1726.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



UDC 81'37:81'1:81'22

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-45>

Ruslana ZHOVTANI,

orcid.org/0000-0002-7421-148X

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Head of the Department of International Communication

Uzhhorod National University

(Uzhhorod, Ukraine) r.zhovtani@gmail.com

Myroslava ZYMOMRYA,

orcid.org/0000-0003-3564-6103

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of English Language Practice

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) myroslava.zymomrya@gmail.com

THE COGNITIVE AND LINGUOCULTURAL FOUNDATIONS OF MEANING: CONVERGENCE, DIVERGENCE, AND INTEGRATIVE POTENTIAL

The article explores the relationship between cognitive linguistics and linguocultural studies as two complementary approaches to the analysis of meaning. The study is grounded in the theoretical assumption that meaning should be understood as a process of conceptualization emerging from the interaction of cognitive structures, embodied experience, and culturally mediated knowledge. It is argued that both approaches reject the formalist view of meaning as an autonomous linguistic entity and instead conceptualize it as a dynamic product of human interpretative activity. Special attention is paid to shared analytical categories such as concept, metaphor, frame, and categorization, which function as key tools for understanding how language represents experience. The paper demonstrates that cognitive linguistics primarily focuses on universal mechanisms of knowledge organization, whereas linguocultural studies emphasize cultural specificity, value-laden meanings, and historically shaped conceptual structures. The notion of the concept is examined as an integrative unit that bridges cognitive and cultural dimensions of meaning, highlighting its multidimensional nature, including figurative, evaluative, and symbolic components. Furthermore, the study addresses the role of conceptual metaphor and frame structures in shaping culturally specific patterns of interpretation across linguistic communities. Particular emphasis is placed on the axiological dimension of meaning, which reflects culturally embedded systems of values and influences interpretation beyond the denotative level. The findings suggest that integrating cognitive and linguocultural perspectives enhances the explanatory potential of semantic analysis and contributes to a more nuanced understanding of meaning construction. Such an integrative approach is shown to be particularly relevant for translation studies and intercultural communication, as it allows for a deeper awareness of culturally grounded conceptual differences. The article concludes by substantiating the importance of interdisciplinary research in addressing meaning as a complex phenomenon arising at the intersection of language, cognition, and culture.

Key words: *cognitive linguistics, linguocultural studies, concept, conceptualization, metaphor, frame, categorization, axiology, intercultural communication, translation.*

Руслана ЖОВТАНІ,

orcid.org/0000-0002-7421-148X

кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри міжнародних комунікацій
Ужгородського національного університету
(Ужгород, Україна) *r.zhovtani@gmail.com*

Мирослава ЗИМОМРЯ,

orcid.org/0000-0003-3564-6103

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри практики англійської мови
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) *myroslava.zymomrya@gmail.com*

КОГНІТИВНІ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСНОВИ ЗНАЧЕННЯ: КОНВЕРГЕНЦІЯ, ДИВЕРГЕНЦІЯ ТА ІНТЕГРАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

У статті досліджується взаємозв'язок когнітивної лінгвістики та лінгвокультурології як двох взаємодоповнювальних наукових підходів до аналізу значення. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення традиційних підходів до семантики в умовах сучасного міждисциплінарного наукового дискурсу, де мова розглядається як складний механізм репрезентації досвіду та культурно зумовленого знання. Вихідною теоретичною позицією є розуміння значення як процесу концептуалізації, що формується в результаті взаємодії когнітивних структур, тілесного досвіду та культурно зумовлених знань. Таке трактування ґрунтується на ідеї активної ролі суб'єкта мовлення у формуванні смислу, де інтерпретація залежить від контексту, попереднього досвіду та колективно поділюваних моделей світу.

Обґрунтовується, що обидві дисципліни відходять від формалістичного трактування значення як автономної мовної сутності та натомість розглядають його як динамічний продукт інтерпретативної діяльності людини. Це переорієнтовує дослідницьку оптику з опису мовних структур на аналіз процесів смислотворення, що відбуваються на перетині когнітивних і культурних чинників. Особливу увагу приділено спільним категоріям аналізу, зокрема концепту, метафорі, фрейму та категоризації, які функціонують як ключові інструменти осмислення мовної репрезентації досвіду. Зазначені категорії розглядаються як універсальні когнітивні механізми, що водночас набувають специфічного змістового наповнення в різних культурних середовищах.

Показано, що в когнітивній лінгвістиці акцент робиться на універсальних механізмах організації знання, тоді як лінгвокультурологія зосереджується на культурній специфіці концептуальних структур, їхній ціннісній наповненості та історичній зумовленості. Такий підхід дає змогу виявити, як загальні когнітивні принципи реалізуються по-різному залежно від культурного контексту та соціального досвіду мовної спільноти. Проаналізовано роль концепту як інтегративної одиниці, що поєднує ментальні та культурні аспекти значення, а також розглянуто особливості метафоричних моделей і фреймових структур у різних мовно-культурних спільнотах. Наголошено, що ці структури відображають не лише способи організації знання, а й системи цінностей, колективну пам'ять і культурні сценарії поведінки.

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, лінгвокультурологія, концепт, концептуалізація, метафора, фрейм, категоризація, аксіологія, міжкультурна комунікація, переклад.

Problem Statement. The problem addressed in this study concerns the need to reconcile universal cognitive models of meaning with culturally specific patterns of conceptualization. Despite significant advances in cognitive linguistics, the role of cultural and axiological factors in shaping meaning remains insufficiently integrated into theoretical models. This creates a gap in understanding how meaning is constructed at the intersection of cognition and culture, particularly in contexts involving translation and intercultural communication.

Literature Review. Recent research highlights a growing convergence between cognitive linguistics and linguocultural studies, grounded in their shared understanding of meaning as a mentally and experi-

entially constructed phenomenon. Scholars emphasize that meaning emerges through the interaction of cognitive structures, embodied experience, and culturally mediated knowledge, reflecting a shift away from structuralist models toward interpretative and interdisciplinary approaches (Langacker, 2008; Evans & Green, 2006).

At the same time, contemporary studies point to important differences in analytical focus. Cognitive linguistics primarily investigates universal mechanisms such as categorization, metaphor, and framing, while linguocultural research examines how these mechanisms are shaped by cultural values, historical experience, and collective memory. This distinction has been further developed in works exploring con-

ceptual variability across languages, demonstrating that even basic cognitive processes are influenced by cultural context (Wierzbicka, 1997; Kövecses, 2010).

Recent contributions also underline the importance of conceptual metaphor and frame semantics as tools for analyzing culturally embedded meaning. Studies show that metaphorical models and frames reflect dominant ideological and social patterns, influencing communication and interpretation across cultures (Fillmore, 1982; Kramsch, 1998). Additionally, growing attention is being paid to axiological meaning, which reveals how language encodes value systems and evaluative orientations (House, 2015).

Overall, current research supports the view that an integrated cognitive and linguocultural approach provides a more comprehensive framework for analyzing meaning, particularly in applied domains such as translation, intercultural communication, and language education.

The aim of this study is to examine the relationship between cognitive linguistics and linguocultural studies, to identify their common theoretical foundations and key differences, and to demonstrate how their integration contributes to a more comprehensive understanding of meaning as a culturally and cognitively grounded process.

Results and Discussion. The relationship between linguocultural studies and cognitive linguistics is grounded in their shared understanding of meaning as a mentally and experientially constructed phenomenon. This shared theoretical premise rests on the recognition that meaning is not a fixed system of correspondences but emerges through interpretative processes in which cognitive structures, embodied experience, and culturally mediated knowledge interact. Both approaches reject the structuralist view of meaning as an autonomous, purely linguistic entity and instead conceptualize it as a product of human cognition shaped by perception, embodied experience, and sociocultural knowledge. Such a perspective entails a fundamental reconsideration of semantic status, framing meaning as the outcome of dynamic cognitive activity that integrates sensory input, individual experience, and collectively maintained cultural models. This convergence reflects a broader epistemological shift in linguistics toward interpretative and experience-based models of meaning (Langacker, 2008; Evans & Green, 2006). This shift is closely associated with a move away from formalist paradigms toward interdisciplinary approaches that incorporate insights from psychology, anthropology, and neuroscience, thereby deepening the understanding of conceptualization processes. However, while cognitive linguistics tends to prioritize general cognitive

mechanisms common to all humans, linguocultural studies focus on culturally specific modes of conceptualization and interpretation. In particular, cognitive linguistics foregrounds universal principles of knowledge organization – such as categorization, framing, and metaphorization – whereas linguocultural studies emphasize their variability across cultural contexts, demonstrating how historical traditions, value systems, and symbolic practices shape distinct patterns of meaning construction.

Cognitive linguistics views language as an integral component of human cognition and emphasizes the role of conceptual structures such as concepts, frames, image schemas, and conceptual metaphors. Within this theoretical perspective, language is not treated as an isolated formal system but as a cognitive resource that reflects and organizes human experience, linking linguistic expression to perception, memory, and categorization. Meaning is defined as conceptualization, that is, as the dynamic process through which speakers structure and interpret reality (Langacker, 2008). This understanding foregrounds the active role of the speaker in meaning construction, highlighting that semantic content emerges through ongoing mental operations shaped by context, prior knowledge, and embodied interaction with the environment. Linguocultural studies adopt these analytical tools, but reinterpret them through the lens of culture, treating conceptual structures as repositories of collective cultural experience, historically shaped values, and socially shared. Such a reorientation underscores that these structures encode culturally specific patterns of worldview, reflecting accumulated historical memory, symbolic systems, and normative frameworks characteristic of a given linguistic community. Moreover, this approach draws attention to the ways in which shared meanings are maintained, transmitted, and transformed across generations, revealing the interplay between individual cognition and collective cultural continuity.

A key notion at the intersection of the two disciplines is that of the concept. It functions as a crucial analytical bridge linking cognitive mechanisms with culturally embedded systems of meaning, thereby integrating insights from both theoretical perspectives. In cognitive linguistics, a concept is understood as a mental unit organizing knowledge and experience, often structured around prototypes rather than fixed definitions (Rosch, 1978).

This prototype-based organization highlights graded category membership, where certain instances are perceived as more central than others, reflecting patterns of human categorization grounded in perceptual and experiential salience. In linguocultural stud-

ies, however, the concept is further defined as a culturally marked mental construct that includes not only a notional core; it also encompasses figurative, evaluative, symbolic, and axiological components. Such a multidimensional structure underscores the interpretative richness of concepts, as they encode layers of meaning shaped by cultural narratives, ethical norms, and collective memory. This expanded interpretation allows linguocultural analysis to account for national specificity and value orientation embedded in conceptual structures. It also provides a framework for examining how shared meanings are negotiated within a community and how they reflect broader ideological and historical developments. For example, the English concept freedom is strongly associated with individual autonomy, legal rights, and personal choice, whereas the Ukrainian *свобода* historically incorporates collective, moral, and existential dimensions shaped by national experience and historical struggle (Wierzbicka, 1997). This contrast illustrates how seemingly equivalent lexical items may encode divergent conceptual profiles, revealing differences in cultural priorities, social organization, and historical trajectories that influence the interpretation of fundamental values.

Another fundamental cognitive mechanism relevant to linguocultural analysis is conceptual metaphor. It occupies a central position in explaining how abstract knowledge is structured and communicated, serving as a link between embodied experience and higher-level conceptual organization. Cognitive linguistics demonstrates that metaphor is not merely a stylistic device; rather, it constitutes a basic mechanism of thought that structures abstract domains in terms of concrete experience (Lakoff & Johnson, 1980).

This perspective highlights systematic mappings between source and target domains, through which familiar, sensorimotor-based knowledge provides a framework for understanding more complex or intangible phenomena. Linguocultural studies emphasize that metaphorical models are culturally conditioned and reflect dominant value systems and sociohistorical priorities (Kövecses, 2010). From this viewpoint, metaphor functions as a carrier of cultural meanings, encoding collective attitudes, normative assumptions, and historically sedimented patterns of interpretation that vary across linguistic communities. For instance, the metaphor *TIME IS MONEY* in English linguistic culture foregrounds efficiency, productivity, and economic rationality, whereas Ukrainian metaphorical representations of time more frequently highlight continuity, fate, endurance, and historical memory, revealing different cultural attitudes toward tempo-

rality. Such contrasts demonstrate that metaphorical conceptualization is shaped by broader cultural frameworks, including economic structures, philosophical traditions, and historical experiences, which influence how societies perceive and evaluate fundamental dimensions of human existence.

Closely related to metaphor is the notion of *frame* or *scenario*, which refers to structured background knowledge activated in communication (Fillmore, 1982). Frames can be understood as cognitively stored schemata that organize expectations about typical situations, participants, and sequences of actions, thereby shaping how utterances are produced and interpreted in real-time interaction. Frames guide interpretation beyond literal meaning and play a crucial role in intercultural communication. They provide interpretative cues that enable interlocutors to infer implicit meanings, recognize communicative intentions, and align their understanding with contextually relevant knowledge structures. Linguocultural studies investigate how culturally specific frames regulate expectations, politeness norms, and communicative behaviour, and how frame mismatches may lead to pragmatic failure in translation and interaction (Kramsch, 1998). This line of inquiry highlights that communicative success depends on the degree of shared background knowledge and culturally embedded interpretative conventions, which are often taken for granted by native speakers yet remain opaque to outsiders. For example, English politeness strategies are framed by indirectness and mitigation, whereas Ukrainian communicative norms may allow greater directness without negative pragmatic implications. Such differences reflect distinct cultural models of interpersonal relations, including varying conceptions of respect, sincerity, and social distance, and they illustrate how divergent framing patterns can result in misinterpretation, unintended offense, or loss of pragmatic nuance in cross-cultural interaction and translation.

The process of categorization further illustrates the interaction between cognition and culture. Cognitive linguistics demonstrates that categories are prototype-based and gradient rather than rigidly defined (Rosch, 1978). This means that human cognition organizes knowledge around more or less typical representatives of a category, where boundaries remain flexible and context-sensitive rather than fixed. Such an approach challenges classical views of categorization rooted in strict necessary and sufficient conditions, highlighting instead the dynamic and experience-based nature of conceptual structures. Linguocultural studies extend this insight by demonstrating that prototypes themselves are culturally variable and ideologically shaped (Bartmiński,

2009). They show that what counts as a “central” or “typical” example within a category is influenced by historically developed value systems, social practices, and collective memory embedded in a given linguistic community. As a result, categorization reflects not only cognitive processes but also culturally mediated interpretations of reality. Lexical categories such as family, home, or work activate different prototypical images in English and Ukrainian linguistic cultures, which has direct implications for translation accuracy and intercultural understanding. For instance, the notion of “family” may evoke a nuclear structure in one cultural setting, while in another it may prioritize extended kinship networks, thereby shaping expectations, emotional connotations, and communicative norms. These divergences can lead to subtle yet significant mismatches in translation, where formally equivalent terms fail to convey the same conceptual depth or cultural resonance. Recognizing such differences enhances interpretive precision and fosters more nuanced intercultural communication by accounting for the underlying conceptual frameworks that guide meaning construction.

A particularly important contribution of linguocultural studies to cognitive theory lies in their emphasis on axiological meaning, that is, value-based interpretation encoded in language. This perspective shifts analytical attention from purely structural representations of meaning toward the evaluative layers that guide how speakers perceive, interpret, and assess reality. It underscores that meaning is inseparable from systems of values that are internalized by members of a linguistic community and reproduced through discourse. Cognitive linguistics often prioritizes descriptive conceptual structures, whereas linguocultural analysis foregrounds evaluative, normative, and moral dimensions of meaning. Such a distinction highlights complementary yet asymmetrical emphases: while cognitive approaches tend to model how knowledge is organized in the mind, linguocultural studies illuminate how that knowledge is filtered through culturally specific standards of desirability, appropriateness, and legitimacy. This analytical expansion reveals that conceptualization is always intertwined with culturally sanctioned judgments, even when these are not overtly expressed. Many linguistic units implicitly encode cultural judgments and value hierarchies that remain invisible at the denotative level, but are crucial for interpretation and translation (House, 2015). These implicit layers may manifest through connotations, metaphorical associations, stylistic markedness, or conventionalized patterns of usage that signal approval, disapproval, prestige, or marginality. As a result, the apparent neutrality of

lexical meaning often conceals a complex network of evaluative implications that shape communicative intent and reception. These axiological components pose significant challenges in translation, where semantic equivalence alone does not ensure cultural adequacy. A translation that accurately reproduces referential meaning may still distort or neutralize the value-laden aspects embedded in the source text, leading to misinterpretation or loss of pragmatic force. Therefore, effective translation requires sensitivity to culturally grounded evaluative frameworks, as well as the ability to reconstruct them in a way that resonates within the target linguistic and cultural environment while preserving the original’s interpretive depth.

From a methodological perspective, linguocultural studies employ cognitive linguistic tools – conceptual analysis, metaphor analysis, and frame semantics – while situating them within broader cultural, historical, and social contexts. This methodological synthesis expands the analytical scope of cognitive linguistics by embedding its instruments within a multidimensional interpretive framework, where linguistic phenomena are examined as products of both mental structuring and socio-cultural conditioning. It emphasizes that analytical tools acquire greater explanatory power when applied in conjunction with insights from cultural history, anthropology, and discourse studies, thereby overcoming the limitations of approaches confined to purely synchronic or decontextualized analysis. This integrative methodology enables scholars to trace diachronic shifts in conceptual systems and to reveal how language reflects collective memory, ideological change, and national identity formation (Sharifian, 2011). By systematically correlating linguistic data with historical developments, researchers can identify how evolving socio-political conditions reshape dominant metaphors, reconfigure conceptual hierarchies, and introduce new evaluative patterns into discourse. Such an approach highlights that language functions as a repository of collective experience, where traces of past events, cultural traumas, and ideological transformations are encoded and continually reinterpreted. Moreover, it provides a framework for examining how national identity is discursively constructed and maintained through recurring conceptual models, symbolic representations, and culturally salient narratives, which are transmitted across generations and adapted to changing communicative needs.

In foreign language education, the integration of cognitive and linguocultural perspectives fosters deeper semantic competence. This pedagogical orientation shifts the focus from surface-level lexical matching to an exploration of how meanings are inter-

nally organized within a cultural worldview, encouraging learners to recognize that linguistic expressions are embedded in networks of culturally shaped associations, evaluations, and experiential models. Such an approach positions language learning not as mechanical acquisition but as an interpretive process requiring engagement with cultural logics and value systems. Learners are encouraged to move beyond simple memorization of lexical equivalents and actively reconstruct culturally grounded conceptual structures. This reconstruction entails identifying culturally salient prototypes, understanding metaphorical extensions that resonate within a specific linguistic community, and recognizing how communicative norms influence meaning in context. By engaging in these practices, students develop the ability to interpret and produce meaning in ways that align with culturally specific expectations rather than relying on direct transfer from their native language. Such an approach enhances intercultural awareness, supports critical reflection, and significantly reduces the risk of pragmatic and interpretative failure in real communication (Byram, 1997). In practical terms, learners become more attentive to implicit evaluations, context-sensitive meanings, and subtle pragmatic cues that might otherwise lead to misunderstandings. They also acquire the analytical skills needed to question their own cultural assumptions, compare conceptual systems across languages, and navigate communicative situations where value-laden or culturally encoded meanings play a central role. This results in more nuanced intercultural interaction and a higher

degree of communicative effectiveness in diverse linguistic environments.

Conclusions. In summary, linguocultural studies and cognitive linguistics share an understanding of meaning as conceptualization, while diverging in analytical focus and explanatory scope. This convergence indicates a common epistemological foundation grounded in the view that meaning arises through mental activity shaped by experience, whereas their divergence reflects distinct research priorities and methodological orientations. Linguocultural studies enrich cognitive linguistics by foregrounding cultural specificity, value orientation, and historical depth, thereby extending cognitive models beyond universal cognition toward culturally embedded meaning-making. By incorporating insights into collective memory, symbolic systems, and historically conditioned patterns of interpretation, this approach broadens the analytical horizon and highlights the variability of conceptual structures across linguistic communities. Together, these disciplines provide a comprehensive framework for analyzing meaning as a dynamic interaction between mind, language, and culture, which is essential for both theoretical linguistics and applied domains such as translation and language pedagogy. Such an integrated perspective supports a more nuanced understanding of cross-cultural communication, facilitates the identification of potential sources of misunderstanding, and contributes to the development of more effective strategies in intercultural mediation, translation practice, and language teaching.

BIBLIOGRAPHY

1. Bartmiński J. Aspects of Cognitive Ethnolinguistics. London: Equinox, 2009. 272 p.
2. Byram M. Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence. Clevedon: Multilingual Matters, 1997. 124 p.
3. Evans V., Green M. Cognitive Linguistics: An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 851 p.
4. Fillmore C. J. Frame semantics. *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin, 1982. Pp. 111–137.
5. House J. Translation Quality Assessment: Past and Present. London: Routledge, 2015. 160 p.
6. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press, 2010. 375 p.
7. Kramsch C. Language and Culture. Oxford: Oxford University Press, 1998. 134 p.
8. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 242 p.
9. Langacker R. W. Cognitive Grammar: A Basic Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. 562 p.
10. Rosch E. Principles of categorization. *Cognition and Categorization*, E. Rosch & B. Lloyd (Eds.). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1978. Pp. 27–48.
11. Sharifian F. Cultural conceptualizations and language: Theoretical framework and applications. Amsterdam: John Benjamins, 2011. 238 p.
12. Wierzbicka A. Understanding Cultures through Their Key Words. Oxford: Oxford University Press, 1997. 328 p.

REFERENCES

1. Bartmiński, J. (2009). Aspects of Cognitive Ethnolinguistics. London: Equinox. 272 p.
2. Byram, M. (1997). Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence. Clevedon: Multilingual Matters. 124 p.
3. Evans, V., Green, M. (2006). Cognitive Linguistics: An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press. 851 p.
4. Fillmore, C. J. (1982). Frame semantics. *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin. Pp. 111–137.
5. House, J. (2015). Translation Quality Assessment: Past and Present. London: Routledge. 160 p.

6. Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press. 375 p.
7. Kramsch, C. (1998). *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press. 134 p.
8. Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press. 242 p.
9. Langacker, R. W. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 562 p.
10. Rosch, E. (1978). Principles of categorization. *Cognition and Categorization*, E. Rosch & B. Lloyd (Eds.). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum. Pp. 27–48.
11. Sharifian, F. (2011). *Cultural conceptualizations and language: Theoretical framework and applications*. Amsterdam: John Benjamins. 238 p.
12. Wierzbicka, A. (1997). *Understanding Cultures through Their Key Words*. Oxford: Oxford University Press. 328 p.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 821.111-1:821.161.2-1.09:82.091

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-46>**Максим ЗАБРОДІН,***orcid.org/0009-0001-2891-8126**аспірант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) zabrodin.maksym@chnu.edu.ua*

ХРОНОТОП ОКОПУ: ТЕМПОРАЛЬНА ЗАСТИГЛІСТЬ І ПОЕТИКА ОБМЕЖЕНОГО ПРОСТОРУ У БРИТАНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ТА СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ КОМБАТАНТІВ

Досліджується хронотоп окопу як художня категорія, що поєднує темпоральну застиглість і поетику обмеженого простору, на матеріалі британської поезії Першої світової війни та сучасної української поезії комбатантів. Концептуальну основу роботи становить бахтінська теорія хронотопу, адаптована до ліричного дискурсу, у поєднанні з принципами компаративної поетики та студії травми. Корпус дослідження свідомо обмежується творами авторів-учасників бойових дій: з британського боку – В. Оуена («The Sentry»), А. Розенберга («Break of Day in the Trenches»), З. Сасуна («The Rear-Guard»); з українського – Ю. Руфа (збірка «Ваніль чи сталь?!»), М. Кривцова («Вірші з бійниці»), Я. Черногуз («[dasein: оборона присутності]»). Таке обмеження дозволяє простежити, як безпосередній досвід участі у війні формує специфічну поетику «замкненого» простору траншеї та «нічиєї землі» і як темпоральна стагнація фронтового буття артикулюється на рівні ритму, образу й синтаксису. Встановлено, що хронотоп окопу в обох традиціях конститується через спільну поетику ув'язнення: темпоральну циклічність очікування, що переривається спалахами насилля, просторове замикання, інверсію опозиції «свого» і «чужого» та тілесну дезінтеграцію суб'єкта. Водночас принципова відмінність двох традицій полягає у статусі простору війни: британський комбатант воює на чужій території і втрачає передусім ілюзії щодо героїки та сенсу війни, натомість український воює на рідній землі і стикається з онтологічною загрозою втрати самого простору ідентичності. На цій підставі запропоновано концепт хронотопічної еволюції комбатантського дискурсу – рух від поетики руйнування ілюзій до поетики оборони присутності як форми екзистенційного опору. Зроблено висновок, що застосування бахтінської категорії хронотопу до зіставлення двох традицій відкриває продуктивну перспективу осмислення сучасної української воєнної лірики у ширшому світовому контексті та фіксує специфіку українського досвіду війни на рівні поетики.

Ключові слова: хронотоп, поезія війни, окопна лірика, комбатантський дискурс, темпоральна застиглість, обмежений простір, компаративна поетика.

Maksym ZABRODIN,*orcid.org/0009-0001-2891-8126**Postgraduate Student at the Department of World Literature and Literary Theory
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) zabrodin.maksym@chnu.edu.ua*

THE TRENCH CHRONOTOPE: TEMPORAL STASIS AND THE POETICS OF CONFINED SPACE IN BRITISH POETRY OF THE FIRST WORLD WAR AND CONTEMPORARY UKRAINIAN COMBATANT POETRY

The article examines the trench chronotope as an artistic category combining temporal stasis and the poetics of confined space on the material of British First World War poetry and contemporary Ukrainian combatant poetry. The conceptual framework of the study is Mikhail Bakhtin's theory of chronotope adapted to the lyrical discourse, combined with the principles of comparative poetics and trauma studies. The research corpus is deliberately limited to works by combatant authors: on the British side – W. Owen ("The Sentry"), I. Rosenberg ("Break of Day in the Trenches"), S. Sassoon ("The Rear-Guard"); on the Ukrainian side – Y. Ruf ("Vanilla or Steel?!"), M. Kryvtsov ("Poems from the Loophole"), Y. Chornohuz ("[dasein: Defence of Presence]"). This limitation allows the study to trace how the combatant's immediate experience of warfare shapes a specific poetics of the enclosed space of the trench and no-man's land, and how the temporal stagnation of front-line existence is articulated at the level of rhythm, image, and syntax. It has been established that the trench chronotope in both traditions is constituted through a common poetics of confinement: cyclical temporality of waiting punctuated by bursts of violence, spatial enclosure, inversion of the "own / alien" opposition, and bodily disintegration of the subject. At the same time, the fundamental distinction between the two traditions lies in the status of the space of war: the British combatant fights on foreign soil and loses primarily the illusions of heroism and of the meaning of war, whereas the Ukrainian combatant fights on native soil and faces the

ontological threat of losing the very space of identity. On this basis, a concept of the chronotopic evolution of combatant discourse is proposed – a movement from the poetics of destroyed illusions to the poetics of defence of presence as a form of existential resistance. It is concluded that the application of Bakhtin's category of chronotope to the comparison of the two traditions opens a productive perspective for understanding contemporary Ukrainian war poetry in a broader global context and captures the specificity of the Ukrainian experience of war at the level of poetics.

Key words: *chronotope, war poetry, trench lyric, combatant discourse, temporal stasis, confined space, comparative poetics.*

Постановка проблеми. Поезія війни постає як особлива художня форма, у якій питання про взаємозв'язок часу й простору набуває граничної інтенсивності. Це не нейтральна тема, яку поет обирає, а простір, у якому саме письмо зав'язане на тілесному, тимчасовому й географічному досвіді, що не може бути переданий через установлені формули ліричного висловлювання. Саме у траншеї – у цьому радикально обмеженому, замкненому місці, де очікування переривається спалахами насилля, – мова лірики опиняється перед необхідністю шукати нові способи вираження досвіду, який не піддається опису в межах попередньої поетичної традиції. Хронотоп окопу у цьому сенсі є не просто тематичним, а структурним феноменом: він визначає ритм, образну систему, синтаксис і саму онтологію ліричного суб'єкта.

Британська поезія Першої світової війни, насамперед у текстах В. Оуена, З. Сасуна та А. Розенберга, заклала парадигму художнього осмислення окопного досвіду, яка донині функціонує як точка відліку для досліджень поезії війни у світовій компаративістиці. Водночас сучасна українська поезія комбатантів – від віршів 2014–2015 рр. до текстів, написаних у ході повномасштабного вторгнення після 24 лютого 2022 року, – пропонує принципово інший тип матеріалу: війна відбувається на власній землі, траншея прокреслюється крізь рідний ландшафт, а «нічия земля» розгортається там, де донедавна були міста, села й поля. Цей другий випадок вимагає не просто перенесення аналітичних моделей, напрацьованих на британському матеріалі, а їхнього концептуального перегляду.

Актуальність проблеми дослідження зумовлюється кількома чинниками. По-перше, зростанням обсягу сучасної української комбатантської лірики та її поступовою канонізацією у вітчизняному літературному процесі: збірка Я. Черногуз «[dasein: оборона присутності]» була удостоєна Національної премії України імені Тараса Шевченка у 2024 році, збірка М. Кривцова «Вірші з бійниці» увійшла до списку найкращих українських книг 2023 року за версією ПЕН Ukraine. По-друге, недостатнім рівнем системного літе-

ратурознавчого осмислення цих текстів у порівняльно-історичній перспективі, зокрема у зіставленні з канонічним корпусом британської окопної поезії. По-третє, евристичним потенціалом бахтінської категорії хронотопу, яка дозволяє побачити в окопному дискурсі не просто тематичну єдність, а структурний принцип організації художнього світу.

Наукова проблема полягає у тому, що попри значну кількість окремих досліджень як британської, так і української поезії війни, хронотоп окопу як структурна категорія, що об'єднує й водночас диференціює ці дві традиції, залишається системно не проаналізованим. Відсутній і концептуальний інструмент, який би дозволив описати специфіку українського досвіду війни на рідній землі на рівні поетики – у зіставленні з класичним корпусом «чужоземної» окопної лірики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концепція хронотопу, запропонована М. Бахтініним в есе «Форми часу і хронотопу в романі», виходить із принципового уявлення про художній час і простір як єдиний організм, у якому «час згущується, ущільнюється, стає художньо зримим», а «простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії» (Bakhtin, 1981: 84). Попри первинне орієнтування концепції на прозу, низка дослідників переконливо продемонструвала її евристичний потенціал при застосуванні до лірики – і саме поезія війни виявилася одним із найпродуктивніших полів такого застосування. Так, М. Мелоун у розвідці, присвяченій формам часу і хронотопу у поезії Великої війни, наголошує, що окопна лірика формує специфічні хронотопічні моделі, у яких «час досвіду» принципово розходиться з календарним часом, а просторові межі траншеї й нічії землі набувають символічного виміру (Malone, 2013).

У британському літературознавстві класичним орієнтиром залишається праця П. Фасела «The Great War and Modern Memory», де вперше систематично обґрунтовано тезу про те, що окопна поезія радикально трансформувала пасторальну традицію: природа, яка доти була джерелом розради, стала медіумом жаху, а сам ландшафт – «антипасторальним» простором (Fussell, 1975: 231). У сту-

діях травми К. Карут запропонувала розуміння травматичного досвіду як такого, що не інтегрується у свідомість у момент переживання і повертається у формі нав'язливих повторень (Caruth, 1996: 4), – концепція, яка має безпосереднє відношення до темпоральної структури окопної поезії. С. Кнікербокер у «Esopoetics» увів поняття «агентів афекту» для позначення природних образів, здатних нести тілесний досвід травми через саму мову (Knickerbocker, 2012: 2).

В українському літературознавстві останніх років сформувалося кілька магістральних напрямів осмислення поезії російсько-української війни. Дослідники все виразніше говорять про зсув поезики війни у бік свідчення: як зазначає Т. Пастух, аналізуючи новітню лірику на тлі виходу антології «Слова для війни», сучасна українська поезія переходить до «функціонально-ритуальних форм спонтанної молитви, скупого свідчення, ляменту, прокляття ворогові», а сама війна парадоксально «прокладає прірву» між тими, хто її посвідчив, і всіма іншими (Пастух, 2024). Цю тезу про домінування свідчення над іншими модусами поетичного висловлювання корелює з формулюванням самої Я. Черногуз, яка наголошує, що фронтова поезія нині рухається «у форматі свідчення», покликаною зберегти пам'ять про побратимів і передати унікальність українського досвіду боротьби (Черногуз, 2026).

Паралельно розгортається і екокритично орієнтоване річище: у недавній статті О. Романенко (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) сучасна українська література про війну прочитується через категорію «ландшафту травми» – художньо осмисленого простору, зруйнованого війною, що постає водночас носієм психологічної, екологічної, мнемонічної травми та свідчення; матеріал дослідження охоплює широке коло авторів – К. Калитко, В. Амеліну, А. Дроня, С. Жадана, В. Пузіка, А. Чеха, а також антологію «#Фронтмени» (Романенко, 2026). Окремо слід відзначити поетикальний аналіз лірики Я. Черногуз, здійснений Н. Гаврилюк: тут переконливо обґрунтовується центральність образу серця як «фігури присутності» та метафори любові-сонця, а також простежується напруга між казковою та реалістичною модальностями у фронтовій ліриці поетки (Гаврилюк, 2023). Бахтінська ж категорія хронотопу досі лише фрагментарно застосовувалася до сучасної комбатантської лірики.

Попри всю інтенсивність наукового поля, саме хронотопічно орієнтованого порівняльного дослідження, яке зіставило б британську окопну лірику Першої світової війни із сучасною українською

поезією комбатантів, бракує. Існуючі студії або залишаються в межах однієї традиції, або оперують іншими категоріями – «ландшафт травми», «свідчення», «екопоетика», «мнемопоетика», – не виводячи просторово-часову структуру самого окопу на рівень центральної аналітичної категорії. Саме ця лакуна створює простір для контрверсійних, але продуктивних зіставлень, зокрема щодо статусу «рідної» і «чужої» землі, онтологічного виміру присутності та трансформації поезики ув'язнення.

Мета статті. Метою статті є окреслення структурних і семантичних особливостей хронотопу окопу в британській поезії Першої світової війни та сучасній українській поезії комбатантів, а також з'ясування того, як на рівні поезики часу й простору артикулюється принципова різниця між досвідом війни на чужій і на рідній землі. Для досягнення цієї мети ставляться такі завдання: по-перше, реконструювати хронотопічні моделі в обраних текстах британських авторів (В. Оуен, А. Розенберг, З. Сасун); по-друге, проаналізувати специфіку хронотопу окопу в сучасній українській бойовій ліриці (Ю. Руф, М. Кривцов, Я. Черногуз); по-третє, визначити спільні поетикальні риси й принципові відмінності двох традицій; по-четверте, запропонувати концепцію хронотопічної еволюції комбатантського дискурсу. Методологічно дослідження спирається на поєднання бахтінської теорії хронотопу, принципів літературної компаративістики, поетикального аналізу та елементів студій травми, а також свідомо обмежується корпусом творів авторів-комбатантів, що дозволяє уникнути романтизації фронтового досвіду й зосередитися на текстах, які постають із безпосередньої участі у війні.

Виклад основного матеріалу

Хронотоп окопу у британській поезії Першої світової війни

Британська окопна лірика формується у принципово новому для європейської поезії просторі, у якому колишні пасторальні й героїчні моделі виявляються непридатними для передачі досвіду. Траншея – не просто тематичний мотив, а структурна категорія, що організовує художній світ: вона задає специфічний ритм часу (очікування / вибух), специфічну топологію простору (замкненість, вертикаль / горизонталь, вузькі проходи) і специфічний тип ліричного суб'єкта (тіло, що зазнає руйнації й водночас є свідком цієї руйнації).

Поезія А. Розенберга «Break of Day in the Trenches» (1916) часто розглядається як один із найяскравіших зразків фронтової лірики, що демістифікує патріотичні кліше й натомість фік-

сує абсурд і безглуздість позиційної війни. Уже перші рядки твору – «The darkness crumbles away. / It is the same old druid Time as ever» (Rosenberg, 2012: 14) – задають парадоксальний хронотоп: світанок не позначає початку нового, а підтверджує повторюваність «того самого» часу, який не рухається вперед. Визначення часу як «druid» мобілізує одразу три шари: архаїчну вертикальну глибину (доримська Британія), ритуальність (друїди як хронометристи сонцестоянь) і сакральну абсурдність у момент, коли цей «вічний» час збігається з часом позиційної війни.

Центральний образ – «queer sardonic rat», що стрибає на руку ліричного суб'єкта і потенційно здатний перетнути «sleeping green between» (Rosenberg, 2012: 14), – конструює «нічну землю» як простір, що не належить жодній зі сторін і водночас байдужий до людських кордонів. Визначення щура як «космополіта», що здатний однаково торкнутися англійської й німецької руки, руйнує патріотичну бінарність «свій/чужий» і відкриває хронотоп війни як простір, у якому всі однаково «підкорені примхам убивства». У термінах Бахтіна, хронотоп «нічна земля – щур – мак» формує «вузол», у якому зникаються час, простір і тіло: мак як пам'ять і смерть, щур як космополітичний рух, земля як місце масового вбивства. Час тут стає циклічним, але для людини він перетворюється на стагнацію – повторення того самого досвіду очікування під вогнем; простір натомість динамічний лише для нелюдського, натомість людське тіло, «sprawled in the bowels of the earth» (Rosenberg, 2012: 14), позбавлене агентивності. Показово, що саме щур, а не людина, є у цьому тексті носієм руху, мобільності, а відтак і часу як тривалості: людський суб'єкт хронотопічно «приколений» до одного місця, тоді як нелюдське зберігає здатність перетинати кордони.

У «The Sentry» (1917) В. Оуен звертається до епізоду, який він описував у листі до матері: під час обстрілу один із вартових його взводу був скинутий вибухом у бліндаж і осліп. Цей автобіографічний епізод у поемі трансформується у хронотопічну точку, де зникаються травматична пам'ять і замкнений простір. Бліндаж постає як місце, де «waterfalls of slime» заливають сходи, а «whizz-bang» знаходить двері й «groping» солдатів у темряві (Owen, 1920: 16). Поетика сліпоти у тексті є багаторівневою: по-перше, це буквальна сліпота пораненого вартового, чий «eyeballs, huge-bulged like squids» (Owen, 1920: 16), стають майже гротескним втіленням тілесного руйнування; по-друге, це сліпота самого ліричного суб'єкта, який через роки, за визнанням Оуена, «I try not to

remember these things now» (Owen, 1920: 16), але пам'ять невідступно повертає його до тієї миті. Ця формула «I try not to remember» є парадигматичною для хронотопіки травми: суб'єкт опиняється у двох часах одночасно – у пост-фронтовому «тепер», коли він намагається забути, і у вибуховому «тоді», до якого його повертає пам'ять. Час тут ущільнюється до одного «вибухового» моменту, який розгортається у посттравматичну тяглість.

Хронотоп бліндажа у Оуена поєднує вертикальну вісь (сходи вниз) і горизонтальну (підземний хід): рух завжди спрямований «донизу» – у темряву й до тіла пораненого. У цій конфігурації бліндаж стає не притулком, а пасткою, у якій сама можливість зору підважена, а простір не дає перспективи, час же не пропонує виходу з травматичного кола. Сліпота тут – не жертвний подвиг, а довічний вирок: воїн осліп не заради якоїсь «вищої» мети, а просто тому, що вибух знайшов двері бліндажа. Саме це десакаралізоване трактування фізичного ураження робить «The Sentry» одним із ключових антиміфологічних текстів окопної лірики.

«The Rear-Guard» (1918) З. Сасуна відбувається у тунелі Гінденбурзької лінії, де солдат «gropes along the tunnel, step by step», покладаючись на «prying torch with patching glare» (Sassoon, 1918: 14). Уже перші рядки задають хронотоп обмеженого руху: простір тунелю не дає огляду, а час досвіду вимірюється кроками й подихами у задущливому повітрі. Вертикальна й горизонтальна осі знову перетинаються: солдат перебуває «fifty feet below the rosy gloom of battle» (Sassoon, 1918: 14), де «grosy» небо війни є недосяжним. Характерно, що саме дієслово «gropes» – те саме, що у Оуена описує дії осліплених солдатів у бліндажі, – тут артикулює модус пересування живого, повноцінно зрячого героя: у хронотопі тунелю зір втрачає свою функцію, і простір сприймається наосліп, на дотик, через тіло.

Кульмінаційний епізод – зустріч із тілом мертвого товариша, якого герой спершу сприймає за живого й шарпає, вимагаючи вказати вихід, – стає хронотопічною точкою, у якій «час живого» буквально наштовхується на «час мертвого», а простір тунелю виявляється простором смерті заднім числом. Момент, коли герой «alone he staggered on until he found / Dawn's ghost» (Sassoon, 1918: 14), формулює парадоксальний хронотоп виходу: він досягає «привида світанку», а не самого світанку, і цей «примарний» статус денного світла засвідчує, що тунель не лишився позаду, а всотався у саму структуру сприйняття. Напруження між

рухом і стагнацією структурує увесь текст: герой «staggers on» до виходу з тунелю, але навіть досягнувши «twilight air», він не покидає «пекельного» досвіду, що «стискається» у пам'яті. Таким чином, хронотоп Сасуна є «рухом крізь смерть», у якому вихід із простору не означає виходу з часу війни.

Хронотоп окопу в сучасній українській поезії комбатантів

Українська комбатантська лірика вибудовує свою хронотопічну систему у принципово іншому типі відносин між суб'єктом і простором. Це пов'язано з тим, що війна розгортається не на чужій землі, а на рідній, і отже, траншея врізається не у нейтральну географію, а у простір ідентичності, пам'яті, дитинства. Ця відмінність визначає особливу психологічну й онтологічну гостроту сучасної української поезії війни.

Збірка Ю. Руфа «Ваніль чи сталь?!» (2021) є одним із найяскравіших прикладів поетичної репрезентації війни на Донбасі з позицій мілітарного націоналізму, у якому поезія відкрито виконує мобілізаційну й пропагандистську функцію. Водночас хронотопічний вимір цих текстів виходить за межі прямолінійної ідеології: Донбаський степ постає як сліпий, фрагментований ландшафт, у якому пам'ять і руйнування співіснують у тій самій площині. Дихотомія «ванілі» (умовний комфорт, довоєнна нормальність) і «сталі» (зброя, війна) у назві збірки задає темпоральний конфлікт: війна не просто перериває мирний час, а ретроспективно його переозначає (Руф, 2021). Те, що було «солодким» і «мирним», у світлі військового досвіду набуває відтінку наївності або навіть зради; водночас сталь стає єдиним засобом збереження самої можливості майбутнього. У цьому сенсі хронотоп Руфа є хронотопом постфактумної пам'яті, у якому теперішнє війни переписує минуле. Простір степу у поезії Руфа не нейтральний: це рідна земля, що стала полем бою, а відтак семантичне поле «рідної землі» роздвоюється – земля як «мати» і земля як «могила» існують одночасно.

М. Кривцов, поет і стрілець-кулеметник, автор збірки «Вірші з бійниці / Poems from the Trench» (2023, 2024), репрезентує досвід війни, який умовно можна означити як «радикальне тут-і-тепер». Його тексти народжуються безпосередньо з позиційних буднів, а сама бійниця (кулеметне гніздо) стає базовою просторовою метафорою: не просто точкою огляду, а формулою хронотопу – вузьким, обмеженим отвором, через який видимий світ фрагментований, перерваний, підпорядкований логіці цілі й прицілу. Вже у прозовій автохарактеристиці до збірки автор формулює цей

принцип через впізнаваний ряд хронотопічних деталей: «Як курява ковтає будинки. Як рвуться сталеві нитки снарядів. Як стираються вулиці, наче коректором» (Кривцов, 2024). Показово, що деструкція простору описується саме як дія, спрямована на знаки впорядкованості: будинки, вулиці, сталеві нитки – всі ці маркери довоєнної географії не просто руйнуються, а ковтаються й стираються, тобто вилучаються з карти як одиниці значення.

Темпорально хронотоп Кривцова визначається послідовністю «чергування – очікування – вибух»: час розтягується у періоди монотонного чергування, коли ніч нічого не приносить, крім звуку власного дихання, і стискається у моменти бою, коли секунди важать життя. Очікування, як і в британській окопній поезії, формує відчуття стагнації; однак на відміну від Розенберга, у якого час радше «зупиняється», у Кривцова простір активніше «пожирає» час, що точно артикульовано у рядках: «попереду – мінне поле / позаду прилітають снаряди / хочеться вірити у світ / та світу вже давно немає...» (Кривцов, 2024: 72). Тут хронотоп окопу зводиться до двох векторів загрози («попереду» і «позаду»), між якими суб'єкт опиняється у вузькій смузі буття-під-вогнем; характерно, що віра «у світ» розходиться з констатацією того, що «світу вже давно немає» – мова фіксує розрив між метафізичним концептом світу й емпіричною відсутністю простору, у якому цей світ міг би функціонувати.

Просторова редукція у Кривцова супроводжується й темпоральним стисненням: образ «лабіринту окопів», у якому відбувається зустріч із «Мінотавром війни» – «поміж важкого мороку і мертвого світла, у кислому молоці світанку в лабіринті окопів із Мінотавром війни» (Кривцов, 2024: 38), – накладає на фронтовий простір архаїчний міфологічний хронотоп. Світанок тут є не початком, а позначенням «кислого молока» світла, а сам окоп постає як лабіринт, тобто простір, у якому рух не веде до виходу, а лише до центру – місця зустрічі зі смертю. Це хронотопічно споріднює Кривцова з Розенберговою моделлю «того самого druid Time»: обидва вписують фронт у позачасову міфологічну рамку, яка робить очікування онтологічно безвихідним.

Нарешті, у Кривцова виразно артикульована хронотопічна інверсія сну й реальності, внутрішнього і зовнішнього: «де мої сни? де мої сни? поглянь, / вони ховаються у окопах» (Кривцов, 2024: 72); а в іншому місці – «сни мої були засніжені та холодні / наче долоньки загиблого під Ізюмом» (Кривцов, 2024: 140). Сон перестає

бути альтернативним простором, захистом від яви – він переселяється в окоп і відчуває ту саму холодну тілесність, що й загибле тіло під конкретним топонімом. Ця просторова укоріненість сну у «долоньках загиблого під Ізюмом» є принципово іншою порівняно з британською традицією: у Розенберга чи Оуена немає еквівалентного моменту, де травма була б прив'язана до впізнаваного топоніма рідної землі. У Кривцова ж сама географія стає суб'єктом втрати – Ізюм, Бахмут, Авдіївка – це не «французькі поля», а власні міста, що й робить його хронотопіку онтологічно болючішою.

Збірка Я. Чорногуз «[dasein: оборона присутності]» (Чорногуз, 2023) створена на основі досвіду бойової медицини й розвідниці, що поєднує фронтову оптику з рефлексивним, філософськи загостреним письмом. У текстах збірки простір війни накладається на топографію пам'яті: Скадовськ, Северодонецьк, Маріуполь, висоти над Новоайдаром, дорога Бахмут – Лисичанськ і села по той бік Сіверського Дінця постають, за визначенням самої авторки, як «мала батьківщина, бо вони переміряні нашими кроками вздовж і впоперек. Деякі вільні й оборонені, більшість з них – ще належить звільнити» (Чорногуз, 2023). Це авторське формулювання задає принципово іншу топологію порівняно з британською окопною лірикою: «нічия земля» як безіменний простір поза кордонами тут змінюється іменним реєстром конкретних населених пунктів, кожен із яких одночасно є «маленькою батьківщиною» і потенційним об'єктом звільнення.

Центральну роль у хронотопічній побудові збірки відіграє образ серця, який функціонує як «фігура присутності», що концентрує тілесний, емоційний і екзистенційний виміри досвіду. Як переконливо показує Н. Гаврилюк, поетка «обирає мову на рівні серця, але трактує її не як мову перечуленості чи романтизації, а як мову справжності: справжньої любові, відваги, болю» (Гаврилюк, 2023). У хронотопічному плані це означає, що локації війни (позиції, міста, дороги) набувають смислу через «прохід» крізь тіло – через біль, страх, любов, провину. Обмежений простір окопу чи бліндажа набуває онтологічного виміру: питання «де я є?» (тут чи там, на фронті чи в тилу) зливається з питанням «чи є я взагалі?».

Особливо концентрованим хронотопічним жестом збірки є рядки: «Світ зійшовся клином на обороні цієї землі. / І навіть якщо буде щось опісля цього, навіть тоді – / нам іншого вже, мабуть, ніколи насправді не буде треба» (Чорногуз, 2023). Хронотоп стиснення тут розгортається через два вектори. Просторово – «світ зійшовся клином»:

геометричний образ клину означає зведення універсального («світ») до однієї точки («ця земля»), а поетика оборони онтологічно надбудовується над цим стисненням. Темпорально – «навіть якщо буде щось опісля цього» – вводить умовне майбутнє, яке парадоксально вже у момент промовляння прирівнюється до непотрібності («нам іншого вже, мабуть, ніколи насправді не буде треба»): справжній час зібраний тут-і-тепер, в обороні, а пост-воєнне майбутнє, якщо й настане, буде переживатися як надлишок до вже прожитої повноти. Це й є те, що сама авторка називає «оборонною присутністю».

Назва збірки задає концептуальний горизонт: «оборона» тут означає не лише військову дію, а й зусилля збереження самого факту буття-в-світі, попри спроби війни перетворити людину на річ або на цифру в зведенні. Хронотоп окопу у Чорногуз є не лише простором обмеження, а й простором опору, у якому присутність відстоюється проти знеособлення; цей вимір особливо відчутний у жіночому комбатантському досвіді, що розширює традиційно маскулінізований простір бойової лірики. Не випадково сама поетка у пізніших виступах наголошує, що сучасна українська фронтова поезія «переходить у формат свідчення», покликаною зафіксувати досвід і пам'ять побратимів (Чорногуз, 2026), – і ця поетика свідчення є логічним продовженням хронотопіки оборони присутності.

Порівняльний аналіз: спільна поетика ув'язнення та принципові відмінності

Попри суттєві історико-культурні відмінності між Першою світовою війною і сучасною російсько-українською війною, зіставлення текстів двох традицій виявляє низку типологічних збігів у побудові хронотопу окопу, які можна систематизувати у вигляді чотирьох ключових механізмів.

Перший – темпоральна стагнація. В обох традиціях час фронтового існування переживається як циклічне очікування, позбавлене телосу. У Розенберга це «druid Time», що повторюється тоді, як солдат лише виринає мак і чекає наступного обстрілу; у Кривцова час вимірюється чергуваннями на позиції, у яких ніч не приносить нічого, крім звуку власного дихання, а дні розчиняються один в одному. Саме ця стагнація, а не стрімкий рух подій, і є головним темпоральним режимом окопної лірики.

Другий – просторове замикання. Траншея, бліндаж, тунель, кулеметне гніздо, бійниця – усі ці топоси репрезентують досвід «ув'язнення» в обмеженому просторі, який, однак, не гарантує безпеки. У Оуена й Сасуна укриття часто виявля-

ється місцем найбільшої небезпеки; у Кривцова бійниця одночасно захищає і викриває. Саме ця подвійна функція замкненого простору – одночасно притулок і пастка – задає хронотопічну амбівалентність окопу.

Третій – хронотопічна інверсія «свого» й «чужого». Навіть у британській поезії «чужий» простір фронту частково привласнюється як «інший дім», але при цьому лишається радикально ворожим. В українській поезії війни ця інверсія набуває особливої гостроти: рідні міста й ландшафти стають полями бою, «малими батьківщинами», які потрібно звільнити або за які вже заплачено ціною втрати. Хронотоп «свого» простору опиняється під постійною загрозою перетворення на «нічий», а потім – на «ворожий».

Четвертий – тілесна дезінтеграція. В усіх розглянутих текстах тіло є головним «носієм» хронотопу: сліпота, поранення, смерть, фізичний біль структурують просторово-часове переживання війни. Газова атака в Оуена, мертвий товариш у Сасуна, натуралістичні образи тілесності у Черногуз – усе це точки, у яких хронотоп війни конденсується в одному «тілесному» моменті, а межа між суб'єктом і простором, який його руйнує, розмивається.

При всій типологічній спорідненості механізмів, між двома традиціями існує принципова відмінність. Британські поети воюють на чужій території (Франція, Бельгія), яка хоч і стає, за словом М. Мелоуна, «іншим життям, таким близьким у часі й відстані» (Malone, 2013), але не збігається з уявленням про «дім». Це визначає специфічну тематику ілюзіовтрати: війна руйнує передусім уявлення про честь, славу, героїзм, але не ставить під питання саме фізичне існування «рідного дому». В українській комбатантській ліриці простір війни – це власна територія, «мала батьківщина», рідні міста й села, які можуть бути знищені або окуповані безпосередньо у ході подій, що описуються. Відтак війна означає не лише втрату ілюзій, а й втрату самої землі: рідний простір стає нічий, а потім – ворожим. Цей перехід фіксується у образах зруйнованих будинків, стертих вулиць, куряви, що ковтає міста.

Ця відмінність задає принципово різні моделі «повернення додому». Для британського поета повернення – хоч і травматичне – можливе як фізичне переміщення з фронту на острів; для українського воїна повернення може означати прибуття до зруйнованого або окупованого міста, у якому «дому» у колишньому сенсі вже не існує. Саме у цьому розриві між фізичним і символічним поверненням і полягає одна з ключових хронотопічних відмінностей двох традицій.

На основі виявленої структурної опозиції можна запропонувати концепт хронотопічної еволюції комбатантського дискурсу – рух від поетики руйнування ілюзій, характерної для британської окопної лірики, до поетики оборони присутності, характерної для сучасної української. Якщо британський поет-комбатант фіксує крах попередньої картини світу, у якій війна ще могла мислитися як поле слави й честі, то український поет-комбатант стоїть уже у пост-ілюзорному просторі, у якому питання не в тому, чи війна героїчна, а у тому, чи можна взагалі залишитися «собою» в умовах знеособлення. Цей перехід і є хронотопічною еволюцією: від траншеї як місця розвінчання до окопу як місця екзистенційного опору.

Висновки. Застосування бахтінської теорії хронотопу до аналізу британської окопної поезії Першої світової війни та сучасної української комбатантської лірики дозволило виявити як спільні, так і принципово відмінні риси їхніх просторово-часових структур. Спільною основою обох традицій є поетика ув'язнення: хронотоп окопу, бліндажа, тунелю чи бійниці поєднує темпоральну стагнацію, просторове замикавання, інверсію опозиції «свого» й «чужого» і тілесну дезінтеграцію як ключові елементи переживання війни. Саме ця поетика ув'язнення формує структурний інваріант комбатантського дискурсу, який не залежить від історико-культурного контексту і виявляє себе як у текстах 1916–1918 років, так і у текстах 2014–2025 років.

Принципова відмінність двох традицій полягає у статусі простору війни: у британській поезії це чужа територія, у якій відбувається втрата ілюзій щодо героїки й сенсу війни; у сучасній українській – рідна земля, утрата або загроза втрати якої стає центральною онтологічною травмою. Ця відмінність визначає іншу онтологічну логіку ліричного суб'єкта: від травматичної ілюзіовтрати до оборони присутності як форми екзистенційного опору, що засвідчується вже на рівні назв ключових збірок сучасної української комбатантської лірики.

Запропонований концепт хронотопічної еволюції комбатантського дискурсу – від поетики руйнування ілюзій до поетики оборони присутності – може слугувати евристичним інструментом для подальших досліджень поезії війни в інших національних традиціях і конфліктах. Усвідомлення різниці між війною на чужій і на рідній землі на рівні хронотопу відкриває шлях до глибшого розуміння того, як література фіксує і трансформує досвід колективної травми, а також створює концептуальну рамку, у якій сучасна українська

воєнна лірика постає не просто як локальне культурне явище, а як значущий внесок у світову поезію війни.

Водночас слід чесно проговорити обмеження цього дослідження, які є наслідком свідомих методологічних виборів. По-перше, стаття свідомо зосереджується на територіальному вимірі хронотопу – на опозиції «рідної» і «чужої» землі – залишаючи інші осі (соціальну, класову, колоніальну, релігійну, урбаністичну) як перспективи подальших досліджень; зокрема, соціальний хронотоп сучасної української поезії, у якому просторово-часові структури пов'язані з уявленнями про європейськість, східність та колоніальне минуле, заслуговує на окрему студію. По-друге, корпус свідомо обмежений авто-

рами-комбатантами і шістьма ключовими посталями, що дозволяє сфокусувати аналіз, але не охоплює всього поля: вагомими для подальшого розширення є передусім А. Дронь, П. Вишебаба, Б. Гуменюк, О. Гошилик, Л. Якимчук, а також антології «#Фронтмени» і «Поміж сирен». По-третє, стаття не вичерпує гендерний аспект проблеми, хоча і артикулює його у зв'язку з творчістю Я. Чорногуз: системний аналіз жіночого комбатантського письма як окремої хронотопічної моделі потребує самостійного дослідження. Нарешті, перспективним видається і зіставлення хронотопу окопу з суміжними хронотопами – дороги, укриття, поранення – у сучасній українській військовій прозі, зокрема у текстах С. Жадана, О. Михеда й О. Вільчинського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилюк Н. І. Поезія фронтників: образи війни в поезії Ярини Чорногуз. Scientific Collection «InterConf+». 2023. № 30 (143). С. 202–212. DOI: <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.04.2023.031>.
2. Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш Формат, 2023. 186 с.
3. Пастух Т. До нового канону української поезії. Збруч. 23.02.2024. URL: (дата звернення: 16.04.2026).
4. Романенко О. Ландшафти травми: війна, пам'ять і природа в українській літературі про російсько-українську війну. Синопис: текст, контекст, медіа. 2026. Т. 32, № 1. С. 18–27. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259X.2026.1.3>.
5. Руф Ю. Ваніль чи сталь?! : вірші / іл. GorGun Art. Київ : Залізний тато, 2021. 144 с.
6. Чорногуз Я. [dasein: оборона присутності] : поезії. Київ : Віхола, 2023. 112 с.
7. Чорногуз Я. Фронтна поезія України переходить до свідчення. Укрінформ. 07.03.2026. URL: https://mezha.net/eng/bukvy/ukrainian_frontend_poets/ (дата звернення: 16.04.2026).
8. Bakhtin M. M. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel / ed. by M. Holquist. The Dialogic Imagination: Four Essays. Austin : University of Texas Press, 1981. P. 84–258.
9. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
10. Fussell P. The Great War and Modern Memory. Oxford : Oxford University Press, 1975. 363 p.
11. Knickerbocker S. Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language. Amherst : University of Massachusetts Press, 2012. 232 p.
12. Malone M. “That other life, so near in time and distance”: Forms of Time and of the Chronotope in Great War Poetry. Track Changes. 2013. Issue 9: Boundaries. URL: <https://trackchangesjournal.wordpress.com/archive/issue-9-boundaries/that-other-life-so-near-in-time-and-distance-forms-of-time-and-of-the-chronotope-in-great-war-poetry/> (дата звернення: 16.04.2026).
13. Owen W. Poems / with an introduction by S. Sassoon. London : Chatto & Windus, 1920. ix, 33 p.
14. Rosenberg I. Poems. Poemhunter.com: The World's Poetry Archive, 2012. 70 p. URL: <https://www.poemhunter.com/i-rosenberg/ebooks/> (дата звернення: 17.04.2026).
15. Sassoon S. Counter-Attack and Other Poems / with an introduction by R. Nichols. New York : E. P. Dutton & Co., 1918. 81 p.

REFERENCES

1. Havryliuk N. I. (2023) Poeziia frontovykyv: obrazy viiny v poezii Yaryny Chornohuz [Poetry of frontline soldiers: images of war in the poetry of Yaryna Chornohuz]. Scientific Collection «InterConf+». № 30 (143). P. 202–212. DOI: <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.04.2023.031>. [in Ukrainian].
2. Kryvtsov M. (2024) Virshi z biinytsi [Poems from the Loophole]. Kyiv: Nash Format. 186 p. [in Ukrainian].
3. Pastukh T. (2024) Do novoho kanonu ukrainskoi poezii [Toward a new canon of Ukrainian poetry]. Zbruch. 23.02.2024. URL: <https://zbruc.eu/node/117641> (accessed: 16.04.2026). [in Ukrainian].
4. Romanenko O. (2026) Landshafty travmy: viina, pamiat i pryroda v ukrainskii literaturi pro rosiisko-ukrainsku viinu [Landscapes of trauma: war, memory and nature in Ukrainian literature about the Russian-Ukrainian war]. Synopsis: tekst, kontekst, media. Vol. 32, № 1. P. 18–27. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259X.2026.1.3>. [in Ukrainian].
5. Ruf Yu. (2021) Vanil chy stal?! : virshi [Vanilla or Steel?! : poems] / illustrated by GorGun Art. Kyiv: Zaliznyi tato. 144 p. [in Ukrainian].
6. Chornohuz Ya. (2023) [dasein: oborona prysutnosti] : poezii [[dasein: Defence of Presence] : poems]. Kyiv: Vikhola. 112 p. [in Ukrainian].

7. Chornohuz Ya. (2026) Frontova poeziia Ukrainy perekhodyt do svidchennia [Ukrainian frontline poetry is moving toward testimony]. Ukrinform. 07.03.2026. URL: https://mezha.net/eng/bukvy/ukrainian_frontline_poets/ (accessed: 16.04.2026). [in Ukrainian].
8. Bakhtin M. M. (1981) Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. The Dialogic Imagination: Four Essays / ed. by M. Holquist. Austin: University of Texas Press. P. 84–258.
9. Caruth C. (1996) Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 154 p.
10. Fussell P. (1975) The Great War and Modern Memory. Oxford: Oxford University Press. 363 p.
11. Knickerbocker S. (2012) Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language. Amherst: University of Massachusetts Press. 232 p.
12. Malone M. (2013) “That other life, so near in time and distance”: Forms of Time and of the Chronotope in Great War Poetry. Track Changes. Issue 9: Boundaries. URL: <https://trackchangesjournal.wordpress.com/archive/issue-9-boundaries/that-other-life-so-near-in-time-and-distance-forms-of-time-and-of-the-chronotope-in-great-war-poetry/> (accessed: 16.04.2026).
13. Owen W. (1920) Poems / with an introduction by S. Sassoon. London: Chatto & Windus. ix, 33 p.
14. Rosenberg I. (2012) Poems. Poemhunter.com: The World’s Poetry Archive. 70 p. URL: <https://www.poemhunter.com/i-rosenberg/ebooks/> (accessed: 17.04.2026).
15. Sassoon S. (1918) Counter-Attack and Other Poems / with an introduction by R. Nichols. New York: E. P. Dutton & Co. 81 p.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



Ольга ЗАГОРОДНЯ,

orcid.org/0000-0002-0140-0992

кандидат філологічних наук,

асистент кафедри іноземних мов математичних факультетів

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

(Київ, Україна), *olgagorna@ukr.net*

ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ САКРАЛЬНИХ ПОНЯТЬ СТУДЕНТАМИ ІТ-ГАЛУЗІ

Стаття присвячена дослідженню сакральних понять «Бог», «душа», «дух» в мовній картині світу ІТ-спеціалістів з метою вивчення осмислення респондентами цих явищ, не притаманних технологізованій сфері штучного інтелекту і віртуальної реальності. Сьогодення кидає виклики на збереження суто людського в епоху нівеляції традиційних, релігійних, духовних цінностей суспільства і переходу до роботизації усіх сфер життя, включно зі сферами комунікації та стосунків. Оскільки ІТ-спеціалісти – це флагмани нового техногенного світу, необхідним є вивчення їх ставлення до явищ, не притаманних роботам, задля розуміння і корекції фахових утілеїв і духовних цінностей нового покоління для того, щоб запобігти небезпечному впливу технологій на свідомість людини. Матеріалом дослідження виступили дані вільного асоціативного експерименту (BAE). Експеримент проводився англійською мовою на англомовному стимульному матеріалі. Респондентами виступили 100 студентів факультету інформаційних технологій КНУ ім. Тараса Шевченка переважно чоловічої статі. Опрацьовано близько 300 асоціативних зв'язків «стимул»–«реакція». В дослідженні, окрім BAE, використано дистрибутивну методику, прийоми зовнішньої і внутрішньої інтерпретації, компонентний аналіз, дескриптивний метод, моделювання і математичні методи для аналізу й інтерпретації результатів. Визначено ядерні і периферійні асоціації в асоціативних полях досліджуваних лексем, актуалізовані семи лексичного й асоціативного значень, актуальні типи асоціативних зв'язків, мовне наповнення АП, характер конотацій стимульних одиниць на позначення сакрального. Визначений характер впливу професійного фактору ІТ-сфери на сприйняття сакральних понять (в АП наявні реакції на позначення назв технологій), доведено взаємодію і взаємопроникнення АП лексем «soul» і «spirit» в ядерній зоні, здійснено порівняння ядерних зон досліджуваних понять у українських та британських респондентів. Визначено, що Бог (God) здебільшого мислиться респондентами як позитивна зовнішня сила, що допомагає і рятує; душа (soul) – містична частина людини, сповнена позитивних якостей і почуттів; дух (spirit) – потойбічна неприємна істота, з одного боку, і сила, енергія, воля людини – з іншого. Конотації лексем «God» і «soul» позитивні, позитивність зростає у часі; конотації лексеми «spirit» значно менш позитивні, АП містить багато негативно забарвлених реакцій, динаміка позитивності у 2024 – 2025 роках – спадна. Серед асоціативних зв'язків превалюють парадигматичні і тематичні, наявні вербально-складені, ремінісцентні, піктографічні, відмова асоціювати. З точки зору мовного вираження в АП переважають англійські реакції над українськими, що зумовлено стимульною вибіркою і умовами проведення експерименту. Ядра АП лексем «soul» і «spirit» взаємопроникаючі. В АП стимулів «God», «soul», «spirit» респондентів-українців і респондентів-британців виявлено спільні елементи (однакові АЗ в обох лінгвокультурах: God – church; soul – spirit, music, heart; spirit – ghost) і відмінні риси (в українській мовній свідомості поняття «spirit» залишається сакральним і мислиться як дух, а в британській мовній свідомості мислиться як міцний напій).

Ключові слова: сакральні поняття, вільний асоціативний експеримент, ІТ-галузь, стимул, реакція.

Olha ZAHORODNIA,

orcid.org/0000-0002-0140-0992

Candidate of Philological Science,

Assistant Lecturer at the Department of Foreign Languages for Mathematical Faculties

Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv

(Kyiv, Ukraine), *olgagorna@ukr.net*

LINGUO-COGNITIVE FEATURES OF THE INTERPRETATION OF SACRED CONCEPTS BY IT-STUDENTS

The article is devoted to the study of the sacred concepts “God,” “soul,” and “spirit” in the linguistic worldview of IT specialists, with the aim of examining how respondents conceptualize these phenomena, which are not inherent to the technologized sphere of artificial intelligence and virtual reality. Contemporary reality poses challenges to preserving

what is essentially human in an era marked by the erosion of traditional religious and spiritual values and the transition to the robotization of all spheres of life, including communication and interpersonal relationships. Since IT specialists are the leading developers of the new technogenic world, it is essential to investigate their attitudes toward phenomena that are not characteristic of machines in order to understand and adjust the professional goals and spiritual values of the new generation, thereby preventing the potentially harmful impact of technology on human consciousness. The empirical material of the study consists of data obtained through a free associative experiment (FAE). The experiment was conducted in English using English-language stimulus material. The respondents were 100 students of the Faculty of Information Technology at Taras Shevchenko National University of Kyiv, predominantly male. Approximately 300 associative links of the "stimulus-response" type were analyzed. In addition to the FAE, the study employed distributional analysis, methods of external and internal interpretation, componential analysis, the descriptive method, modeling, and mathematical methods for the analysis and interpretation of the results. The study identified nuclear and peripheral associations within the associative fields of the analyzed lexemes, the activated semantic components of both lexical and associative meanings, the dominant types of associative links, the linguistic content of the associative fields, and the nature of the connotations of the stimulus units denoting the sacred. The influence of the professional factor of the IT sphere on the perception of sacred concepts was established (the associative fields contain responses denoting technological terms). The interaction and interpenetration of the associative fields of the lexemes "soul" and "spirit" in the nuclear zone were demonstrated, and a comparison of the nuclear zones of the studied concepts among Ukrainian and British respondents was conducted. It was determined that "God" is predominantly conceptualized by respondents as a positive external force that helps and saves; "soul" as a mystical part of a human being filled with positive qualities and emotions; and "spirit" as, on the one hand, an unpleasant otherworldly entity, and on the other hand, as human strength, energy, and will. The connotations of the lexemes "God" and "soul" are positive, with positivity increasing over time; the connotations of the lexeme "spirit" are significantly less positive, as the associative field contains many negatively marked responses, and the dynamics of positivity in 2024–2025 show a decline. Among the associative links, paradigmatic and thematic relations prevail; verbal-composite, reminiscence-based, pictographic responses, as well as refusals to associate, are also present. From the perspective of linguistic expression, English responses prevail over Ukrainian ones in the associative fields, due to the stimulus set and the conditions of the experiment. The nuclear zones of the associative fields of the lexemes "soul" and "spirit" demonstrate mutual interpenetration. In the associative fields of the stimuli "God," "soul," and "spirit," both Ukrainian and British respondents exhibit common elements (identical associative responses in both linguocultures: God – church; soul – spirit, music, heart; spirit – ghost) as well as differences (in the Ukrainian linguistic consciousness, the concept "spirit" retains its sacred meaning and is conceptualized as "dyh," whereas in the British linguistic consciousness it is associated with a strong alcoholic drink).

Key words: sacred concepts, free associative experiment, IT field, stimulus, response.

Постановка проблеми. Сьогодні робить інтенсивний прорив у сферу штучного інтелекту, роботизації багатьох сфер життя від промисловості до сфер гуманітарного і побутового напрямів. З'являються як нові соціальні запити, так і нові професії у царині освоєння ефективної комунікації людини з допоміжними машинами, людиноподібними роботами, системами, які само-навчаються, тощо. В такому контексті виникає безліч питань щодо меж між штучним і людським інтелектом, окреслення різниці між людською недосконалою особистістю та інтелектуальною ШІ-досконалістю. Отже, важливим є дослідження того, як фахівці сфери ІТ сприймають суто людські явища, не притаманні ШІ, а в певній мірі і протилежні йому, але разом з тим такі, що тісно пов'язані з суттю людини і є її невід'ємними частинами. Оскільки сфера машинного навчання розвивається швидкими темпами, і складно уявити, в яку б галузь життя людини не проник штучний інтелект, в цьому дослідженні матеріалом обрано аналіз інтерпретацій сакральних понять, оскільки сакральне – це саме та сфера, яка непідвладна технологізації. В сакральних поняттях міститься той фрагмент картини світу, який відображає ціннісні

орієнтири людини, і розуміння лінгвокогнітивних взаємозв'язків у такому фрагменті може стати основою фундаментальних досліджень в галузі прикладної лінгвістики для подальших розробок моделей як навчання і виховання молодого покоління, так і тренування ШІ, а також виставлення меж між функціями машини і діяльністю людини у техногенному майбутньому.

Для вивчення специфіки інтерпретації сакральних понять фахівцями ІТ-спеціальностей для цього дослідження було обрано лексеми «God» (Бог), «soul» (душа), «spirit» (дух). Саме ці концепти, на наш погляд, є яскравими прикладами втілення вищих духовних категорій у свідомості носіїв мови.

Аналіз досліджень. Аналіз наукових досліджень показав, що концепти «God» (Бог) і «soul» (душа) уже виступали предметом вивчення в різних аспектах, на матеріалі різних мов, проте концепт «spirit» (дух) майже не досліджений. Було виявлено, що концепти «God» (Бог) і «soul» (душа) здебільшого вивчалися як філософсько-культурні категорії. Матеріалом для філологічних досліджень цих концептів виступали поетичні та прозові літературні твори, фразеологізми,

паремії, тощо. Так, Н. Мушировська дослідила концепт «душа» у поезії раннього українського символізму (Мушировська, 2021). І.О. Помазан, О.В. Ільїна вивчили міфологічний та філософський аспект концепту «душа» на матеріалі етимологічних, фразеологічних та лексикографічних джерел (Помазан, Ільїна, 2025). Л.Ю. Сінна виявила особливості вербалізації концепту «душа» в мовній картині світу англіїців на матеріалі лексикографічних значень та ідіом з компонентом «soul» (Сінна, 2021). Л. Репп дослідила концептуалізацію лексем «heart» і «soul» в англійській мові за мотивами роману канадської письменниці Маргарет Етвуд «Орикс і Деркач» (Репп, 2023). Г. Сергієнко вивчила концептуалізацію понять «Бог»/ «God» / «Gott» на матеріалі паремій української, англійської та німецької мов (Сергієнко, 2017). М. Бойчук дослідила концепт «Бог» у стійких виразах та ідіомах англійської мови (Бойчук, 2016), Т.П. Вільчинська і О.К. Вільчинський зробили лінгвокогнітивний аналіз концепту «Бог» на матеріалі філософсько-релігійних поетичних текстів Б.-І. Антонича і П. Сороки (Вільчинська, Вільчинський, 2022). Проте, бракує досліджень, які б відображали сприйняття зазначених концептів «Бог», «душа», «дух» з точки зору психолінгвістики, мисленнєвих процесів, що існують в свідомості носіїв лінгвокультури «тут і зараз», на сьогоднішній день, під впливом різноманітних лінгвістичних та екстралінгвістичних факторів, а також не достатньо досліджень сприйняття цих концептів певними суспільними верствами, особливо в умовах стрімкого розвитку технологій, здатних нівелювати сакральність концептів «Бог», «душа», «дух» як в цілому в лінгвокультурах, мовних картинах світу, так і в мовній свідомості носіїв лінгвокультурних цінностей (Саух, Мельничук, 2020). Звичайно, таке припущення занадто сміливе, проте психолінгвістичний аспект розуміння та інтерпретації цих сакральних понять відкриває простір для підтвердження чи спростування такої гіпотези.

Мета цієї статті – дослідити лексеми «Бог», «душа», «дух» в психолінгвістичному аспекті за допомогою комплексного аналізу асоціативних полів цих лексем, побудованих за допомогою вільного асоціативного експерименту.

Виклад основного матеріалу. Матеріалом цього дослідження слугують дані вільного асоціативного експерименту, проведеного у 2024–2025 роках з респондентами ІТ-галузі. Лексеми «God», «soul», «spirit» виступили стимульними одиницями і спровокували ряд реакцій, тобто сформували асоціативні поля (АП) цих мов-

них одиниць. Респондентами виступили студенти факультету інформаційних технологій Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Було опитано 100 осіб чоловічої (60 осіб) і жіночої (40 осіб) статей, опрацьовано близько 300 зв'язків «стимул – реакція». Вільний асоціативний експеримент проводився англійською мовою, респонденти попередньо були введені в англомовний контекст спілкування. Рівень володіння англійською мовою у респондентів визначений як B1 – незалежний користувач, що цілком дозволяє вважати результати експерименту релевантними.

Оскільки поняття концепту має широке тлумачення в науковій літературі і термінологічно не відображає задач цієї статті, будемо оперувати термінами «лексема» для позначення лексичного змісту і терміном «стимул» для позначення психолінгвістичного змісту досліджуваних сакральних понять. В психолінгвістичному експерименті лексеми «God», «soul», «spirit» трактуються в цій статті як стимули, що викликають вербалізовані та невербальні реакції у респондентів, залучених в експеримент. Методами цього дослідження виступили: психолінгвістичний метод вільного асоціативного експерименту для формування асоціативних полів лексем-стимулів GOD, SOUL, SPIRIT; дистрибутивна методика, прийоми зовнішньої і внутрішньої інтерпретації, компонентний аналіз, моделювання і математичні методи для аналізу асоціативних полів досліджуваних стимулів; дескриптивний метод для опису отриманих результатів.

В межах дослідження був проведений комплексний аналіз АП стимулів GOD, SOUL, SPIRIT, а саме розглянуті їх денотативний і конотативний компоненти, виявлені актуальні типи асоціативних зв'язків «стимул – реакція» в асоціативних полях за двома шкалами, проведений розподіл реакцій на стимул з точки зору наповнення сем лексичних і асоціативних значень, мовного вираження; сконструйований емоційно-оцінний простір для виявлення характеру співвідношення сакральних понять в мовній свідомості респондентів на основі їх конотацій, тощо. Проведено зіставлення ядерних і наколоядерних зон асоціативних полів стимулів GOD, SOUL, SPIRIT, породжених українськими і британськими респондентами, з метою виявлення спільних і відмінних елементів в різних лінгвокультурах. Виявлено специфіку інтерпретації сакральних понять респондентами ІТ-галузі як матеріал для подальших фундаментальних досліджень в сфері лінгвістики та комп'ютерних технологій, а також лінгводидактики і методики викладання англійської мови.

Аналіз АП стимулу GOD виявив, що поняття Бога студентами ІТ-сфери сприймається в термінах релігії та церкви: ядерна реакція – *religion* (індекс яскравості реакції (ІЯ) 0,170, а сумарний індекс яскравості (СІЯ) включно з модифікаціями ядерної реакції *religion* сягає 0,181 (*religiya, religion*); у навіколоядерній зоні міститься реакція *church* (0,079), на ближній периферії знаходяться реакції *Jesus* (0,056), *faith* (ІЯ 0,045; СІЯ 0,296 (*vera* 0,022; *trust* 0,011; *belief* 0,011)), *creator* (0,034). Таким чином, поняття «Бог» респондентами найяскравіше сприймається як об'єкт релігії з елементами обрядовості, в який вірять, тобто щось зовнішнє, сила, яка керує світом, рятує, благословляє, а не внутрішній стан самої людини. Бог асоціюється з небесами (*heaven* (0,022), *sky* (0,022), *небо* (0,011) – СІЯ 0,056), раєм (*paradise* (0,022)), а також стимулює в свідомості респондентів ремінісцентні образи: *angels on clouds* (0,011; СІЯ 0,022 (*clouds* (0,011))). Бог в свідомості респондентів ІТ-сфери, з одного боку, велична сила (*creator* (0,034, ближня периферія, навіколоядерна зона), *main person* (0,011), *всевишній* (0,011), *beginning of everything* (0,011); СІЯ 0,068), яка рятує (*saving us* (0,011), *helper* (0,011), *the last hope* (0,011) СІЯ 0,034) і благословляє (*blessed, blessing*; СІЯ 0,022). Бачимо, що сема порятунку виявилася вагомішою, ніж сема благословення, що може відображати те, що українська свідомість звертається до Бога у найтяжчі часи і потребує спасіння і порятунку більше, ніж благ. З іншого боку, АП стимулу GOD насичене реакціями, що нівелюють існування Бога і відображають атеїстичний світогляд (*doesn't exist* (0,022), *малоймовірно* (0,011), *не кожен вірить* (0,011), *discussion* (0,011), *illusion* (0,011), *nothing* (0,011); СІЯ 0,284), щоправда ці реакції містяться на периферії АП. Порівняння питомої частки асоціацій, що позначають віру в Бога та релігійність з часткою таких, що відображають атеїстичний світогляд (в тому числі розуміння Бога як історичний, а не духовний аспект (СІЯ 0,034)), свідчить, що студентам ІТ-сфери швидше притаманне визнання існування Бога, ніж ствердження його відсутності (СІЯ 0,841 проти СІЯ 0,318 відповідно). В основному, поняття Бога мислиться респондентами в термінах Християнства (*Jesus* (на ближній периферії); *father son, holly spirit; xrestnik, Easter, Christianity* (на дальній периферії), СІЯ 0, 101), проте в АП стимулу GOD на дальній периферії зустрілися реакції на позначення історичних, античних, та мусульманських контекстів (*history, Zeus, Olymp, Allah* (ІЯ 0,011; СІЯ 0,045).

Розподіл реакцій по семах лексичного значення виявив, що актуалізованою семою є сема

«The being or spirit that is believed to have created the universe (Christianity, Judaism, Islam)» – 65,79% реакцій в порівнянні з семою «A being or spirit who is believed to have power over a particular part of nature or who is believed to represent a particular quality» – тільки 5,26% реакцій, що свідчить про християнську направленість свідомості опитаних респондентів більше, ніж язичницьку, навіть в умовах відродження язичницьких символів і популяризації древніх слов'янських культів в українському культурному просторі сьогодення. Аналіз асоціативних сем в АП стимулу GOD виявив, що стимул сприймається в діяльнісному аспекті (асоціативна сема «Дії» – 21,05% реакцій від кількості усіх реакцій АП), і це пов'язано з вірою, творенням та порятунком. Друге місце розділили релігійні атрибути (асоціативна сема «Об'єкти/предмети» – 18,42% реакцій) і релігії (асоціативна сема «Релігії» – 18,42% реакцій), третє місце посіли персоналії (асоціативна сема «Персоналії» – 13,16% реакцій), що підтверджує осмислення респондентами Бога, як зовнішнього фактора, тоді як емоційне ставлення, що йде зсередини і відображене у реакціях асоціативної семи «Емоції і оцінки» – 7,89%, здебільшого заперечує існування Бога і втілює атеїстичний світогляд, хоча частка цих реакцій в АП дуже мала.

З огляду на те, що асоціативний експеримент проводився англійською мовою з англомовними лексемами, мовний розподіл реакцій в АП стимулу GOD передбачуваний: було дано 85,53% англомовних реакцій і всього 10,53% українськомовних. Це свідчить про те, що включення української свідомості в англомовний контекст впливає на механізми асоціювання, і когнітивні процеси в цей період часу здебільшого проходять мовою зовнішньої комунікації. Невеликий відсоток українськомовних асоціацій в АП англомовних стимулів можуть свідчити про те, що не всі респонденти володіють механізмами переключення мисленнєвого процесу на мову зовнішньої комунікації і перетворюють (перекладають) англомовні стимули на зрозумілі українськомовні та реагують уже на них рідною мовою. Цей аспект потребує подальшого психолінгвістичного вивчення і не є пріоритетом даної статті, хоча можливо зробити такі припущення, спираючись на спостереження за респондентами під час проведення експерименту і аналіз АП. Аналіз типів асоціативних зв'язків (АЗ) в АП стимулу GOD відобразив значне переважування парадигматичних зв'язків (84,21%) над синтагматичними (3,95%), на другому місці – вербальні складені (9,21%). За іншою шкалою розподілу типів асоціативних зв'язків бачимо, що тема-

тичні АЗ мають найбільшу вагу (53,95%), значний відсоток ремінісцентних АЗ (18,42%), по 10,53% – емоційно-оцінних і АЗ-власних назв.

Досить цікавим є аналіз конотацій реакцій стимулу GOD. Ця лексема сприймається респондентами-фахівцями ІТ-сфери позитивно: 81,58% позитивних і умовно-позитивних зв'язків в порівнянні з 3,95% негативних і умовно-негативних. Цей факт додає надії на свідоме ставлення фахівців ІТ-сфери до цілей і результатів своєї фахової діяльності, адже людина, що визнає Бога, не стане створювати небезпечні і руйнівні механізми. Це особливо цінно в умовах блискавичного розвитку ІІІ-технологій і розроблення віртуальної реальності. Асоціативний експеримент проводився періодично протягом 2024–2025 років і показав неочікувані результати: позитивність стимулу GOD у свідомості респондентів у 2025 році підвищилась (0,837 у жовтні 2025 в порівнянні з 0,518 у листопаді 2024), тобто новіше покоління поставилося до поняття Бога, за результатами експерименту, більш усвідомлено і прихильно. Цей аспект потребує подальших вивчень зі збільшенням та урізноманітненням вибірки респондентів, що є перспективою дослідження.

Розглянемо також специфіку усвідомлення респондентами-студентами ІТ-сфери таких понять як «душа» (soul) і «дух» (spirit), притаманних лише людським істотам і чужим для ІІІ-технологій. Дослідження цих понять представляє науковий інтерес, оскільки збереження в мовній свідомості традиційних позитивних уявлень щодо душі та духу людини є запорукою відсутності роботизації самої людини в еру поступового стирання меж між людиною і людиноподібними роботами. З іншої сторони, вивчення і опис асоціативних полів понять «soul» і «spirit» може стати матеріалом для навчання штучного інтелекту того, чим є людська душа і дух, які абсолютно не притаманні створеним механізмам, і окреслення того, де ставити межі між діяльністю людини і функціями машини, які не є і не мають в майбутньому бути ідентичними.

Асоціативне поле стимулу SOUL має більш розгалужену ядерну зону на відміну від стимулу GOD з чітким ядром: GOD – religion. Ядерними реакціями стимулу SOUL з найяскравішими індексами стали реакції *spirit* (0,048), *kindness* (0,036), *emotions* (0,036); ядерними реакціями з меншою яскравістю є такі: *family*, *person*, *heart*, *music*, *human*, *people*, *love* (ІА кожного – 0,024). Периферійна частина АП містить велику кількість різноманітних реакцій на позначення різних понять, наприклад характеристик людської душі

(*deceptive*, *kind*, *developed*, *calm*, *чесна*, *good*, *унікальність*, *free*, *amazing* (ІА 0,012), оцінних реакцій (*найголовніше що є у людини*, *essence personality* (ІА 0,012) назв людей (*close people*, *mate*, *soulmate*, *shadow friend*, *knight*, *ancestry* (ІА 0,012), предметів (*song*, *games*). Душа також пов'язується з любов'ю (*love*, ІА 0,024). Осмислення душі респондентами з ІТ-сфери відбувається як в термінах людських якостей, як бачимо у вищезгаданих реакціях, так і в термінах чогось містичного, незвіданого і потойбічного (*uncharted*, *light*, *aura*, *nevermore*, *religion*, *invisible*, *death*, *heaven*, *paradise*, *вічність*, *death* (ІА 0,012)). Прослідковується зв'язок душі з інтелектом людини (реакції *mind*, *consciousness* (ІА 0,012). Специфічними реакціями на лексему-стимул SOUL саме респондентів ІТ-сфери, в яких відображений вплив фаху інформаційних технологій, є реакції на позначення назви комп'ютерної гри *dark souls* (ІА 0,048), а також оцінна реакція *ai lacks it* (ІА 0,012). Отже, респонденти ІТ-спеціальностей осмислюють душу як притаманну лише людині, а не технологіям, частину, тісно пов'язану з духом людини, її рисами характеру, наділену езотеричними і містичними якостями, сповнену позитивних почуттів. Актуалізованою семою лексичного значення в свідомості респондентів ІТ-сфери виявилася сема на позначення частини людини, що наділена містичним змістом і існує після смерті «Spirit of person/c] the spiritual part of a person, believed to exist after death» (29,17% реакцій), сема на позначення людських якостей «Inner character/[c] a person's inner character, containing their true thoughts and feelings» – 26,39% реакцій, що приблизно рівнозначно, проте містичність душі передуює усвідомленню душі в термінах якостей людини. Серед асоціативних сем питому вагу мають об'єкти, пов'язані з душею, атрибути (*music*, *song*, *games*, тощо; 27,78%), суб'єкти (*person*, *people*, *close people*, тощо; 20,83%), характеристики із оцінними реакціями (*kind*, *invisible*, *free*, тощо; разом 33,34%). В АП стимулу SOUL з точки зору мовного наповнення англійських реакцій виявлено 87,50%, українськомовних – 8,33%. В цьому АП виявлено піктографічні реакції (2,78%) – малюнок сердечка, як символа позитивних характеристик душі – любові, доброти тощо, а також фіксації поєднання серця і душі локально в тілі людини. Серед типів асоціативних зв'язків превалюють парадигматичні (55,56%), синтагматичні (20,83%), вербальні складені (19,44%); а також найбільш поширені – тематичні (62,55 %), емоційно-оцінні (20,83%), ремінісцентні (11,11%; *you are my heart*, *you are my soul*; *dark souls*, *knight*, тощо). Стимул

SOUL осмислюється позитивно (позитивних АЗ 55,56%, умовно-позитивних АЗ 16,67%, загалом позитивних реакцій 72,23%). Позитивність в конотаціях також зростає у часі: коефіцієнт меліоративності 0,157 у листопаді 2024 р., зростає до 0,765 у жовтні 2025 р.

Лексема-стимул SPIRIT в свідомості респондентів-студентів ІТ-сфери пов'язується з реакцією *ghost* (ІЯ 0,063 – в ядрі АП), СІЯ 0,340 (*ghost*, *дух* – в ядрі АП (ІЯ 0,038), *призрак* (рос.) – на периферії АП (ІЯ 0,012)). Ядерні реакції з меншим індексом яскравості розділилися на дві семантичні категорії: осмислення духу як певної сутності, яка існує окремо від людини, в тому числі після смерті, як проєкція фізичного тіла, або в межах фізичного тіла пов'язується з душею людини – з одного боку (СІЯ 0,215: *ghost* (ІЯ 0,063), *дух*, *soul*, *mystic*, *death* (ІЯ 0,038 кожного), з іншого боку – як енергія людини, її сила, командний дух, діяльнісний рушій (СІЯ 0,114: *strong*, *energy*, *team spirit* (ІЯ 0,038 кожного)). Аналіз реакцій периферії АП стимулу SPIRIT відображає таку ж тенденцію, що і ядро. На периферійній частині, дух як сутність – СІЯ 0,342 (*not alive*, *invisible*, *scared bro*, *inanimate*, тощо), і дух як енергія і сила людини – СІЯ 0,164 (*people* (ІЯ 0,025), *team*, *good*, *психічність*, *сила волі*, *strength* (ІЯ 0,012 кожного), тощо). Сприйняття духу як привида респондентами ІТ-сфери може бути зумовлене впливом професійного фактору, оскільки ІТ-технології віртуальної реальності, комп'ютерних ігор, сучасного кінематографа у стилі фентезі насичені персонажами-привидами. Реакції периферії АП доводять ці зв'язки в свідомості респондентів: *Halloween* (ІЯ 0,025), *movie* (ІЯ 0,025), *film* (ІЯ 0,025); *cartoons*, *cartoon about house* (СІЯ 0,025), *cs go*, *storm spirit data hero*, *games* (ІЯ 0,012 кожного). Також слід зазначити, що дух мислиться респондентами більше як щось темне, неприємне, потойбічне, таке, що провокує страх. Численні реакції відображають саме цей, негативний, зміст (СІЯ 0,203: *lost soul*, *fear*, *shamanism*, *taro*, *demon*, *scared bro*, *Halloween*, тощо), тоді як дуже мало реакцій відобразило позитивний зміст духу (сутності), його святість і величність (СІЯ 0,025: тільки *church*, *saint*). Отже, дух для респондентів з ІТ-сфери – це швидше привид, темний, лякаючий, потойбічний, персонаж ігор та фільмів, неіснуючий і неприємний, і аж потім – командний дух і сила людини. Це підтверджує і розподіл реакцій по семах лексичного значення. Сема «Imaginary creature/[c] (old-fashioned) an imaginary creature with magic powers, for example, a fairy or an elf» містить 24,29% реакцій, сема «Soul/[c] the soul thought of as separate from the body and believed

to live on after death; a ghost» 20% реакцій, тобто загальна кількість 44,29%; тоді як сема «Courage/energy/[u] courage, energy or determination» 15,71% реакцій, а сема «Feelings of support / [u, sing] feelings of support towards a group, team or society» 5,71% реакцій, сумарно – вдвічі менше реакцій (21,42%). Дух не мислиться респондентами в діяльнісному аспекті, лише 8,57% реакцій ввійшли в асоціативну сему «Дії», тоді як в семах «Об'єкти/предмети» – 25,71% реакцій, в семі «Суб'єкти» – 15,71% реакцій, тобто значно більше, 41,42% загалом. Сема «Характеристики» містить 15,71% реакцій. Таким чином, робимо висновок, що дух для респондентів – це не дія, не проявляє активності, а мислиться як субстанція з певними характеристиками, яка викликає емоції (здебільшого негативні, сема «Емоції/оцінки» містить 12,86% реакцій). З точки зору мови вираження, в АП стабільна тенденція на користь англомовних реакцій: 87,14% англомовних, лише 8,57% українськомовних реакцій. За типами асоціативних зв'язків переважають парадигматичні (58,57%), а синтагматичних і вербальних складених значно менше (20% і 17,14% відповідно). За іншою шкалою розподілу найбільшу частку АП займають тематичні (52,86%), емоційно-оцінні (24,29%) АЗ, також відзначаємо невелику частку ремінісцентних АЗ (10%) і АЗ на позначення власних назв (2,86%). В АП стимулу SPIRIT з'являються аббревіатури (1,43%), чого не було виявлено в АП стимулів GOD і SOUL. Аналіз конотативного елементу АП стимулу SPIRIT показав, що цей стимул сприймається в цілому позитивно (48,57% позитивно забарвлених реакцій), хоча кількість негативно забарвлених реакцій теж досить висока (18,57%); бачимо 50% позитивних і умовно-позитивних АЗ і 21,43% негативних і умовно-негативних АЗ. Це докорінно відрізняється від наповнення АП стимулу SOUL, де негативних і умовно-негативних АЗ всього 16,67% на тлі 72,23% позитивних і умовно-позитивних. Таким чином, бачимо, що стимул SOUL викликає у респондентів більше приємних емоцій і почуттів, ніж стимул SPIRIT, душа приємніша, ніж дух. Цікавою є спадна динаміка конотацій стимулу SPIRIT у часі, на відміну від стимулів SOUL і GOD: індекс меліоративності в листопаді 2024 року 0,379 спадає у листопаді 2025 до 0,075, що означає, що молодше покоління студентів ІТ-галузі продукують більше негативно забарвлених реакцій на цей стимул, ніж студенти попередніх років народження.

Цікавим є факт взаємопроникнення та певної схожості АП лексем-стимулів SOUL і SPIRIT. Так, у ядрах цих стимулів бачимо ці ж лексеми, що ста-

ють реакціями: SOUL (стимул) – *spirit* (реакція, ядерна, ІЯ 0,048), SPIRIT (стимул) – *soul* (реакція, ядерна, ІЯ 0,038). Також прослідковується протиставлення цих понять інтелекту і розуму людини в обох АП: SOUL – *mind, consciousness*; SPIRIT – *mind, mythology, science*. В межах дослідження будувався емоційно-оцінний простір для визначення сітки понять в свідомості респондентів з врахуванням індексів пейоративності (негативності, вертикальна шкала) та меліоративності (позитивності, горизонтальна шкала) і порівняння конотацій досліджуваних стимулів між собою. Співвідношення конотативних індексів лексем-стимулів GOD, SOUL, SPIRIT бачимо на Рис.1.

Аналіз емоційно-оцінного простору доводить, що ці лексеми не надто наближені одна до одної з точки зору конотацій і мають різні індекси пейоративності та меліоративності. Найбільш позитивним стимулом в свідомості респондентів виступає лексема «God» (пейоративність -0,07, меліоративність 1,39), найменш позитивним стимулом – лексема «spirit» (пейоративність -0,39, меліоративність 0,95). Лексема «soul» займає серединну позицію (пейоративність -0,29, меліоративність 1,19).

З огляду на те, що дослідження проводилося на англomовному матеріалі, цікавим є співставлення ядерних реакцій стимулів GOD, SOUL, SPIRIT, отриманих від українців, українськомовних респондентів, з ядерними реакціями цих стимулів, отриманих від англomовних респондентів. Це дозволить побачити відмінні та схожі риси між двома картинами світу, що існують в свідомості

українців та англійців. В контексті наслідування і виховання європейських цінностей в українському соціополітичному просторі таке порівняння набуває особливої значущості і потребує ґрунтовного аналізу. В межах цього дослідження сакральних понять було проведено фрагментарне порівняння найяскравіших АЗ в ядрах досліджуваних стимулів на різних вибірках респондентів, і для аналізу фрагменту картини світу англійців був залучений Единбурзький асоціативний тезаурус (The Edinburgh Associative Thesaurus). Найяскравішими виявлені такі зв'язки:

GOD – religion (Ukrainian), GOD – heaven (British)

SOUL – spirit (Ukrainian), SOUL – music (British)

SPIRIT – ghost (Ukrainian), SPIRIT – ghost (British)

Більше елементів АП досліджуваних лексем прослідковуємо в Таблиці 1

Отже, і українці і британці сприймають Бога як елемент релігії, проте з різними акцентами: британці схильні до відзначення стану єднання з Богом, або локації знаходження Бога (Небеса), тоді як українці акцентують на ритуальності (релігія). Душа в українській мовній свідомості, насамперед, пов'язується з духом, тоді як в англійській – з душевністю музики, хоча реакція *spirit* (дух) також є ядерною з менш значною інтенсивністю. Стимул SPIRIT (дух) осмислюється українцями і британцями однаково, як привид. Відмічено спільні елементи в обох ядерних і навіколоядерних зонах всіх стимулів в АП українських та англійських

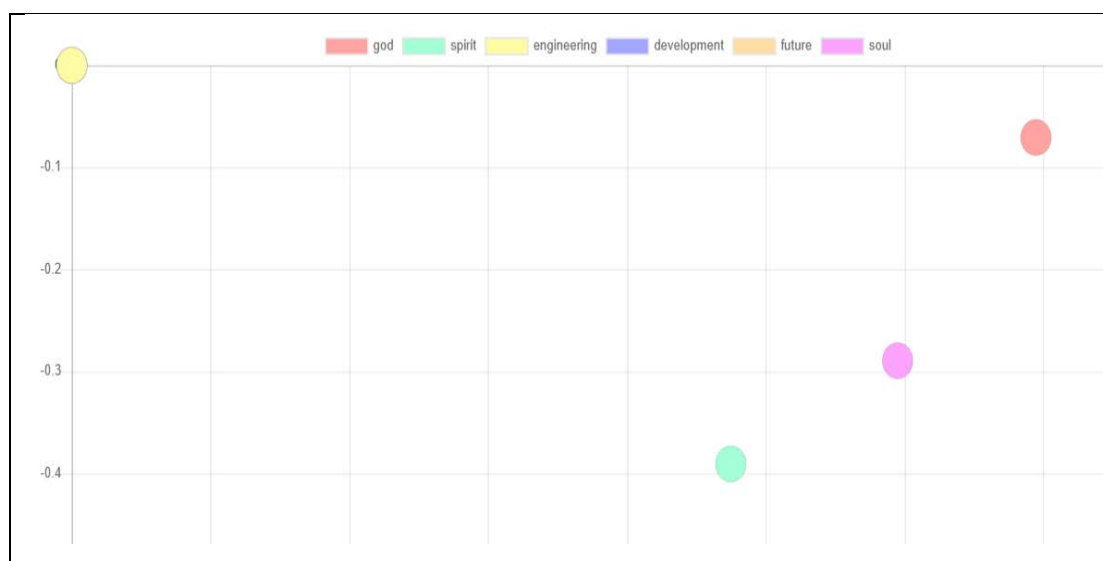


Рис. 1. Емоційно-оцінний простір. Співвідношення конотативних індексів лексем-стимулів GOD, SOUL, SPIRIT

Таблиця 1

Співвідношення елементів ядра та ближньої периферії лексем-стимулів GOD, SOUL, SPIRIT на матеріалі вільних асоціативних експериментів з українськими та британськими респондентами

№	Stimulus	Ukrainian Free associative experiment	The Edinburgh Associative Thesaurus	Common elements
1	GOD	Ядро: religion 15 Периферія: Church 7 jesus 5 faith 4	Ядро: heaven 8 man 6 church 5 God 5 almighty 4	church
2	SOUL	Ядро: spirit 4 kindness 3 emotions 3 family 2 person 2 heart 2 music 2 human 2 people 2 love 2	Ядро: music 22 spirit 13 Периферія: God 8 heaven 5 heart 4	spirit music heart
3	SPIRIT	Ядро: ghost 5 дух 3 strong 3 0.0380 soul 3 - (відмова асоціювати) 3 energy 3 mystic 3 death 3 team spirit 3	Ядро: ghost 13 whisky 12 drink 9 holy 8 wine 6 Периферія: gin 5 lamp 4	ghost

респондентів: GOD – *church*; SOUL – *spirit, music, heart*; SPIRIT – *ghost*. Цікавим є те, що дух осмислюється українцями в тому числі як командний, енергія, сила волі, тоді як в англійському світогляді стимул SPIRIT мислиться інакше і належить іншій лексичній зоні картини світу, осмислюється як напій і пов’язується з міцними напоями більше, ніж з людськими якостями.

Висновки. Проведене дослідження призвело до наступних результатів. Лексеми на позначення сакральних понять “God” (Бог), “soul” (душа), “spirit” (дух) сприймаються українськими респондентами-студентами ІТ-галузі більше як зовнішня сила, а не частина людської сутності. Бог (God) – атрибут релігії, зовнішня сила, що рятує, допомагає, благословляє; душа (soul) – потойбічна, містична сутність, частина людини, наділена позитивними характеристиками і любов’ю; дух (spirit) – з одного боку, лякаюча потойбічна істота, персонаж комп’ютерних ігор і фільмів, з іншого боку – енергія, сила і рішучість людини або команди. Вплив профе-

сійного фактору ІТ на осмислення сакральних понять студентами ІТ-галузі проявляється в проникненні в асоціативні поля досліджуваних стимулів назв сучасних ІТ-технологій (зокрема ШІ), комп’ютерних ігор, ремінісценцій. Лексема “God” в свідомості респондентів ІТ-галузі має найбільш позитивну інтерпретацію, лексема “spirit” найменш позитивна з досліджуваних лексем, лексема “soul” займає серединну позицію. В цілому конотації сакральних понять “God” (Бог), “soul” (душа), “spirit” (дух) в свідомості респондентів ІТ-галузі позитивні. Асоціативні поля досліджуваних лексем-стимулів містять найбільшу частку англійськомовних асоціацій, хоча є і частка українськомовних, а також піктографічних і відмов асоціювати. Асоціативні зв’язки в АП досліджуваних стимулів здебільшого парадигматичні і тематичні. Динаміка конотацій у часі в період з 2024 по 2025 роки змінюється в сторону наростання позитивності у лексем “God” і “soul” і в сторону спадання позитивності і наростання негативного аспекту у лексеми

“spirit”. Відзначено взаємодію і перехресне взаємопроникнення ядерних елементів АП у стимулів SOUL і SPIRIT, коли вони стають реакціями в асоціативних полях один одного, тобто лексеми “soul” і “spirit” в мовній свідомості респондентів взаємопов’язані. В асоціативних полях лексем “God”, “soul”, “spirit” в українській та англійській лінгвокультурах спостерігаються спільні і відмінні елементи. Виявлено однакові АЗ в обох лінгвокультурах: GOD – church; SOUL – spirit, music, heart; SPIRIT – ghost. Різка відмінність спостерігається в осмисленні поняття “spirit” українськими і британськими респондентами, а саме в українській мовній свідомості поняття “spirit” залишається сакральним і мислиться більше як дух, а в британській мовній свідомості

це поняття мислиться як міцний напій і втрачає сакральність.

Перспективи дослідження. Це дослідження може стати основою для подальших наукових розвідок і фундаментальних проєктів у сферах психолінгвістики, соціолінгвістики, прикладної лінгвістики, ІТ-технологій на базі ІШ, машинного навчання, тощо за умови збільшення стимульної вибірки, урізноманітнення вибірки респондентів за різними аспектами (вік, стать, регіон проживання, ІТ-спеціалізація, тощо), залучення більшої кількості опитуваних (до 1000 осіб), проведення низки експериментів у різні часові періоди для дослідження динаміки характеру усвідомлення сакральних понять, збільшення вибірки стимульного матеріалу різними мовами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. The Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/>
2. The Edinburgh Associative Thesaurus. SZCZ.org. The website of Mitchell Szczepanczyk. URL: <http://www.szcz.org/posts/2020-12-25-edinburgh-associative-thesaurus-clojurescript/>
3. Бойчук М. Концепт “Бог” у стійких виразах та ідіомах англійської мови. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. № 23. URL: <https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/lingua/article/view/5530>
4. Вільчинська Т.П., Вільчинський О.К. Концепт «Бог» у поетичній творчості Б.-І. Антонича та П. Сороки: лінгвокогнітивний аналіз. Закарпатські філологічні студії. 2022. Вип. 23. Том 1. С. 41-46. URL: https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/23/part_1/7.pdf. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.23.1.7>
5. Мушировська Н. Когнітивна структура концепту «душа» у поезії раннього українського символізму. Закарпатські філологічні студії. № 18. 2021. С. 61-70. URL: <https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/18/12.pdf>. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.18.10>
6. Помазан І.О., Ільїна О.В. Репрезентація концепту ДУША в українській мовній традиції: філософський та культурологічний аспекти. Закарпатські філологічні студії. Вид.дім: Гельветика. 2025. Вип. 42. Т. 2. С.33-37. URL: https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/42/part_2/7.pdf. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.42.2.5>
7. Репп Л. Концептуалізація лексем HEART та SOUL у романі Маргарет Етвуд «Орікс і Деркач». Наукові праці Міжрегіональної Академії управління персоналом. Філологія. 2023. Т. 4 (9). С. 24-30. URL: <https://journals.maup.com.ua/index.php/philology/article/view/2917>. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.philol.2023.4.4>
8. Саух П.Ю., Мельничук М.С. Тенденції десакралізації і символізму в духовній культурі крізь призму викликів сучасності. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки. Вип. 1 (87). 2020. С. 5-14. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/32186/1/3.pdf>. DOI 10.35433/PhilosophicalSciences.1(87).2020.5-14
9. Сергієнко Г.В. Ідеографічні групи концепту БОГ/GOD/GOTT на матеріалі паремій. Матеріали XXXI Міжнародної науково-практичної інтернетконференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації»: 36. наук. праць. Переяслав-Хмельницький, 2017. № 31. С. 542-548. URL: <https://elar.tsatu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/39a224c0-e4d8-4572-9afb-bb0238bab260/content>
10. Сінна Л.Ю. Вербалізація концепту «душа» в мовній картині світу англійців. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2021. № 52 том 1. С. 166-168. URL: https://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v52/part_1/39.pdf. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.52-1.39>

REFERENCES

1. The Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/>
2. The Edinburgh Associative Thesaurus. SZCZ.org. The website of Mitchell Szczepanczyk. URL: <http://www.szcz.org/posts/2020-12-25-edinburgh-associative-thesaurus-clojurescript/>
3. Boichuk M. (2016) Kontsept “Boh” u stiikykhyh vyrazakh ta idiomakh anhliiskoi movy. [The Concept “God” in Fixed Expressions and Idioms of the English Language] Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii i inozemni movy. 23. URL: <https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/lingua/article/view/5530>. [in Ukrainian].
4. Vilchynska T.P., Vilchynskiy O.K. (2022) Kontsept «Boh» u poetychnii tvorchosti B.-I. Antonycha ta P. Soroky: lnhvokohnityvnyi analiz. [The Concept “God” in the Poetic Works of B.-I. Antonych and P. Soroka: A Linguo-Cognitive Analysis]. Zakarpatski filolohichni studii. 23. 41-46. URL: https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/23/part_1/7.pdf. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.23.1.7> [in Ukrainian].
5. Mushyrovskaya N. (2021) Kohnityvna struktura kontseptu «dusha» u poezii rannoho ukrainskoho symvolizmu. [The Cognitive Structure of the Concept “Soul” in the Poetry of Early Ukrainian Symbolism] Zakarpatski filolohichni studii. 18. 61-70.

URL: <https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/18/12.pdf>. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2021.18.10> [in Ukrainian].

6. Pomazan I.O., Ilina O.V. (2025) Rerezentatsiia kontseptu DUSHA v ukrainskii movnii tradytsii: filosofskyi ta kulturolohichni aspekty. [The Representation of the Concept “SOUL” in the Ukrainian Linguistic Tradition: Philosophical and Cultural Aspects] Zakarpatski filolohichni studii. 42. 2. 33-37. URL: https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/42/part_2/7.pdf. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.42.2.5> [in Ukrainian].

7. Repp L. (2023) Kontseptualizatsiia leksem HEART ta SOUL u romani Margaret Etvud «Oryks i Derkach». [The Conceptualization of the Lexemes HEART and SOUL in Margaret Atwood's Novel «Oryx and Crake»] Naukovi pratsi Mizhrehionalnoi Akademii upravlinnia personalom. Filolohiia. 4 (9). 24-30. URL: <https://journals.maup.com.ua/index.php/philology/article/view/2917>. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.philol.2023.4.4> [in Ukrainian].

8. Saukh P.Yu., Melnychuk M.S. (2020) Tendentsii desakralizatsii i symvolizmu v dukhovnii kulturi kriz pryizmu vyklykiv suchasnosti. [Tendencies of Desacralization and Symbolism in Spiritual Culture through the Prizm of Modernity Challenges] Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filosofski nauky. 1(87). 5-14. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/32186/1/3.pdf>. DOI 10.35433/PhilosophicalSciences.1(87).2020.5-14 [in Ukrainian].

9. Serhiienko H.V. (2017) Ideohrafichni hrupy kontseptu BOH/GOD/GOTT na materialii paremi. [Ideographic Groups of the Concept GOD/GOTT Based on Paremiological Material] Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internetkonferentsii «Tendentsii ta perspektyvy rozvytku nauky i osvity v umovakh hlobalizatsii»: Zb. nauk. prats. Pereiaslav-Khmelnytskyi. 31. 542-548. URL: <https://elar.tsatu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/39a224c0-e4d8-4572-9afb-bb0238bab260/content> [in Ukrainian].

10. Sinna L.Yu. (2021) Verbalizatsiia kontseptu «dusha» v movnii kartyni svitu anhliitsiv. [The Verbalization of the Concept “Soul” in the Linguistic Worldview of the English] Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia. 52 (1). 166-168. URL: https://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v52/part_1/39.pdf. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.52-1.39> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



Ірина ЗАПУХЛЯК,

orcid.org/0000-0001-6998-7788

кандидат філологічних наук,

старший викладач кафедри теорії та практики перекладу

Донецького національного університету імені Василя Стуса

(Вінниця, Україна) *i.zarukhlyak@donpu.edu.ua*

Катерина БОЙВАН,

orcid.org/0009-0003-8015-0868

студентка I курсу магістратури факультету іноземної та слов'янської філології

Донецького національного університету імені Василя Стуса

(Вінниця, Україна) *boivan.kate@gmail.com*

АНАЛІЗ ЛЕКСИЧНИХ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ В АНГЛІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ: (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ МЕДЕЛІН МІЛЛЕР «ЦИРЦЕЯ» В УКРАЇНСЬКОМОВНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОСТАПА ГЛАДКОГО)

Стаття присвячена системному аналізу лексичних перекладацьких трансформацій в англійсько-українському художньому перекладі на матеріалі роману Меделін Міллер «Цирцея» в українськомовній інтерпретації Остапа Гладкого. Окреслено, що в сучасному перекладознавчій науці художній переклад розглядається як складний процес міжмовної та міжкультурної комунікації, у якому важливу роль відіграють різноманітні перекладацькі трансформації. Недостатня увага до детального аналізу лексичних змін у перекладі сучасної англомовної художньої літератури, зокрема творів із виразним міфологічним і стилістично маркованим компонентом, зумовила актуальність цього дослідження. Мета статті полягає у виявленні та систематизації основних типів лексичних трансформацій, що використовуються у процесі перекладу роману, а також у визначенні їхньої ролі у відтворенні змісту, стилістичних особливостей і художньої образності оригінального тексту. У статті художній переклад розглядається як процес досягнення еквівалентності між текстом оригіналу та перекладом, що реалізується за допомогою різних перекладацьких прийомів. Увага зосереджується на лексичних одиницях, які зазнають трансформацій у процесі перекладу. Зокрема, аналізуються такі види лексичних трансформацій, як конкретизація, генералізація, модуляція, додавання та вилучення лексичних елементів. Вони забезпечують точніше відтворення змісту оригінального тексту та сприяють адаптації перекладу до норм української мови. У результаті дослідження встановлено, що використання перекладацьких трансформацій є необхідною умовою адекватного відтворення художнього тексту, оскільки вони дають змогу передати не лише зміст оригіналу, а й його емоційне та стилістичне забарвлення. Лексичні трансформації виступають важливим інструментом досягнення перекладацької еквівалентності та забезпечують ефективну передачу авторського задуму в іншій мовній системі.

Ключові слова: перекладацька трансформація, адекватність перекладу, лексична трансформація, художній переклад.

Iryna ZAPUKHLYAK,

orcid.org/ 0000-0001-6998-7788

*Candidate of Philological Sciences (PhD in Philology),
Senior Lecturer at the Department of Theory and Practice of Translation
Vasyl' Stus Donetsk National University
(Vinnytsia, Ukraine) i.zapukhlyak@donnu.edu.ua*

Kateryna BOIVAN,

orcid.org/0009-0003-8015-0868

*1st year master's student at the Faculty of Foreign and Slavic Philology
Vasyl' Stus Donetsk National University
(Vinnytsia, Ukraine) boivan.kate@gmail.com*

**ANALYSIS OF LEXICAL TRANSFORMATIONS IN THE ENGLISH-UKRAINIAN
TRANSLATION OF A LITERARY TEXT (BASED ON THE NOVEL "CIRCE"
BY MADELINE MILLER AND ITS UKRAINIAN TRANSLATION
BY OSTAP HLADKYI)**

The article is devoted to a systematic analysis of lexical translation transformations in English-Ukrainian literary translation, based on the novel "Circe" by Madeline Miller in its Ukrainian rendition by Ostap Hladkyi. In contemporary translation studies, literary translation is regarded as a complex process of interlingual and intercultural communication in which various translation transformations play a crucial role. The relevance of this study is обусловлена insufficient attention to the detailed analysis of lexical changes in the translation of contemporary English-language fiction, particularly works characterized by a pronounced mythological and stylistically marked component.

The aim of the article is to identify and systematize the main types of lexical transformations employed in the translation of the novel, as well as to determine their role in reproducing the content, stylistic features, and imagery of the original text. The study approaches literary translation as a process of achieving equivalence between the source text and the target text through the application of various translation techniques.

The focus is placed on lexical units that undergo transformations in the translation process. In particular, such types of lexical transformations as concretization, generalization, modulation, addition, and omission are analyzed. These transformations ensure a more accurate rendering of the original content and facilitate the adaptation of the translation to the norms of the Ukrainian language.

The findings of the study indicate that the use of translation transformations is a necessary condition for the adequate rendering of a literary text, as they allow not only for the transfer of the original meaning but also for the preservation of its emotional and stylistic colouring. Lexical transformations serve as an important tool for achieving translation equivalence and ensuring the effective transmission of the author's intent within another linguistic system.

Key words: translation transformation, adequacy in translation, lexical transformation, literary translation.

Постановка проблеми. Протягом століть переклад був об'єктом наукових досліджень, оскільки відіграє ключову роль у міжмовній та міжкультурній комунікації. Цей процес є не лише технічним відтворенням тексту іншою мовою, а й складною творчою діяльністю, що вимагає від перекладача високого рівня мовної компетенції та здатності до глибокого аналізу змісту. Так, Т. Ніколаєва розглядає переклад як складний розумово-мовленнєвий процес, у якому перекладач формує узагальнене уявлення про текст і відтворює його в іншій мовній системі (Ніколаєва, 2018: 110-115). Завдяки цьому переклад виконує не лише інформаційну, а й комунікативну функцію, сприяючи збереженню та передачі культурних і літературних традицій. Вдалий переклад дає змогу не тільки точно передати зміст оригінального тексту, а й зробити його доступним і зрозумілим для представників

іншої мовної спільноти (Пріщенко, 2020: 64-75). У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження перекладацьких трансформацій як одного з основних інструментів досягнення адекватності перекладу.

Актуальність дослідження зумовлена зростаючим інтересом до проблем художнього перекладу та активним розвитком перекладознавства як наукової дисципліни. Особливого значення набуває аналіз лексичних перекладацьких трансформацій у процесі перекладу художніх творів, оскільки саме вони забезпечують передачу змісту, стилістичних відтінків і художньої образності оригіналу. Роман Медлін Міллер «Цирцея» вирізняється насиченістю художніх засобів і специфічною авторською манерою, що потребує ретельного аналізу з погляду перекладацьких рішень.

Аналіз досліджень. Проблема перекладацьких трансформацій є предметом значної уваги в сучасному перекладознавстві. Так, А. Козачук (Козачук, 2023: 129-136) досліджує термінологічні аспекти трансформацій та їхню роль у досягненні адекватності перекладу. Українські науковці К. Герасименко та Ю. Баклаженко (Герасименко, Баклаженко, 2023: 18-24) аналізують особливості лексико-граматичних трансформацій у перекладі англомовних міжнародно-правових текстів, тоді як І. Запухляк і Д. Табаран (Запухляк, Табаран, 2024: 95-100) зосереджують увагу на специфіці лексичних трансформацій у художньому перекладі. Крім того, у працях інших дослідників розглядаються різні аспекти застосування перекладацьких трансформацій залежно від типу тексту та його функціонального призначення. Дослідники підкреслюють, що використання трансформацій сприяє ефективній адаптації мовних одиниць у процесі міжмовної комунікації та забезпечує адекватність і природність перекладу.

Мета статті полягає в аналізі лексичних перекладацьких трансформацій в англійсько-українському художньому перекладі на матеріалі української версії роману Медлін Міллер «Цирцея», здійсненої Остапом Гладким.

Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких завдань: узагальнити теоретичні підходи до трактування перекладацьких трансформацій; визначити специфіку лексичних змін у художньому перекладі; виявити та систематизувати відповідні трансформації у тексті перекладу; з'ясувати їхню роль у відтворенні змісту й художніх особливостей оригіналу.

Матеріалом дослідження слугують фрагменти оригінального тексту роману та його українського перекладу. Загальна вибірка становить 372 лексичні перекладацькі трансформації.

Виклад основного матеріалу. Перекладач змушений балансувати між точністю передачі змісту та адаптацією тексту для носіїв іншої мови. Він має враховувати не лише лінгвістичні аспекти, а й культурний контекст, специфіку сприйняття та естетичні очікування цільової аудиторії. На думку А. Мамрак, будь-який переклад повинен відповідати вимогам еквівалентності та адекватності. Відповідно до її визначення, еквівалентність означає відносну рівність змістовної, смислової, семантичної, стилістичної та функціонально-комунікативної інформації, яка міститься в оригіналі та його перекладі (Мамрак, 2009).

Аналіз різних підходів вказує, що більшість дослідників розглядають адекватність як більш широке поняття, тоді як еквівалентність засто-

совується у вужчому значенні, зосереджуючись переважно на конкретних аспектах перекладу. Головна мета адекватності перекладу полягає у збереженні смислової та функціональної інформації, переданні стилістичних, комунікативних та інших характеристик вихідного тексту (Мамрак, 2009). Філологиня І. Лелет інтерпретує поняття лексичних перекладацьких трансформацій як «прийом логічного мислення, за допомогою яких у контексті розкривається значення іншомовного слова та підбирається його український відповідник» (Лелет, 2018: 110-115). Дослідник І. Корунець зазначає, що лексичний склад мови являє собою не просто сукупність окремих слів, а цілісну систему, в якій кожне слово може вступати в необмежену кількість комбінацій залежно від контексту. Він акцентує увагу на тому, що взаємозв'язки між словами визначаються не лише їхньою семантикою, а й стилістичними характеристиками, що робить мовну систему багатовимірною та динамічною (Корунець, 2003). І. Корунець пише, що лексична трансформація – це заміна одиниці вихідної мови на одиницю цільової мови, яка не зареєстрована як її словниковий еквівалент (Корунець, 2003: 361).

У своїй науковій праці В. Карабан розмежовує лише перекладацькі лексичні трансформації, що охоплюють різні зміни лексичних одиниць вихідного тексту в процесі перекладу. Основна мета таких змін – забезпечення адекватного відтворення їхніх семантичних, стилістичних і прагматичних характеристик з урахуванням мовних норм та мовленнєвих традицій культури цільової мови (Карабан, 2004: 300). Науковець виділяє такі види лексичних трансформацій: 1) *конкретизація значення слова* (заміна слова з широкою семантикою словом з вужчою семантикою); 2) *генералізація значення слова* (заміна слова з вузькою семантикою словом з ширшою семантикою); 3) *додавання слова* (введення нових лексичних елементів у переклад задля правильного передання сенсу оригіналу); 4) *вилучення слова* (видалення з перекладу зайвих або повторюваних слів); 5) *заміна слова однієї частини мови на слово іншої частини мови, перестановка слова* (зміна місцями лексичних елементів у перекладі) (Карабан, 2004: 300-314).

Лінгвіст С. Максимов пропонує розмежовувати лексичні трансформації на *формальні* та *лексико-семантичні*. До останніх належать:

- *генералізація* (заміна слів (словосполучень) вузького значення на слова (словосполучення) загальним (широким) значенням (Максимов, 2006: 144-145);

- *диференціація* (перекладачеві доводиться відрізнати або розрізнати різні значення слова

в контексті перекладу за допомогою словників через відсутність прямих еквівалентів в мові перекладу) (Максімов, 2006: 144-145);

– *конкретизація* (заміна слів (словосполучень) мови оригіналу із загальним значенням словами (словосполученнями) мови перекладу з більш конкретним (вузьким) значенням) (Максімов, 2006: 144-145);

– *модуляція* або ж *смісловий розвиток* (заміна слова або словосполучення мови оригіналу на слово або словосполучення мови перекладу, яке логічно пов'язане з вихідним елементом) (Максімов, 2006: 144-145).

Трансформації слугують основою для більшості перекладацьких прийомів. Роль лексичних трансформацій у процесі міжмовної комунікації є надзвичайно важливою. Процес перекладу без використання перекладацьких трансформацій неможливий, оскільки саме вони дозволяють забезпечити переклад, який буде не лише точним у змістовому плані, а й адекватним з точки зору мовних, стилістичних та культурних стандартів.

В українськомовному перекладі роману Медлін Міллер «Цирцея», здійсненому Остапом Гладким, важливим елементом мовної структури виступають лексичні трансформації, що впливають на виразність тексту, його змістову насиченість і динаміку викладу. Аналіз роману засвідчив використання таких лексичних трансформацій: вилучення слів (2.1.), додавання слів (2.2.), конкретизація (2.3.), смисловий розвиток (модуляція) (2.4.), генералізація (2.5.), антонімічний переклад (2.6.), комбіновані трансформації (2.7.), компенсація (2.8.) та заміна слова однієї частини мови словом іншої частини мови (2.9.), які забезпечують точніше відтворення авторського задуму в українськомовному перекладі.

2.1 У результаті аналізу роману Медлін Міллер «Цирцея» в українськомовному перекладі Остапа Гладкого встановлено, що однією з найчисленніших лексичних трансформацій є вилучення слів, яке становить 20% від загальної кількості трансформацій (73 випадки). За визначенням О. Щелкунової, вилучення – це усунення в тексті перекладу плеонастичних або тавтологічних елементів, які в мові перекладу вже імпліцитно закладені в змісті (Щелкунова, 2010: 252). Така трансформація сприяє досягненню мовної економії, природності та відповідності нормам цільової мови, що є особливо актуальним у художньому перекладі. Наприклад, у фразі англ. «*as if cut from living rock*» (Miller, 2018: 19) перекладено як укр. «*наче вирубане з каменю*» (Міллер, 2024: 21), де прикметник «*living*» (дослівно – «*живий*») було вилучено.

У вказаному прикладі це є виправданим, оскільки його значення не є критично необхідним для передачі основного змісту, а буквальний переклад («*живий камінь*») звучав би неприродно в українській мові. Таким чином, вилучення дозволяє зберегти семантичну точність висловлювання, водночас забезпечуючи його стилістичну відповідність нормам української літературної мови.

2.2 Другою за частотністю лексичною трансформацією є додавання, яке становить 16% від загальної кількості трансформацій (60 аналізованих трансформацій). Згідно з визначенням, поданим у наукових джерелах, трансформація додавання полягає у введенні до тексту перекладу лексичних елементів, відсутніх в оригіналі, з метою точнішої передачі змісту висловлювання та дотримання норм мови перекладу (Карабан, 2004: 308). Такий прийом дозволяє експлікувати імпліцитні значення, забезпечити граматичну завершеність і стилістичну природність тексту. Наприклад, фразу англ. «*waited to break out*» (Miller, 2018: 15) перекладено як укр. «*нареши вирватися на волю*» (Міллер, 2024: 16), де додано словосполучення «*на волю*». Це зумовлено тим, що англійське фразове дієслово «*break out*» імпліцитно містить значення визволення або втечі з обмеженого простору, яке в українській мові потребує уточнення. Додавання дозволяє чітко передати ідею прагнення до свободи, роблячи висловлювання більш зрозумілим і стилістично адекватним для українського читача.

2.3 Значну роль відіграє трансформація конкретизації, яка становить 14% від загальної кількості трансформацій (52 випадки). За визначенням В. Карабана, конкретизація – це заміна слова або словосполучення з ширшим значенням у мові оригіналу на одиницю з вузьким значенням у мові перекладу (Карабан, 2004: 300). Застосування цієї трансформації зумовлене потребою точнішого відтворення змісту та адаптації висловлювання до мовних норм і сприйняття цільової аудиторії. Наприклад, у фразі англ. «*ready to unfold their limbs*» (Miller, 201: 20) перекладено як укр. «*що чекали на їхні руки та ноги*» (Міллер, 2024: 23), де загальне поняття «*limbs*» конкретизовано до «*руки та ноги*». Такий перекладацький вибір є вдалим, оскільки слово «*кінцівки*», хоча й існує в українській мові, має більш формальне та обмежене вживання, тоді як конкретизація забезпечує природність і зрозумілість тексту. Це дозволяє точніше передати образ і зробити його ближчим до мовної практики українського читача.

2.4 Аналіз перекладу роману Медлін Міллер «Цирцея», виконаного Остапом Гладким, засвід-

чив активне використання трансформації смислового розвитку (модуляції), яка становить 13% від загальної кількості трансформацій (48 випадків). Смисловий розвиток визначається як заміна мовної одиниці оригіналу іншою одиницею в перекладі на основі логічної або семантичної близькості, що дозволяє передати зміст через зміну перспективи або способу вираження. Така трансформація забезпечує адекватність перекладу шляхом переосмислення висловлювання без втрати його комунікативного значення. Наприклад, у реченні англ. «*But the passageways were quiet as I walked back through them*» (Miller, 2018: 21) перекладено як укр. «Але, повертаючись, я не зустріла нікого» (Міллер, 2024: 24), що демонструє зміну фокусу з опису простору на досвід суб'єкта. Попри різні способи вираження, обидва варіанти передають однаковий зміст – відсутність людей і тишу, – що свідчить про успішне застосування модуляції як засобу досягнення природності та смислової точності перекладу.

2.5 В україномовній інтерпретації роману Медлін Міллер «Цирцея» Остапа Гладкого виявлено 36 випадків трансформації генералізації, що становить 10% усіх перекладацьких трансформацій. Генералізація передбачає заміну терміна з вузьким значенням на більш загальне, щоб зробити текст природним, зрозумілим і стилістично гармонійним для українського читача (Карабан, 2004: 306). Наприклад, англ. «*The moment my foot touched, he and his chariot were gone*» (Miller, 2018: 66) перекладено як «Тієї миті, коли її торкнулася моя нога, батько і його колісниця зникли» (Міллер, 2024: 81), де «*foot*» («стопа») замінено ширшим поняттям «нога». Такий вибір дозволяє уникнути вузькоанатомічної специфіки слова «стопа» і зберегти природність художнього стилю. Подібно, «*palm*» («долоня») в оригінальній фразі «*I laid my palm on his stomach*» (Miller, 2018: 311) передано як «рука», а «*stomach*» («шлунок») – як «живіт», що робить переклад більш плавним і адекватним контексту.

2.6 Прийом антонімічного перекладу в українському перекладі роману Медлін Міллер «Цирцея» Остапом Гладким зафіксовано у 28 випадках, що становить 8% усіх аналізованих трансформацій. Ця лексична стратегія полягає у заміні слова або конструкції на протилежну за значенням і проявляється у формі негативізації, позитивізації або анулювання подвійного заперечення (Клименко, Зоренко, 2012: 88). Наприклад, у фразі англ. «*I should have come to scout ahead, but I had been too eager*» (Miller, 2018: 44) переклад як «Мала б спершу довідатися й не бути такою нетерп-

лячою» (Міллер, 2024: 52) демонструє негативізацію: позитивне «*eager*» передано через заперечну конструкцію, що дозволяє зберегти зміст і природність української мови. Протилежним прикладом є позитивізація. У перекладі «*But even that was not true*» (Miller, 2018: 73) як «Але навіть це була омана» (Міллер, 2024: 87) заперечення «*was not true*» замінено стверджувальною формою «омана», зберігаючи семантичний негативний ефект. Аналогічно, «*Because I do not desire the death of your comrades*» (Miller, 2018: 94) перекладено як «Бо я хочу порятунку твоїм друзям» (Міллер, 2024: 114), де заперечення оригіналу змінено на стверджувальне позитивне формулювання. Ще один подібний випадок – англ. «*I dare anything*» (Miller, 2018: 81) – укр. «Я не боюся нічого» (Міллер, 2024: 97), де позитивне твердження передано подвійним запереченням, що звучить природно для української. Такі приклади показують, як антонімічний переклад дозволяє адаптувати текст до мовних норм цільової аудиторії, зберігаючи оригінальну смислову тональність.

2.7 У перекладі роману Медлін Міллер «Цирцея» Остапом Гладким зафіксовано 27 випадків комбінованих трансформацій, що становить 7,5% від загальної кількості змін. Цей тип трансформацій поєднує дві або більше простіших змін – додавання, опущення, генералізацію чи модуляцію – і використовується для досягнення максимальної точності та природності тексту, особливо з огляду на значні структурні відмінності між англійською та українською мовами. Наприклад, англ. «*thinking of the robes she would wear to Zeus*» (Miller, 2018: 11) перекладено як «думаючи яке вбрання зодягнеться, ідучи на Зевсові учти» (Міллер, 2024: 12). У запропонованому уривку поєднано генералізацію та додавання. Слово «*robes*» в оригіналі позначає урочистий, ритуальний одяг, тоді як «вбрання» охоплює ширше семантичне поле й звучить стилістично нейтрально для української мови. Водночас додавання «ідучи на Зевсові учти» уточнює мету дії персонажа та розширює контекст сцени, забезпечуючи більш виразну візуалізацію. Інший приклад – англ. «*his eye fixed on home*» (Miller, 2018: 188) – укр. «пильно вдивляючись туди, де його рідний дім» (Міллер, 2024: 232). У цьому випадку застосовано три трансформації одночасно: смисловий розвиток, заміну частини мови та додавання. Іменник «*eye*» перетворено на дієприслівникову конструкцію «вдивляючись», що додає динаміки та відповідає синтаксичним особливостям української. Доданий прикметник «рідний» підсилює емоційний відтінок і конкретизує ставлення персонажа до

дому, а смисловий розвиток перетворює простий погляд на дім у навмисне вдивляння, що посилює емоційний ефект сцени.

2.8 Трансформація компенсації є прийомом перекладу, що дозволяє відновити втрачені елементи оригіналу іншими мовними засобами, іноді в іншому місці тексту, щоб зберегти стилістичне чи емоційне забарвлення (Максімов, 2006: 145). Згідно з класифікацією С. Максимова, цей прийом застосовується тоді, коли буквальний переклад призводить до втрати експресії або значущих нюансів. У романі Медлін Міллер «Цирцея» було виявлено 25 випадків використання трансформації компенсації, що становить 6,5% від усіх лексичних трансформацій. Наприклад, англ. «*Are not these flowers worth the walk?*» (Miller, 2018: 43) перекладено як укр. «*Хіба заради цих квітів не варто втомити ноги?*» (Міллер, 2024: 51). У пропонуваному прикладі стилістична компенсація дозволяє додати експресивності через сталий український вислів «втомити ноги», який передає емоційне забарвлення, що могло б загубитися при прямому перекладі. Такий підхід забезпечує збереження сенсу та емоційної насиченості оригіналу, роблячи переклад природним і виразним для читача.

2.9 Трансформація заміни слова однієї частини мови словом іншої дозволяє перекладачеві зберегти смислову точність і стилістичну природність, коли прямий граматичний відповідник у мові перекладу звучить неприродно або не передає емоційного забарвлення (Карабан, 2004: 312). Такий прийом охоплює всі частини мови й використовується для передачі процесуальності, дії або образності через іншу граматичну категорію. У романі «Цирцея» було виявлено 23 приклади цієї трансформації, що становить 6% від усіх лексичних змін. Наприклад, англ. «*This is what it means to be alive*» (Miller, 2018: 319) перекладено як укр. «*Саме це й означає жити*» (Міллер,

2024: 390). В уривку прикметник *alive* трансформовано в дієслово *жити*, що робить вислів природним для української мови та зберігає смислову насиченість. Подібні заміни зустрічаються і в реченні англ. «*We had a bit of luck at last*» (Міллер, 2024: 181) – укр. «*Нарешті нам трішки пощастило*» (Miller, 2018: 222), де іменник «*luck*» передано дієслівною конструкцією *пощастило*, що забезпечує більш динамічне і образне звучання.

Співвідношення використаних лексичних трансформацій у досліджуваному творі наведено в Таблиці 1.

Висновки. У результаті аналізу лексичних трансформацій в україномовній інтерпретації Остапа Гладкого роману Медлін Міллер «Цирцея» встановлено, що найчастішими прийомами є вилучення – 20% (73 випадки) та додавання – 16% (60 випадків), що свідчить про активне використання цих трансформацій для точнішого відтворення змісту та природності тексту українською мовою. Значну роль відіграють конкретизація – 14% (52 випадки) і смисловий розвиток (модуляція) – 13% (48 прикладів), які забезпечують уточнення семантики та передачу контекстуальних нюансів оригіналу. Менш поширеними, але важливими для передачі стилістичних і семантичних особливостей, є генералізація – 10% (36 прикладів), антонімічний переклад – 8% (28 випадків), комбіновані трансформації – 7,5% (27 прикладів), компенсація – 6,5% (25 випадків) та заміна слова однієї частини мови словом іншої – 6% (23 приклади).

Отже, результати дослідження підтверджують активне застосування різних типів лексичних трансформацій з метою забезпечення максимальної адекватності перекладу, точності відтворення авторського задуму та збереження художньо-естетичних характеристик оригінального тексту. Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні корпусу аналізованих творів, погли-

Таблиця 1

№	Трансформація	Кількість	Відсотки
1	Вилучення	73	20%
2	Додавання	60	16%
3	Конкретизація	52	14%
4	Смисловий розвиток	48	13%
5	Генералізація	36	10%
6	Антонімічний переклад	28	8%
7	Комбіновані трансформації	27	7.5%
8	Компенсація	25	6.5%
9	Заміна слова однієї частини мови словом іншої частини мови	23	6%
Разом		372	100%

бленому вивченні особливостей застосування лексичних трансформацій у художньому перекладі та дослідженні їхньої ролі у передачі стилістичних і семантичних нюансів оригіналу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасименко К., Баклаженко Ю. Особливості лексико-граматичних трансформацій у перекладі англійсько-українських міжнародно-правових документів. *Advanced Linguistics*. 2023. № 12. С. 18-24.
2. Запужляк І. М., Табаран Д. О. Лексичні трансформації у романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок». *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород. 2024. Вип. 34. Т. 2. С. 95-100.
3. Карабан В. І. Переклад наукової і технічної літератури: граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця: Нова Книга, 2004. 576 с.
4. Кияк Т. Р., Науменко А. М., Огуй О. Д. Перекладознавство (німецько-український напрям) : підручник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 543 с.
5. Клименко І. М., Зоренко І. С. Лексичні трансформації при передачі англійської політичної термінології українською мовою. *Філологічні студії*. 2012. Вип. 8. С. 84-90.
6. Козачук А. М. Перекладацькі трансформації та прийоми: термінологічні виклики у перекладознавстві. *Нова філологія*. 2023. № 89. С. 129-136. DOI: <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2023-89-18>
7. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : підручник. Вінниця. 2003. 448 с.
8. Лелет І. О. Лексико-семантичні трансформації в українському перекладі твору Е. А. По «Золотий жук». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. № 37. С. 94-97.
9. Максимов С. Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська мови): теорія та практика перекладацького аналізу тексту. Київ. 2006. 157 с.
10. Мамрак А. В. Вступ до теорії перекладу : навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2009. 304 с.
11. Ніколаєва Т. М. Перекладацькі стратегії в англо-українському просторі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2018. Т. 29 (68), № 1. С. 110-115.
12. Прищенко К. В. Роль перекладацьких трансформацій у процесі перекладу художнього тексту. *Журнал науковий огляд*. 2020. Т. 8(71). С. 64-75
13. Щелкунова О. Ф. Класифікація та роль перекладацьких трансформацій при перекладі юридичних термінів. *Маріуполь*. 2010. Редакційна колегія: 251 с

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

15. Miller M. *Circe*. New York : Little, Brown and Company, 2018. 400 p.
16. Міллер М. Цирцея / пер. з англ. О. Гладкого. Харків : Біват, 2024. 400 с.

REFERENCES

1. Herasymenko K., & Baklazhenko, Yu. (2023) Osoblyvosti leksyko-hramatychnykh transformatsii u perekladi anhlomovnykh mizhnarodno-pravovykh dokumentiv. [Peculiarities of lexical and grammatical transformations in the translation of English-language international legal documents] *Advanced Linguistics*, 12, 18-24. [in Ukrainian].
2. Zapukhliak I. M., & Tabaran D. O. (2024) Leksychni transformatsii u romani Markusa Zuzaka «Kradiika knyzhok». [Lexical transformations in Markus Zusak's novel "The Book Thief"] *Zakarpatski filolohichni studii. Uzhhorod*. 34(2), 95-100. [in Ukrainian].
3. Karaban V. I. (2004) Pereklad naukovoi i tekhnichnoi literatury: hramatychni trudnoshchi, leksychni, terminolohichni ta zhanrovo-stylistychni problemy. [Translation of scientific and technical literature: grammatical difficulties, lexical, terminological and stylistic problems]. Vinnytsia: Nova Knyha. [in Ukrainian].
4. Kyiak T. R., Naumenko A. M., & Ohui O. D. (2008) Perekladoznastvo (nimetsko-ukrainskyi napriam) : pidruchnyk [Translation studies (German–Ukrainian direction)]. Kyiv: VPTs «Kyivskiy universytet». 543.[in Ukrainian].
5. Klymenko I. M., & Zorenko I. S. (2012) Leksychni transformatsii pry peredachi anhliskoi politychnoi terminolohii ukrainskoiu movoiu. [Lexical transformations in rendering English political terminology into Ukrainian]. *Filolohichni studii*, 8, 84-90. [in Ukrainian].
6. Kozachuk A. M. (2023) Perekladatski transformatsii ta pryiony: terminolohichni vyklyky u perekladoznastvi. [Translation transformations and techniques: terminological challenges in translation studies]. *Nova filolohiia*, 89, 129-136. <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2023-89-18> [in Ukrainian].
7. Korunets I. V. (2003) Teoriia i praktyka perekladu (aspektnyi pereklad). [Theory and practice of translation (aspectual translation)]. Vinnytsia. 448 [in Ukrainian].
8. Lelet I. O. (2018) Leksyko-semantychni transformatsii v ukrainskomu perekladi tvoriv E. A. Po «Zoloty zhuk». [Lexical and semantic transformations in the Ukrainian translation of Edgar Allan Poe's "The Gold-Bug"] *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*, 37, 94-97. [in Ukrainian].
9. Maksimov S. Ye. (2006) Praktychnyi kurs perekladu (anhliska ta ukrainska movy): teoriia ta praktyka perekladatskoho analizu tekstu. [Practical course of translation (English and Ukrainian): theory and practice of translation text analysis] Kyiv. 157. [in Ukrainian].
10. Mamrak A. V. (2009) Vstup do teorii perekladu. [Introduction to translation theory] Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, 304. [in Ukrainian].

11. Nikolaieva T. M. (2018) Perekladatski stratehii v anhlo-ukrainskomu prostori. [Translation strategies in the English–Ukrainian space] Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Sotsi-alni komunikatsii, 29(68) (1), 110-115. [in Ukrainian].
12. Prishchenko K. V. (2020) Rol perekladatskykh transformatsii u protsesi perekladu khudozhnoho tekstu. [The role of translation transformations in the process of literary translation]. Zhurnal naukovyi ohliad, 8.71, 64-75. [in Ukrainian].
13. Shchelkunova O. F. (2010) Klasyfikatsiia ta rol perekladatskykh transformatsii pry perekladi yurydychnykh terminiv. [Classification and Role of Translation Transformations in the Translation of Legal Terms] Mariupol, 251. [in Ukrainian].

ILLUSTRATIVE MATERIAL

15. Miller M. (2018). Circe. New York: Little, Brown and Company.
16. Miller M. (2024). Circe (O. Hladkyi, Trans.). Kharkiv: Vivat.

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 821.161.2.09:1+159.9

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-49>

Петро ІВАНИШИН,

orcid.org/0000-0002-9624-0994

доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української літератури та теорії літератури
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) *pivanyshyn@gmail.com*

Мар'яна МАРКОВА,

orcid.org/0000-0002-3161-5476

доктор філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури та теорії літератури
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) *markmar29@gmail.com*

Ігор РОЗЛУЦЬКИЙ,

orcid.org/0000-0002-3905-3914

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури та теорії літератури
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) *rim2007@ukr.net*

ДОСВІД ІВАНА ФРАНКА І ТЛУМАЧЕННЯ НАДСВІДОМОСТІ: ОСНОВНІ ГЕРМЕНЕВТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

У статті здійснено комплексний аналіз герменевтико-методологічних аспектів інтерпретації надсвідомості у творчості Івана Франка крізь призму цілісного світоглядного феномена, означеного як «франкізм». Актуальність пропонованої розвідки зумовлена тим, що попри значний масив наукових праць, присвячених філософським, літературознавчим і соціокультурним вимірам спадщини українського письменника, проблема надсвідомості та її функціонування в структурі психіки не отримала належного системного осмислення в межах сучасної герменевтики. У зв'язку з цим постає потреба уточнення категоріального апарату та інтерпретаційних підходів до аналізу внутрішнього світу людини у Франковому мисленні. Метою статті є виявлення специфіки потрактування Іваном Франком психічної організації особистості, зокрема співвідношення свідомого, підсвідомого та надсвідомого рівнів, а також визначення ролі останнього у процесах розуміння, інтерпретації та творчої діяльності. У результаті аналізу встановлено, що Іван Франко розглядає психіку як багаторівневу ієрархічну систему, де надсвідомість функціонує як сфера колективно сформованих уявлень, вірувань, цінностей і передсуджень, які визначають характер інтерпретаційної діяльності. Вона тісно пов'язана з категоріями духу, світогляду, культурної пам'яті, ідеології та національної ідентичності. Особливу увагу приділено еволюції світоглядних позицій письменника – від раннього матеріалізму до синтетичного поєднання позитивістських та ідеалістичних засад у пізній період творчості. Доведено, що поняття «нижньої свідомості» може бути інтерпретоване в Івана Франка не лише як підсвідомість, але і як специфічна форма надсвідомості, зумовлена культурно-історичним досвідом. Зроблено висновок про евристичний потенціал Франкової концепції для сучасних герменевтичних студій.

Ключові слова: герменевтика, І. Франко, інтерпретація, культура, надсвідомість, підсвідомість, психологія творчості, свідомість, світогляд.

Petro IVANYSHYN,

orcid.org/0000-0002-9624-0994

*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Head of the Department of Ukrainian Literature and Theory of Literature
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) pivanyshyn@gmail.com*

Mariana MARKOVA,

orcid.org/0000-0002-3161-5476

*Doctor of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature and Theory of Literature
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) markmar29@gmail.com*

Ihor ROZLUTSKYI,

orcid.org/0000-0002-3905-3914

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature and Theory of Literature
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) rim2007@ukr.net*

IVAN FRANKO'S EXPERIENCE AND THE INTERPRETATION OF SUPERCONSCIOUSNESS: MAIN HERMENEUTIC AND METHODOLOGICAL ASPECTS

The article provides a comprehensive analysis of the hermeneutic and methodological dimensions of interpreting the concept of superconsciousness in the works of Ivan Franko, viewed through the prism of an integral worldview phenomenon defined as «Frankism». The relevance of the paper lies in the fact that, despite the considerable body of scholarship devoted to I. Franko's philosophical, literary, and socio-cultural legacy, the problem of superconsciousness and its functioning within the structure of the psyche has not yet received sufficient systematic consideration within contemporary hermeneutic discourse. This necessitates a clarification of the conceptual framework and interpretive strategies used to analyze the inner world of the individual in I. Franko's thought. The aim of the article is to determine the specific features of I. Franko's understanding of the human psyche, particularly the interaction between conscious, subconscious, and superconscious levels, as well as to define the role of the latter in processes of interpretation, cognition, and creative activity. The study demonstrates that the writer conceptualizes the psyche as a multi-layered hierarchical system in which superconsciousness operates as a domain of collectively shaped beliefs, values, and prejudices that significantly influence interpretive practices. This level is closely associated with such categories as spirit, worldview, ideology, cultural memory, and national identity. Particular attention is given to the evolution of I. Franko's intellectual positions – from early materialistic interpretations of the soul to a synthetic model integrating positivist and idealist elements in his later works. It is argued that the notion of «lower consciousness» can be interpreted not only as the subconscious but also as a culturally conditioned form of superconsciousness. The paper concludes by emphasizing the heuristic potential of I. Franko's ideas for contemporary hermeneutic studies.

Key words: *consciousness, culture, hermeneutics, I. Franko, interpretation, psychology of creativity, subconsciousness, superconsciousness, worldview.*

Постановка проблеми. Однією з найважливіших постійно актуальних проблем у франкознавстві є вивчення світогляду Івана Франка. З іншого боку, досвід цього великого мислителя і письменника може стати доброю моделлю для тлумачення психологічно-герменевтичної проблематики, зосередженої на осмисленні внутрішнього світу людини, органічною складовою якого є інтерпретаційна здатність. Зрештою, про це так чи інакше свідчать класичні роботи Платона, Аристотеля, святого Августина, Флація Іллірійця, Фрідріха Шляєрмахера, Вільгельма Дільтея, Еду-

арда Шпрангера, Мартіна Гайдеггера, Емілію Бетті, Ганса Георга Гадамера та ін. Роботи українських мислителів і вчених, – О. Кониського, Б. Грінченка, Д. Донцова, Ю. Вассіяна, Ю. Липи, Є. Маланюка, Д. Мирона, В. Яніва та ін., – які, поки що не надто часто залучаються дослідниками, теж містять посутні трактування світоглядної сфери. До таких авторів, без сумніву, належить І. Франко, чия філософська, наукова та художня спадщина містить численні тлумачення різноманітних психічних понять, зокрема переконань людини і народу.

Аналіз досліджень. На сьогодні існує достатньо велика кількість різнотипних робіт у сферах філософського, літературознавчого, політичного та історичного франкознавства (О. Багана, Л. Білецького, Ю. Бойка-Блохина, О. Вертія, М. Возняка, А. Войтюка, Я. Гарасима, М. Гнатюка, Р. Голода, З. Гузара, Т. Гундорової, Л. Голомб, І. Денисюка, Д. Донцова, М. Євшана, С. Єфремова, М. Жулинського, О. Забужко, М. Зерова, Г. Клочека, Д. Козія, В. Корнійчука, В. Косика, Г. Костельника, М. Легкого, Л. Луціва, Л. Сеника, Є. Маланюка, Я. Мельник, В. Микитюка, М. Наєнка, Є. Нахліка, Т. Пастуха, О. Пахльовської, А. Пашука, С. Петлюри, С. Пилипчука, Р. Піхманця, Т. Салиги, А. Скоця, С. Смаль-Стоцького, Б. Тихолоза, О. Хоменка, Р. Чопика та ін.), які стосуються інтерпретації світогляду, ідеології та методології І. Франка. Особливо варто відзначити нещодавні монографічні студії Є. Нахліка (Нахлік, 2019), О. Багана (Баган, 2021) та С. Пилипчука (Пилипчук, 2024). Однак досі, попри спорадичні й епізодичні трактування у вище згаданих авторів, немає герменевтичних робіт, спеціально зорієнтованих на витлумаченні І. Франком такого рівня психіки, як надсвідомість і зокрема таких її елементів, як світогляд та надсвітогляд.

Мета статті. Зазначена наукова проблема є вельми масштабною і потребує низки ґрунтовних праць. Ми ставимо собі завдання вужче. Метою нашої студії є вступне накреслення окремих герменевтико-методологічних аспектів, що вияскравлюють тлумачення І. Франком окремих філософсько-психологічних понять (як цілостей), які прямо стосуються розуміння надсвідомості та її структури (як частин). Водночас намагатимемось звертати увагу на весь простір побутування герменевтичного досвіду цього «універсального генія» (І. Денисюк): філософського, наукового, художнього, публіцистичного.

Виклад основного матеріалу. Попередньо, коротко, в робочому порядку, окреслимо, що ми розуміємо під надсвідомістю і те, яке вона місце займає у психіці людини. При цьому звернемося до власних попередніх напрацювань із цієї тематики (Іванишин, 2021; Іванишин, 2024; Іванишин, 2025), які спираються передусім на дослідження Ю. Вассіяна, Г. І. Гадамера, М. Гайдеггера, В. Дільта, Д. Донцова, В. Іванишина, Г. Рікєрта, Д. Мирона, Е. Шпрангера, К. Ясперса та ін.

Варто відзначити, що структуру психіки (внутрішнього світу чи, в традиційній термінології, душі) людини класична філософія, психологія і психологічна герменевтика розглядає як структуроване явище, яке складається з трьох осно-

вних частин: підсвідомості (Субего, Під-Я), свідомості (Его, Я) та надсвідомості (Супер-его, Над-Я або Ми). Власне свідомість і надсвідомість найчастіше ототожнюють із розумом (Платон), так званою «розумною» душею (Аристотель) чи духом (наприклад, у Гегеля). Свідомість, як когнітивний рівень психіки, на відміну від підсвідомості, функціонує переважно явно, раціонально. Вона утворена індивідуальними уявленнями, які ми досягаємо як образи і поняття. У вигляді уявлень існують у свідомості також відчуття, думки, почуття, бажання, спогади та ін. Свідомість найчастіше ототожнюється людиною із собою, своїм Я.

Ще одним, поруч із Субего, неусвідомленим рівнем внутрішнього світу, який діє інтуїтивно, постає надсвідомість. Вона має колективну природу і формується людиною упродовж усього життя, однак найінтенсивніше у дитинстві та юності, приблизно до 20 років. Її утворюють переконання, вірування, чи, як говорить філософська герменевтика, передсудження. Сфера Над-Я ототожнюється в різних філософських та наукових системах із духом, традицією, передрозумінням, світоглядом (у загальному значенні), метакогнітивним рівнем, ментальністю, етнонаціональною ідентичністю, ідеологією та ін. і ділиться на три рівні. Перший рівень, слідом за Емілем Дюркгеймом, називають суспільною свідомістю або ще – картиною світу, габітусом (за П. Бурдьє), мовною свідомістю тощо. Він утворений історично сформованими етнічними уявленнями, які містяться передусім у мові – колективними образами, поняттями, емоціями, бажаннями, спогадами та ін. Суспільна свідомість прямо впливає на свідомість індивідуальну і поділяється на різні сфери: побутову, міфологічну, філософську, релігійну, наукову, політичну, економічну, освітню, естетичну, етичну, військову, спортивну та ін. Другим рівнем Супер-его постає власне світогляд, який ще називають рівнем культури, звичаїв, народного духу та ін. Його утворює автоматично засвоєна і/або зумисно сформована сукупність відносно стійких переконань, які ми знаємо як норми, оцінки, цінності, сенси та ін. Світогляд служить опорою для суспільної свідомості. Третім – вершинним – рівнем Над-Я є рівень власне базового світогляду чи надсвітогляду. Це рівень глибокої віри, серця (як його називав Г. Сковорода), совісті, глибинної турботи, істини і фундаментальної ідеології. Його утворюють історично сформовані базові вірування, міцні переконання – найвищі і найтвердіші ідеї, ідеали, блага, істини, сенси, візії, принципи, імперативи, категорії, символи, екзистенціали, передсудження,

догмати, абсолютні константи, аксіоматичні теорії тощо. Надсвідомість містить відповіді на ключові екзистенційні питання: Що таке я (ми) і світ (буття)? Як мені (нам) жити у світі? У кого (чи що) я вірю? У чому найглибший сенс буття? Для чого варто жити? За що варто віддати життя? І, як неважко помітити, далеко не кожна людина має відповіді на ці філософські питання, тобто не кожна має цей рівень Віри (Фідес) – глибинно пережитих переконань-ідеалів.

Таким чином, якщо під світоглядом розуміють автоматично засвоєну і/чи зумисно випрацювану та пережиту сукупність звичайних переконань (культурних сенсів чи цінностей), то під надсвітоглядом (базовим світоглядом, Вірою) мають на увазі сукупність пережитих передсуджень особливого типу – фундаментальних переконань-ідеалів (великих ідей чи сенсів).

Ще один важливий момент, що стосується передрозуміння трактування надсвідомості, полягає в усвідомленні складності світоглядної системи І. Франка. Базуючись на спостереженнях М. Возняка, Д. Донцова, Л. Білецького, Є. Маланюка, Д. Козія, І. Денисюка, О. Багана, В. Косика, Т. Салиги, Є. Нахліка та ін., варто розглядати світорозуміння І. Франка як «франкізм». Цю концепцію від кінця 1980-х і до середини 1990-х сформулював професор Львівського університету Іван Денисюк: «Франкові погляди необхідно трактувати як його власну еволюційно складену філософську систему – «франкізм», у якій є оригінальна візія людського прогресу, гуманізму, обстоювання прав одиниці на власну суверенність і прав нації на самостійну, незалежну власну державу» (Денисюк, 2005: 243). Варто наголосити, що І. Денисюкові не йдеться про «франкізм» як про еклектичну суміш суперечливих поглядів, цінностей та уявлень, а про таку систему, яку утворюють ті переконання, що пройшли в самого автора випробовування часом і які залишилися в його надсвідомості, навіть позбувшись домінантного статусу і підпорядкувавшись іншим, вищим ідеям та ідеалам. Очевидно, що цей «незалежний світогляд як оригінальна філософська система» (Денисюк, 2005: 295) повною мірою розкриває себе в пізній період творчості (до хвороби) і насамперед пов'язаний із «національним ідеалом», яким великий Учитель Нації вивіряв та перевіряв і чужі, і власні передсудження. Тобто йдеться про світогляд, який сам письменник-мислитель, використовуючи терміни Й. Гердера й О. Кониського, у свої працях називає націоналізмом.

Щодо еволюційності переконань у межах франкізму, то їх варто розглядати не як цілковите

заперечення, а переростання й переосмислення тих чи інших ідей. У світлі концепції методологічної верифікації (Іванишин, 2016: 71–85), з позицій національного ідеалу як провідної ідеї світобачення І. Франка, одні концепції (москвофільство, марксизм, атеїзм тощо) практично цілковито щезають, а інші (християнізм, громадівство, соціальна справедливість, гуманність, демократизм, права особи, наукоцентризм, просвіта народу, прогресизм та ін.) займають належне місце в системі націоцентричних поглядів. Умовно кажучи, Каменярь і Вічний Революціонер не зникають, але вписуються в парадигму національного Мойсея і Козака-Невмираки.

Отже, осмислюючи трактування І. Франком тих чи інших проблем, зокрема психолого-герменевтичних, варто враховувати цілісність та еволюційність франкізму як «діалектичної єдності» (Р. Голод). Бо не лише в різні етапи творчості, а навіть в межах одного періоду, трактування тих самих речей могло відрізнятися. При цьому будемо орієнтуватися в загальних рисах, без абсолютизації і чіткої фіксації окремих етапів, на періодизацію, яку запропонував Олег Баган (Баган, 2021: 19–38), розуміючи усю схематичність і умовність будь-якого структурування такого складного явища, як франкізм, що мав свій специфічний розвиток на різних рівнях суспільної свідомості: філософському, політичному, художньому, науково-методологічному, релігійному та ін. Дослідник розрізняє п'ять періодів ідейного розвитку І. Франка, з яких три середні вважає основними: 1) короткий період романтизму й москвофільського консерватизму (1874–1876); 2) соціалістичний (1876–1883); 3) позитивістичний (1883–1894); 4) ідеалістичний або націоналістичний (1895–1907); 5) період самоповторів й еклектики під впливом хвороби (1908–1916).

Тлумачення І. Франком сфери надсвідомості відбувалося в контексті осмислення ним психіки взагалі. При цьому він, як і більшість авторів межі століть, закорінених водночас у класичну філософсько-герменевтичну і в новішу позитивістичну термінології (як, наприклад, В. Дільтай), уживає і в своїх художніх, і в нехудожніх творах паралельно поняття «душа», «дух», «психіка», «свідомість», «світогляд» тощо. Причому, як вказує Д. Козій, якщо спочатку у трактуванні душі, письменник («Іванові Вишенському», «Душа безсмертна!...», «Поклін тобі, Буддо...» та ін.) відштовхується від матеріалістичного розуміння: матерія – вічна, а тому всі духовні прояви походять від матерії, то згодом він поступово переосмислює це переконання в ідеалістичному дусі (передусім у поемах

«Мойсей», «Страшний суд», «Лісова ідилія», збірці «Semper tiro», статті «Поза межами можливого» та ін.) (Козій, 1984: 199–200; 205–210). Розглянемо деякі репрезентативні психологічні інтерпретації пізнього періоду до хвороби (1895–1907).

Прикметною для матеріалістичного трактування є медитація «Душа безсмертна!..» (Франко, 1976а: 171–172) зі збірки «Зів'яле листя» (1896), де інтимний ліричний конфлікт поглиблюється низкою філософських антиідеалістичних випадів. Очевидно, що автор компанував цю збірку зі значної кількості творів із попередніх періодів (схожих до «Ex nihilo» (1885)), однак повважав за потрібне передрукувати їх, щоправда, як свідчення свідомості вже не несамовитої творчої сили («духу, що тіло рве до бою») борця, не «вічного революціонера», а його вольової протилежності – декадента-самогубця.

У цій поезії ліричний герой засвідчує низку важливих для розуміння психології речей: поділ душі на раціональне («розум») та емоційне («серце») начала; відкидання християнської концепції вічності душі як «дикої фантазії»; Бога (як «Дух») створює сама людина і «дає йому свою подобу»; вічність матерії, «без початку і кінця», бо «один атом її тривкіший, / Ніж всі боги, всі Астарти й Ягве»; людські мрії і «свідомість» – це малесенькі бульбашки («бомблики») у вічному вирі матерії; люди як «бомблики», маючи свідомість, прагнуть уявити вічність «на образ свій»; смерть – це перехід людини знову до стану вічної матерії, це погашення «болючої іскорки – свідомості». Поняття духу як образу Божого, душі як ідеальної, несмертельної сутності в людині, створеної Творцем, наявності ірраціональної, несвідомої сфери в психіці та ін., – усе це не існує для упевненого у своїй виключній фізичності героя-матеріаліста.

Однак це песимістичне трактування співіснує вже в ранні періоди (як про це свідчить хоча б «Святовечірня казка» (1883)), а згодом і поступається іншому тлумаченню, близькому (хоч і не тотожному) до ідеалістичної метафізики, волюнтаристського ірраціоналізму та христологічної герменевтики. Останні здобувають усе міцніші позиції в структурі філософської свідомості автора і в пізній період домінують, хоча й не тотально, над матеріалізмом. Фактично ідеться про своєрідний синтез часткового ідеалізму та позитивізму як феноменологізму й методологічного агностицизму (поміркованого матеріалізму), поєднання досвіду матеріального (як природничо-наукового) існування із досвідом духовного буття. Як це ми бачимо у медитації з елементами іронії (чи самоі-

ронії, зважаючи на попередні переконання автора) та інвективи «Мамо-природо!..» (1899) (Франко, 1976b: 33–37).

У цьому написаному верлібром філософському творі ліричний герой доволі іронічно сприймає матеріалістичні вірування і водночас апелює до нематеріальної природи внутрішнього світу людини, її душі як чогось вічного, але не метафізичного, чітко не окресленого. Протагоніст поезії позитивістично упевнений, що людина – це дитина «мами-природи», яка втискає життя у маленьку «клітину», але водночас «уяву вабить вічності фантомом»; що природа розпалює «в душах» «дивні огні», найвищі пориви, а потім їх цинічно гасить і кує «в матер'ялізмі кайдани»; що природі пора перестати ставитись до людини як до амєб і ін. істот, бо «економія марнотратства» не підходить для «душ людських»; що людина – це найвище творіння природи, а тому природі пора створити для людини справжній рай, який би мав бути всередині – «гармонію чуття і волі / думок і діл, бажання і знання» (так герой між іншим перераховує елементи внутрішнього світу); що «безсмертя» і «перспективи метафізичних / радощів раю» – це фантоми природи, створені самою людиною (тут знову маємо антиідеалістичний та антирелігійний акцент); однак присутність цих метафізичних фантомів не означає, твердить герой, що за «дзеркалом» матеріального світу нема нічого, що є «лиш атом, момент / і рух молекулярний», що треба відкинути те «найвище і найкраще», «святе, високе і величне», що дала природа душі людини: «мрії, туги і бажання», «безконечні перспективи»; що серед тисяч «красот», «чудес і чарів» природи, які відкрила для себе людина, найвище чудо – це відкриття самої людини, відкриття «власної душі»; що в душі як робітні («варстаті») думок, чуття, бажання, змагання, люди відкрили ті самі природні закони, що й у зовнішньому фізичному світі.

Тому висновок протагоніста однозначний: «...тут, у власному нутрі, / ми віднайшли все те, що, бачилось, / утратили в зовнішньому околі: / гармонію, і вічність, і безмежність, / і всі рожеві блиски ідеалу». Тобто вічність існує, але не у зовнішньому фізичному світі, а у внутрішньому. І хоч «життя – момент / і зложене з моментів», але «ми вічність носимо в душі», бо «в кожному моменті / сяє вічності брильянт». Поетом утверджується своєрідний позитивістичний ідеалізм: душа як природна (фізична) вічність.

При цьому у ті самі роки ми можемо знайти й чіткі метафізичні формулювання. Наприклад, у статті «Радикали і релігія» (1898) автор твердить, що саме радикали виховують народ «в прав-

диво релігійним, в правдиво християнським дусі». Він тлумачить релігію як не лише віру в Бога, а й любов до Творця та людей, «любов до добра і справедливості», а також «добру волю» наближати себе й інших до вищої істоти, що засвідчується самим життям – «показується в ділах». Цікаво, що при цьому Франко ознакою релігійної свідомості вважає також і віру в душу як «часть тої найвищої істоти», що існує в людині (Франко, 1986: 268; 270). В класичній термінології ідеться про типове для традиційного християнства уявлення про душу чи дух як «образ Божий» в людині.

У поемі «Страшний суд» (1906) маємо цілковите переосмислення навіть помірковано-матеріалістичних, позитивістичних переконань в дусі відвертого ідеалізму. Цей релігійно-філософський твір написаний у формі діалогу з Богом, коли душа протагоніста після смерті опиняється перед Господом і відмовляється від запропонованого їй неба (як його трактує традиційна Церква), мотивуючи це тим, що там перебувають переважно дивні і несимпатичні їй істоти, тому проситься до пекла, де перебувають ті (поети, філософи-антидогматисти, еретики, піонери, революціонери та ін.), що більше пасують її натурі. Однак Господь відкидає такі міркування, вказує, що негідно міряти Бога матеріалістичними, антропоморфними людськими вигадками, наголошує, що все земне буття героя було за Його промислом і що тепер настав час злитися йому із сутністю свого Творця: «Дурню! – крикне голос Божий. – / Що ти слів тут набалакав, / Але правди зрозуміння / Стільки в них, як кіт наплакав! / Пекла просиш ти у мене, / Як би я був пекла ктитор; / Просиш мук і болів, як би / Я був кат і інквізитор. / Випрошався від раю, / Мов від царського салону, / І боїшся серед ясных / Пань там випадати з тону. / Ще й не бачивши, ти моїх / Вибранців на глум здійсмаєш!.. / Слухай, хлопче! Я питаю: / За кого мене ти маєш? / Я гадав, що ти піднявся / Духом понад ту худобу, / Що собі і бога й чорта / Творить на свою подобу; / Що крізь часове й тілесне / Ти проник в духове й вічне / І відкинув шкарлупиння / Грубо антропоморфічне. / Чей же, на землі не даром / Я острив тебе, як бритву, / Посилав тебе у мир свій, / І ганяв тебе у битву, / І водив тебе, як треба, / На вершини й на низини, / Щоб ти був одним з моїх / Добрової дружини. / Не плети ж тепер дурниці, / А збери в одно огнище / Всі думки і всі бажання, / На їх крилах якнайвище / Підіймись, напруж всі сили, / Безмір обіймай душею / І в найвищій тій екстазі / Злийся з сутністю моєю!».

Зрештою, протагоніст як член Божої «добрової дружини», послуховавшись Божого наказу, так

і зробить (поема написана в майбутньому часі), досягнувши, через злиття своєї душі з Господом як «найвищим Духом», з «безмежжям», справжнього спокою, нірвани: «І почую в собі силу / І безмірну духу владу, / І перед найвищим Духом / В пориві любові впаду. / (...) ...Щезнуть загадки і межі, / І поллється щастя в душу, / Як безмірний блиск пожежі / Я ростиму й сам в безмежність, / Все проникну, все прогляну, / Все скуштую – вище, глибше – / І розвіюся в нірвану» (Франко, 1976b: 181–182). Важко не окреслити цей твір апофеозом ідеалістичної метафізики. Водночас тут бачимо чітке уявлення про душу (й дух) як надприродну, божественну сутність ідентичну із сутністю Творця. Схожі переконання побутували в різних духовних ученнях – індуїзмі, неоплатонізмі, гностицизмі, пантеїзмі, християнському містицизмі і под.

Однак найбільш чітко й раціонально явище внутрішнього світу людини трактується у філософських та наукових працях пізнього періоду. У 1898 році з'являється великий літературознавчий трактат «Із секретів поетичної творчості», де І. Франко «індуктивно» (тобто позитивістично) осмислює феномен художності літератури й розробляє естетико-психологічні основи наукової критики і водночас, на думку сучасних дослідників, «рецептивної поетики» (Клочек, 2025: 35–43). При цьому він ґрунтовно й багато розмірковує про різні психологічні поняття в дусі тогочасного рівня наукової свідомості, переважно посилаючись на ідеї, як сам зауважує, «експериментальної» (ще – «психофізичної», «фізіологічної», тобто позитивістської) психології В. Вундта і Т. А. Рібо, а не, скажімо, описової (герменевтичної) психології В. Дільтая.

У трактаті І. Франко осмислює естетичну проблему постановки авторського художнього твору як типу переживання («пережиття»), базованого на відчуттях («змислах»), і його впливу на читача, з метою зворушення, «розширення нашого внутрішнього «я». При цьому він розглядає як синонімічні низку психологічних понять: внутрішнє Я, «духова істота», «душа», «душевне життя», «духовий організм». Виступаючи з позицій природничо-наукових, індуктивних, автор загалом критикує класичне поняття «душі» (як, зрештою, і «краси»), хоч і користується ним, за те, що це «не предмет дійсного знання», що це «абстракція з тисячів різnorodних об'явів». Тому душа для нього – це «всі об'яви функції... внутрішніх органів», якими є, на його думку: уява, пам'ять, свідомість, чуття, фантазія і воля (Франко, 1981: 45–46; 77; 113).

Особливо важливими для теорії І. Франка стають поняття свідомості і несвідомості як важливих факторів постання художніх творів. До останньої він, до речі, звертається не лише під впливом філософії А. Шопенгауера, Н. Гартмана чи, особливо виразно, – Макса Дессуара. До цього звернення його спонукають передусім дві основні традиції тлумачення природи літературної («поетичної») творчості. З одного боку, це традиція раціоналістична, аристотелівська, яка розглядає літературу як витвір свідомості, розуму. Інша традиція – платонівська і демокритівська, а також романтиків і філософів-ідеалістів, які вказували, що основну роль у постанні поезії відіграє «несвідомий елемент».

Розглядаючи основоположну роль несвідомого у постанні літературних творів, І. Франко звертається до розрізнення «свідомого» Я і «несвідомого» Я або до «верхньої свідомості» і «нижньої свідомості», яка має свій власний розум, пам'ять та інші елементи. Описуючи психотипи митця («поетичну вдачу») і читача, теоретик водночас пояснює, яким чином відбуваються творчі і співтворчі процеси. На його думку, основною рисою «поетичної вдачі» є «еруптивність» (тобто виверження, раптова поява) нижньої свідомості, здатності «час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів... на денне світло верхньої свідомості». Так виглядає справжнє художнє натхнення («правдиве вітхнення») на відміну від «дилетантизму» – «холодного, розумового, свідомого складання» твору. У великих авторів, наголошує І. Франко, маємо «гармонію» між ірраціональною еруптивністю і «холодною силою» раціональності. Водночас нижня свідомість відіграє ключову роль у постанні читацького художнього твору (в уяві реципієнта), оскільки поет своїми образами-враженнями «у нашій нижній свідомості ворухить таємні струни, що викликають у верхній свідомості саме такі акорди, яких хочеться поетові» (Франко, 1981: 55–60; 64–65; 83).

Цю нижню свідомість І. Франка дослідники переважно трактують в дусі психоаналізу як підсвідомість (сферу інстинктів), зрідка її пов'язують із проникливим випередженням в українського автора поняття «колективне несвідоме» (сфери архетипів) швейцарського психолога Карла Густава Юнга (як уважає, наприклад, Р. Піхманець (Піхманець, 1998: 313–319)). Проте мислителю не йдеться про вроджені структури психіки, чим, як відомо з теорії глибинної психології, є інстинкти й архетипи як уроджені елементи індивідуальної чи колективної підсвідомості. Розуміння нижньої свідомості у нього, мабуть, ближче стоїть до комп-

лексів як витіснених упродовж життя конфліктних уявлень і бажань. Однак, на нашу думку, є ще одна можливість тлумачення сфери нижнього Я, якщо уважно вчитатися у текст трактату.

І. Франко говорить про нижню свідомість не як про вроджений, а як про набутий життєвий досвід, що постає під впливом виховання, впливу культури, який могутнім чином керує мисленням (судженнями, «судами») і діями людини: «...все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму». Бо нижня свідомість – це «гніздо «пересудів» і «упереджень», неясних поривів, симпатій та антипатій». Це «скритий набуток... душі» людини, «величезний, невичерпний магазин думок і почувань», утворений усім тим, що «чоловік у своєму житті думав і читав, що ворухилось у його душі» (Франко, 1981: 61–62). Складно уявити, щоб значну частину цих засвоєних через культуру «пересудів» не утворювали не тільки індивідуальні, а й колективні уявлення, думки, почування, які функціонують неусвідомлено (несвідомо), ірраціонально чи інтуїтивно, які називають переконаннями, віруваннями, передсудженнями і які утворюють архітектоніку надсвідомості, Суперего, Над-Я. Саме оці переконання-передсудження, згідно із загальною герменевтичною теорією, визначають наш процес розуміння.

Таким чином, нижнє Я чи нижню свідомість І. Франка доречно трактувати не лише як підсвідомість (Субего), а передусім як надсвідомість, суспільну свідомість чи Суперего. Тобто не лише як сукупність інстинктів та архетипів, а і як конгломерат надсвідомих, колективних передсуджень («пересудів» і «упереджень») – переконань-уявлень, переконань-сентів (культурних цінностей) і переконань-ідеалів. Щоправда, частіше цю сферу Над-Я мислитель називатиме у своїх творах «світоглядом» (скажімо, у цьому ж трактаті «Із секретів поетичної творчості» він пише про постання за сотні років «нових світоглядів», у яких змінюється аристотелівське уявлення про літературу (Франко, 1981: 57)), «духом» (наприклад, у статті «Із історії «москвофільського» письменства» (1899) письменник характеризує москвофільські свідомість і світогляд як ідейну, «духову пошесть» (Франко, 1981: 458)) або «розумом» (коли, для прикладу, у праці «Поза межами можливого» (1900) автор критикує примітивність переконань «здорового хлопського розуму» (Франко, 1986: 277)).

Висновки. Отже, універсальний, енциклопедичний досвід І. Франка, конкретизований сві-

тоглядним феноменом «франкізму», є вдячним матеріалом для витлумачення психічних явищ, зокрема надсвідомості. Як показують приклади художніх і нехудожніх творів пізнього періоду творчості (1895–1907), у письменника-мислителя можна знайти різне трактування природи душі (психіки, духу, внутрішнього Я): радикально-матеріалістичне (душа тільки «бомб-лик» свідомості у вирі вічної матерії), позитивістичне (душа – природне явище, але містить у собі «вічності момент») і релігійно-ідеалістичне (душа – елемент Божої сутності). Водночас він різносторонньо тлумачить структуру свідомої частини душі (Я): відчуття, розум (мислення), воля, емоції. Як свідчить літературознавчий трак-

тат «Із секретів поетичної творчості», у наукових працях І. Франко дотримується загалом позитивістичної («індуктивної», «експериментальної») концепції душі (психіки) як поєднання свідомості та несвідомого. При цьому само несвідоме як нижнє Я, як «нижня свідомість» поєднує у собі двояке розуміння: і як підсвідомості (витісненого життєвого досвіду), і як надсвідомості (ще – «духу», «розуму», оскільки є результатом засвоєння культури і складається із «пересудів» та «упереджень»). Останнє перегукується із герменевтичною концепцією надсвідомості (Над-Я) як сукупністю переконань чи передсуджень і дає можливість залучення творів І. Франка для трактування різних рівнів Суперего.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баган О. Культурологічна і націософська проблематика в літературознавчих студіях Івана Франка (Пізній період творчості : 1895–1907 рр.) : монографія. Дрогобич : РВВ ДДПУ імені Івана Франка, 2021. 212 с.
2. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : У 3 томах, 4 книгах. Т. 2 : Франкознавчі дослідження. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. 528 с.
3. Іванишин П. Герменевтика базових світоглядів. Монографія. Частина перша : від свідомості до надсвідомості. Тернопіль : Видавництво «Крила», 2025. 268 с.
4. Іванишин П. Ідеологія і держава : націософська інтерпретація : монографія. Тернопіль : Крила, 2021. 534 с.
5. Іванишин П. Націософська герменевтика : нариси. Монографія. Тернопіль : Видавництво «Крила», 2024. 448 с.
6. Іванишин П. Іван Франко і національне буття : герменевтичні акценти : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2016. 172 с.
7. Ключек Г. Теорія літературного твору. Монографія. Дніпро : Середняк Т.К., 2025. 170 с.
8. Козій Д. Глибинний етос. Нариси з літератури і філософії. Торонто – Нью-Йорк – Париж – Сідней : НТШ ім. Шевченка, 1984. 494 с.
9. Нахлік Є. Віражі Франкового духу : Світогляд. Ідеологія. Література. Київ : Наукова думка, 2019. 640 с.
10. Пилипчук С. «Той, що в бурю йшов» : Іван Франко на шляху поступу : збірник статей. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. 392 с.
11. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів. *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.)*. Львів : Світ, 1998. С. 313–319.
12. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. Т. 2 : Поезія. Київ : Наукова думка, 1976. 542 с.
13. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. Т. 3 : Поезії. Київ : Наукова думка, 1976. 446 с.
14. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897–1899). Київ : Наукова думка, 1981. 594 с.
15. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. Т. 45 : Філософські праці. Київ : Наукова думка, 1986. 569 с.

REFERENCES

1. Bahan O. (2021) Kulturolohična i natsiosofska problematika v literaturoznavchych studiiah Ivana Franka (Piznii period tvorchosti: 1895–1907 rr.). [Cultural and Nationalistic Issues in Ivan Franko's Literary Studies (Late Period: 1895–1907)]. Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Publishing Department. 212 p. [in Ukrainian].
2. Denysiuk I. (2005) Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi: U 3 tomakh, 4 knykhakh. T. 2: Frankoznavchi doslidzhennia. [Literary and Folklore Studies: In 3 Volumes, 4 Books. Vol. 2: Franko Studies]. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv. 528 p. [in Ukrainian].
3. Ivanyshyn P. (2025) Hermenevtyka bazovykh svitohliadiv. Chastyna persha: vid svidomosti do nadsvidomosti. [Hermeneutics of Basic Worldviews. Part One: From Consciousness to Superconsciousness]. Ternopil: Kryla. 268 p. [in Ukrainian].
4. Ivanyshyn P. (2021) Ideolohiia i derzhava: natsiosofska interpretatsiia. [Ideology and the State: Nationalistic Interpretation]. Ternopil: Kryla. 534 p. [in Ukrainian].
5. Ivanyshyn P. (2024) Natsiosofska hermenevtyka: narysy. [Nationalistic Hermeneutics: Essays]. Ternopil: Kryla. 448 p. [in Ukrainian].
6. Ivanyshyn P. (2016) Ivan Franko i natsionalne buttia: hermenevtychni aktsenty. [Ivan Franko and National Being: Hermeneutic Accents]. Drohobych: Posvit. 172 p. [in Ukrainian].
7. Klochek H. (2025) Teoriia literaturnoho tvoruu. [Theory of the Literary Work]. Dnipro: Seredniak T.K. 170 p. [in Ukrainian].

8. Kozii D. (1984) Hlybynnyi etos. Narysy z literatury i filosofii. [Deep Ethos. Essays on Literature and Philosophy]. Toronto – New York – Paris – Sydney: Shevchenko Scientific Society. 494 p. [in Ukrainian].
9. Nakhlik Ye. (2019) Virazhi Frankovoho dukhu: Svitohliad. Ideolohiia. Literatura. [The Twists of Franko's Spirit: Worldview. Ideology. Literature]. Kyiv: Naukova dumka. 640 p. [in Ukrainian].
10. Pylypchuk S. (2024) Toi, shcho v buriu yshov: Ivan Franko na shliakhu postupu. [He Who Walked into the Storm: Ivan Franko on the Path of Progress]. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv. 392 p. [in Ukrainian].
11. Pikhmanets R. (1998) Psykholohichni kontseptsii Ivana Franka u svitli novitnikh naukovykh vidkryttiv. [Psychological Concepts of Ivan Franko in the Light of Recent Scientific Discoveries] Ivan Franko – pysmennyk, myslytel, hromadianyn: materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (Lviv, 25–27 veresnia 1996 r.). [Ivan Franko – Writer, Thinker, Citizen: Proceedings of the International Scientific Conference (Lviv, September 25–27, 1996)]. Lviv: Svit. Pp. 313–319. [in Ukrainian].
12. Franko I. (1976) Zibrannia tvoriv: U 50 t. T. 2: Poeziia. [Collected Works: In 50 Volumes. Vol. 2: Poetry]. Kyiv: Naukova dumka. 542 p. [in Ukrainian].
13. Franko I. (1976) Zibrannia tvoriv: U 50 t. T. 3: Poezii. [Collected Works: In 50 Volumes. Vol. 3: Poems]. Kyiv: Naukova dumka. 446 p. [in Ukrainian].
14. Franko I. (1981) Zibrannia tvoriv: U 50 t. T. 31: Literaturno-krytychni pratsi (1897–1899). [Collected Works: In 50 Volumes. Vol. 31: Literary-Critical Works (1897–1899)]. Kyiv: Naukova dumka. 594 p. [in Ukrainian].
15. Franko I. (1986) Zibrannia tvoriv: U 50 t. T. 45: Filosofski pratsi. [Collected Works: In 50 Volumes. Vol. 45: Philosophical Works]. Kyiv: Naukova dumka. 569 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 821.161.2-1.09Мис(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-50>

Владлена ЛИСЕНКОВА,

orcid.org/0000-0001-8227-3974

доктор філософських наук, доцент,
завідувачка кафедри мистецтвознавства
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) 070570@i.ua

Юлія СОЛОВЙОВА,

orcid.org/0000-0001-6116-3733

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецтвознавства
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) julia-solo@ukr.net

ТЕМА РІЧНОГО КОЛООБІГУ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ МИСИКА

Статтю присвячено аналізу місця і ролі річного колообігу в поезії Василя Мисика, у формуванні його поетичної картини світу. З'ясовано, як проявляється у його філософській поезії українська фольклорна традиція, як вона переплітається з традиціями неокласики, як відбувається візуалізація Мисиківського розуміння пантеїстичної інтерпретації картини світу, яку роль у створенні зорового ряду відіграють прийоми паралелізму та антропоморфізму, як співвідносяться біографічний та міфологічний складники його поетичного тексту.

Виявлено, що Василь Мисик у своїй поезії часто звертається до міфологічних образів, які набувають у кожному окремому контексті нового символічного забарвлення. Простежено, як зображення річного колообігу пов'язане з відчуттям ритму життя, яким чином селянська ментальність обумовлює картину світу автора, починаючи з вибору слова.

Виявлено, що для Василя Мисика, з одного боку, характерне селянське розуміння всього людського життя в рамках циклічності, річного колообігу часу, з іншого, філософське тлумачення природи на пантеїстичній основі. Василь Мисик творив свою картину світу, виходячи з того, що життя на землі відбувається в певному ритмі, що зумовило своєрідність його образно-семантичних структур. Зображення проявів стихійного начала природи особливо відчутне в актуалізації образів грози, інших стихій. Засоби зображення осені пов'язані з органічним переплетінням біографічних та міфологічних компонентів, вони проникнуті глибоким психологізмом.

Підтверджено, що у творчості Василя Мисика знайшли своє плідне продовження традиції неокласики з їхнім тяжінням до символізму, з одного боку, та органічне засвоєння фольклорної стихії, з іншого.

У статті також показано, яким чином етнокультурні архетипи та міфологічні образи уможливають створення етичного та естетичного ідеалу в поезії, де органічно поєднуються принципи неокласики та народнописенної традиції.

Ключові слова: річний колообіг, циклічність, ритм, паралелізм, антропоморфізм, міфологічні образи.

Vladlena LYSENKOVA,

orcid.org/0000-0001-8227-3974

Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Art Criticism
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) 070570@i.ua

Yuliya SOLOVYOVA,

orcid.org/0000-0001-6116-3733

Candidate of Pedagogical Sciences,
Assistant Professor at the Department of Art Criticism
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) julia-solo@ukr.net

THE THEME OF THE ANNUAL CYCLE IN THE POETRY OF VASYL MYSYK

The article analyses the place and role of the annual cycle in the poetry of Vasyl Mysyk and its contribution to the formation of his poetic worldview. It examines how Ukrainian folklore traditions manifest themselves in his philosophical

poetry, how it intertwines with neoclassical traditions, how Mysyk's understanding of a pantheistic interpretation of the world is visualised, what role the techniques of parallelism and anthropomorphism play in the creation of his visual imagery, and how the biographical and mythological components of his poetic text relate to one another.

It has been found that Vasyl Mysyk, in his poetry, frequently draws on mythological imagery, which takes on a new symbolic significance in each context. The study traces how the depiction of the annual cycle is linked to a sense of the rhythm of life, and how the peasant mentality shapes the author's worldview, beginning with his choice of words.

It has been revealed that Vasyl Mysyk, on the one hand, is characterised by a peasant understanding of all human life within the framework of cyclicity and the annual cycle of time, and on the other, by a philosophical interpretation of nature on a pantheistic basis. Vasyl Mysyk constructed his worldview on the premise that life on earth unfolds in a specific rhythm, which determined the distinctive nature of his figurative and semantic structures. The depiction of the manifestations of nature's elemental forces is particularly evident in the portrayal of thunderstorms and other natural phenomena. The artistic techniques used to depict autumn are linked to an organic interweaving of biographical and mythological elements and imbued with profound psychological depth.

It has been confirmed that Vasyl Mysyk's work represents a fruitful continuation of the neoclassical tradition, with its inclination towards symbolism, on the one hand, and the organic assimilation of folkloric elements on the other.

The article also demonstrates how ethno-cultural archetypes and mythological images enable the creation of an ethical and aesthetic ideal in poetry, where the principles of neoclassicism and the folk song tradition are organically combined.

Key words: *annual cycle, cyclicity, rhythm, parallelism, anthropomorphism, mythological images.*

Постановка проблеми. Василь Мисик у своїй поезії часто звертається до міфологічних образів, які набувають у кожному окремому контексті нового символічного забарвлення. Природа в поезії В. Мисика виступає, з одного боку, джерелом натхнення, а з іншого, креативною силою самого життя. Василь Мисик нерідко використовував образи, мотиви, сюжети традиційних українських міфів, легенд, переказів. Згідно з принципами паралелізму, в таких творах людські долі тісно переплітаються з долями рослин, тварин, явищами природи. Дуже часто трапляються окремі деталі, які натякають на певні обставини життя, біографії самого поета. Міфологічні елементи образності зустрічаються у віршах «З Книги Царств», «Ілля», «Чорнотроп». Ця тенденція стала особливо помітною в поетичних книгах, які вийшли друком після реабілітації поета («Борозни», 1962, «Верховіття», 1963, «Чорнотроп» (1966), «Біля криниці» (1967), «Лан» (1970), «Берег» (1972)). Для Василя Мисика, з одного боку, характерне селянське розуміння всього людського життя в рамках циклічності, річного колообігу часу, з іншого, філософське тлумачення природи на пантеїстичній основі. Фольклорна традиція з її паралелізмом (людина-природа) органічно падала в цей пантеїстичний ґрунт. Візуалізацію теми природи в поезії Мисика слід розуміти саме в руслі культивованого фольклором паралелізму.

Аналіз досліджень. У сучасних дослідженнях зазначається, що присутність у творчості Василя Мисика народнопісенної традиції проявляється не через окремі, іноді випадкові епізоди, як це часто зустрічається в творчості інших авторів. Для Василя Мисика поєднання фольклорної традиції та принципів неокласики носить органічний

характер (Е.Соловей, 1998; Клименко-Синьоок, 2021). З перших поетичних проб юного автора помітне місце в його творчості займала тема природи, що неодноразово відзначали дослідники творчості поета (В.Хитрук, 1987; Переяслов, 2014). Мисиківське розуміння суті циклічності, річного колообігу, ритму суголосне з інтерпретацією сучасного німецького філософа Райнгарда Кнодта поняття потаємного ритму, яким пронизаний світ (Кнодт, 2017).

Мета статті – проаналізувати місце і роль річного колообігу в поезії Василя Мисика, у формуванні його поетичної картини світу.

Виклад основного матеріалу. Василь Мисик належить до тих рідкісних авторів, які практично не мали років учнівства. Точніше, Василь Мисик пройшов свої роки учнівства, ще будучи школярем сільської школи, але так склалося, що його вчителем став поет Аркадій Казка, якого лихоліття громадянської війни загнало до села, що загубилося в степах Катеринославщини. Коли Мисик за рекомендацією А.Казки приїхав до Харкова, він, не зважаючи на юний вік, був уже сформованим поетом, вірші якого вражали навіть неокласиків. Формально Василь Мисик належав до літературного угруповання «Плуг», але його естетичні засади творчості, безумовно, виходили поза вузькі рамки «Плуга». Попри всю повноту розкриття теми дослідження, завжди щось лишається не до кінця розгаданим. Зокрема, і тема розуміння природи самим автором, первені природи в його картині світу. Мисиківське розуміння пантеїстичної інтерпретації картини світу багато в чому співзвучне з популярними тенденціями сучасної філософської думки, зокрема, з інтерпретацією сучасного німецького філософа Райнгарда Кнодта

поняття потаємного ритму, яким пронизаний світ: «Удари серця людини – це ритм. Дихання – ритм, наша хода також ритм. Сон і яв ритмічно чергуються, наша мова ритмічна, незалежно від того, чи це поезія, чи проза. Наше сприйняття світу пульсує в ритмі концентрації та розслабленості. Наша увага розгойдується між центром та периферією. Ці ритми накладаються один на інший, їхній взаємовплив помітний в усьому. Усе, що кидається нам у вічі стосовно явищ та подій нашого життя, – це швидкі та повільні ритми, їхні регулярні або нерегулярні поштовхи (Кнодт, 2017: 50)

Найвиразливіші образи Василя Мисика постають, передусім, на реалістичному ґрунті. Мисику властива природна спостережливість, пильність та уважне ставлення до найдрібнішої деталі. Вміння за малим бачити велике, від буденних вражень підніматися до найглибших філософських узагальнень, – усі ці риси були притаманні Мисику ще в зовсім юному віці. Цікавість до людини, причини і наслідки людських вчинків, реальне і вигадане в уявленні людини про саму себе, – це ті запобіжники, які не давали поетові опинитися в полоні літературних схем. Родовите слово, яке він вишукував у селянському оточенні, він розгортав у міф. Через звернення до минулого, використовуючи літературні алюзії, ремінісценції, міфологічні уявлення, поет створює надзвичайно збагачені змістом пластичні картини людського буття. Природа ніколи не виступає в поезії Василя Мисика як фон, мов якась приваблива картинка, просто для порівняння. Стихія природи пронизує собою все, людина – лише частка цієї стихійної сили.

Василь Мисик залишив після себе великий поетичний материк. Особливо багаті на відкриття його поезії, які вийшли друком після реабілітації книги «Верховіття». У цих віршах поет органічно поєднує міфологічні та біографічні компоненти творчості. Його непроста біографія з раннім арештом, двома концтаборами (сталінським та гітлерівським), трагічними обставинами, які випали на долю рідних, – усе це спонукало до нових, ніким раніше не вживаних принципів естетичного кодування, вибудови своєї власної системи архетипних образів. Найвиразнішим зразком такого злиття міфологічного та особистісного є його вірш «Чортотроп».

Василь Мисик віддав належну данину усім порам року. З позиції художнього паралелізму явища річного колообігу повністю збігаються з явищами людського життя. Життя на землі так чи інакше відбувається в рамках циклічності і підпорядковане певному ритму чи ритмам. Для природи зима означає уповільнення ритму. Ліричні

герої Василя Мисика – це, перш за все, люди з селянським менталітетом. Зимовий перепочинок для них не означає бездіяльності, як і для самої природи. Найвиразніший візуальний образ – сніг. Перший сніг – святково чистий, з просинцем.

Легесенький сніжок –
Ласкавий залицяльник,
Терпчий гаптувальник
Дерев, стовпів, стежок.

Він пухові пухнечі
Намощує на плечі,
На голові стіжок
Вивершує –
 й лежить собі, де ліг,
В солодке поринувши забуття.
Якби ж то так лягав і років сніг,
І сніг життя!

Святкова картинка першого снігу так би й лишилася декоративним образком, якби не елементи паралелізму, засоби вторинної номінації з їх морально-психологічними акцентами. Своєрідна сквородинівська «сила» в останньому рядку. Від снігу залежить майбутній врожай, на цю тему існує багата фольклорна спадщина («Скільки снігу, стільки й хліба»). У Мисика сніг по-селянському дбайливий, він «попорався» в дворі:

Сніг...
Скільки його ждали.
За ніч
Попорався він у дворі.

Вибір слова визначає естетичну позицію, з одного боку, оцінку, отже, позицію етичну, з іншого. Для Мисика в основі світосприйняття та формування поетичної картини світу лежить передусім селянський менталітет. Етика і естетика у цьому вимірі немислимі одне без іншого. Порушення етичних норм пов'язане з порушенням норм естетики. Скажімо, зображення зимової пори несе на собі печать певної амбівалентності. Наприклад, візьмемо найпоширеніший зоровий образ із зимової тематики – образ снігу. З одного боку, «сніг» – образ чистоти, незайманості. Він затишною ковдрою накриває озимину. З іншого, він таїть у собі небезпеку для незахищеного мандрівника. Зимові свята скороминущі, а зимові холоди тривалі, тож селянські діти, як і їхні батьки, з нетерпінням ждуть, коли цей, раніше святковий, а відтепер буденний і осоружний сніг почне розтавати:

Перший вигрів.
Зачорніла масно
На горбі рілля.
А дома, тут,
У подвір'ї ще синіє кут

За повіткою.

Над садом ясно

Голубіє небо.

З стріхи вниз

Бородою дід Мороз одвис.

Наприкінці зими сніг має поступитися місцем весняним розкошам, має змішатися із землею, напоїти її, віддати свою чистоту. Підсиленість снігу ще визначає кольорову семантику тонких конотацій образності, але в центрі візуалізації виразна картинка – фольклорний образ діда Мороза, що одвисає зі стріхи головою вниз.

Віршів, які безпосередньо присвячені порам року, де сама назва пори року винесена в заголовок, у Василя Мисика не так багато, але вони є. Вірш «Весняне» – один із них. Цей вірш виділяється з-поміж інших ще й своєю поетичною формою, він написаний не за класичними канонами, як переважна більшість творів поета, а вільним ритмом, що дає змогу розвинути наростаючу, урочисту інтонацію, виразити всю потужність природної стихії:

По той бік сонно туманіє сніг,

А в річці

Клекоче збуджено. Як віддих

Німого велетня.

Одвалиться від кручі брила й бурхне

В затаєно зрадливу воду.

Де це опара булькає? І хто

Мембрану цю тугу між нами й сходом напнув,

Аж гілки хруст потворно-лунко

Від неї оддається?

Тут автор дає нам відчуття, що межу між зимою та весною перейдено. Сніг втратив чистоту і має перейти в свою протилежність – у воду. Образ води відповідно до фольклорної традиції тут амбівалентний. Вода «зрадлива». Але в її глибині визріває опара, замішується тісто нового життя. Потаємний клекіт нагадує «віддих німого велетня». Це вже язичницький символ, яких у поезії Мисика досить густо. Весна – час прискореного ритму: зміни зримі, це як прискорена зйомка:

На сході видно.

(Як зазубилися гілки вишневі за ніч!)

На сході ясно.

Червоний одсвіт запалив вершечки скірт.

Ніч

Знесла яєчко тепле – сонце.

Тема весняного пробудження та оновлення актуалізується в темі сходу (тема ранку). Тонкий і виразний штрих до загального образу весняного оновлення – «зазубилися гілки вишневі за ніч!». Знову ж таки привертає увагу вибір слова: «зазубилися». За цим вибором відчувається авторська

позиція, зі своїм історико-культурним досвідом, своїми ремінісценсіями та алюзіями.

Знову ж таки образ «яєчка-сонця» – це образ із української міфології. Що характерно саме для цього вірша, це актуалізація принципу паралелізму без звичного в таких випадках антропоморфізму. Присутність людини замінюється присутністю інших стихій. Таким чином вибудовується візуальний ряд, в якому втілюються природні стихії язичницького наповнення: «сонно туманіє сніг» (це те, що минає, чого вже немає); «віддих німого велетня»; «опара булькає»; «як зазубилися гілки вишневі за ніч!»; «червоний одсвіт запалив вершечки скірт»; «ніч знесла яєчко тепле – сонечко».

Літо – улюблена пора року Василя Мисика (За Сковородою: «Время вожделенное»). Влітку природа розкошує, розгортає свої сувої нерукотворної краси. Влітку все вривається і цвіте. Василь Мисик – поет степу, а для степу квітуче літо – це раннє літо, доки спека ще не висушила різнотр'я. Саме такий образ степу постає з рядків найбільш цитованого вірша ще зовсім юного автора «Простягся степ»:

Простягся степ у далечі відкриті

За тихий обрій, за прозорий дим.

І висне небо, зіткане з блакиті,

Шатром легким.

Де жовтий цвіт лямує межі сонні,

Де схил у балку й вітру дикий пах,

Там зрідка ходять серед паші коні,

Подібні до комах.

А далі ще, на самім виноколі,

Старий чабан іде – за кроком крок, –

За ним отара міниться поволі,

Мов хмарки холодок.

Напнеться тінь, дві-три краплини зронить,

То тут, то там прибіє до стежки пух

І знову з курінця виходить, дзвонить

Вузdeckкою пастух...

Степ – масштаби космічного порядку. Саме з такої точки зору коні в балці здаються подібними до комах. Степ – це епічне полотно, тут відчувається розлогий, несуетний ритм епосу, подих вічності. Одна картина змінює іншу, а в результаті розгорнутого дійства вимальовується візуальний ряд: обрій, облямований жовтим цвітом, ясне шатро блакитного неба, на самім видноколі повільно – за кроком крок – іде старий чабан, за яким мінливою тінню суне отара овець (мов хмарки холодок). Уся ця картина, здається, постає на основі конкретних спостережень, опису буденних деталей. Ніякого

надміру засобів вторинної номінації, лише деякі цілком очікувані порівняння. А водночас із усього цього зображення постає висока поезія. Загадка не проста, а розгадок можна наводити безліч: вибір слова із синонімічного ряду, який свідчить про небуденність події, вибір об'єкта зображення, вибір ритму, його розгортання, зрештою, вся позиція автора, його етична та естетична оцінка.

Літо для Василя Мисика – це не лише час спокійного дозрівання. Літо – час буяння стихій природи, час великих пристрастей, перед якими людина відчуває своє безсилля. Тут грози «жорстокі і ревучі» гнівно розмахують могутніми верхами старих тополь, дощі змивають зі стін білу крейду, від чого «плється молоко струмками від білих хат»:

Чорніє сіно, злігшись у валках,
А грози йдуть, жорстокі і ревучі.
Як набіжать на села, хутори,
Як стрепенуть могутніми верхами
Старих тополь. Аж закипить з гори
Мутний потоп, ллє молоко струмками
Од білих хат — і повняться яри,
І ягоди багряними зірками,

Природа сама з власної волі змінює гнів на милість:

Яка свіжінь! Неначе в думі тій:
«Воздобні комиші, довольні води!»
І ясно чути, як по днях негоди
Далеко десь, на стежц степовій,
Де протряхає трав'яна могила,
Вечірня пісня підіймає крила.

У такі хвилини явлення потаємних стихій людина виступає лише свідком, небайдужим, заангажованим, але свідком. Василь Мисик з великою майстерністю підбирає окремі деталі, поетичний синтаксис сприяє наростанню напруги до кульмінації в останньому рядку строфи.

Стихією, яка ротилежна грозі, виступає спека. Вірш під цією назвою, побудовано саме на переплетінні принципів паралелізму та антропоморфізму:

Осяйна блакить
Запаленого ока ні на мить
Не змружує.
Ні холодка, ні нитки
Дошу!
Слабенький в стеблах шелестить
Дитячий голос: «Пити... питки...»

Над обрієм прозора хмарка спить.
У висхлій балці тоскний плач кигитки.

Тут все одухотворене: небо із запаленим оком, дитячий голос усього живого, що потерпає від

спраги. Цей образ чогось дитинно-слабкого увиразнюється завдяки демінутивному суфіксу в дієслові «питки». Олюднене небо і все, що до нього відноситься: «прозора хмарка спить».

Усе затихає, ніби його покидає саме життя. Тишу порушує лише «тоскний плач кигитки». Уповільнений ритм поглиблює настрій туги і суму.

Невелика картинка вся складається з конкретних деталей, які зафіксувало спостережливе око ліричного героя. За видимим (експліцитним) відчувається невидиме (імпліцитне). Саме в цьому невидимому закодована вічність, вічний подих степу, який відчуває не лише людина, а все живе.

Василь Мисик ніколи не вдається до надмірних ефектів, не прагне вразити чимось небаченим, неймовірним. Навпаки, тут кожне слово вивірене, тут не може бути нічого випадкового.

Поет не так часто, змальовуючи картини природи, вдається до лексики з кольоропозначенням. Найбільше такої лексики зустрічається в зображенні літа. Тут переважають такі кольори: блакитний (синій), жовтий, білий, чорний, багряний

Так склалося, що біографічні складники особливим чином переплелися з міфологічними, що зумовило особливе місце теми осені в картині світу поета. Про долю батьків Мисика відомо не так багато, більше про батька, українського священника, замордованого більшовиками (Шуйський). Про божевілля матері поета побіжно згадує Г.Костюк у своїх спогадах (). Сам поет тему психічних розладів та трагічної долі матері завжди оминав, але вона була для нього тяжким душевним боєм до кінця життя. Саме образ матері знаходить свій безпосередній відбиток у віршах, присвячених осені. Найвідоміший вірш із цього доробку так і називається: «Мати-осінь». Власне, це невелика поема, написана на основі поліритмії, що для автора не характерно. Як правило, для кожного окремого вірша притаманний свій окремий ритм, якого автор дотримується упродовж усього твору.

У вірші «Мати-осінь» ритм змінюється в залежності від настрою, відповідно змінюється і довжина рядків:

Ніколи ти не снилась молодою
Своїм найстаршим дітям
А найменшим?
Ти завжди осінь, завжди пригасання,
Найстаршим дітям – рання,
А меншим – пізня осінь.
Ніколи ти не снилась молодою,
Не бачилась уквітчаним політтям, –
Ти завжди осінню ввижалась дітям.

У вірші «Мати-осінь» якнайвиразніше проявляються принципи паралелізму та антропоморфізму.

Явища людського життя і явища природи або зіставляються безпосередньо, або подаються через порівняння, часто нагромадження порівнянь:

А меншим?

Налягли літа на плечі,
Як хмари на спустіле картоплище,
Як мряка на сади й дахи старечі.

Вірш увесь пронизаний глибоким психологізмом, провідним мотивом виступає тема пам'яті. У сутінках життя людська пам'ять «пряде все тонше». Тільки спалахи спогадів виринають із цього мороку буття яскраві картинки минулих днів, коли молода сила творила розкіш і багатство:

А ранньою – яка була багата!
Околиста, мов яблуня крислата,
Переобтяжена
В саду, де стук
Достиглих яблук,
Пахи теплі й перший
Холодний протяг з багон прибережних,
Із одвологлих лук,
Із поля, що синіє неоглядно.

Саме на контрасті яскравих і мерхлих картин буття відбувається візуалізація теми осені в цьому творі.

Психологізмом перейнятий і вірш «Стара-стара». Тут елементів паралелізму зовсім мало, всього дві лексичні одиниці («гілля» і «плід»):

Стара-стара. Сухенький ніс посинів,
Обвис на плечах ватник, (мабуть, синів),
Ще й дощ його – осінній – обважнив.
Обличчя темне, як од спеки жнив.

Стоїть і думає. Сини, онуки –
Всіх докохала, довела до літ.
І, як гілля, з якого знято плід,
Тепер їй зайвими здаються руки.

Мабуть, сучасному читачеві важко налаштуватися на ту міру саможертвності, простої людської емпатії, яка визначає розвиток ліричного сюжету. В руці стара, замучена життям жінка тримає «два пряники линялі» («Давно бажалось»). Але стара помітила на сходах малюків і вже простягає свого гостинця чужим дітям, бо, власне, у важкі роки чужих дітей не буває.

У вірші «Осінь» поет вдається до певної декоративності, естетизації теми осені. На перший план виноситься вся тонка осіння «біжутерія». Осіння картинка нагадує вишукану ручну роботу вправної майстрині.

Ще теплі роси, ще в полях полових легка імла,
А осінь прошви жовті по дібровах вже почала.

Прошила спершу чисницею в листі лиш
де-не-де

І що не день, мережки золотисті рясніш веде.
І що не день, чіткішають могили, сіріє луг.
Були качки – в траві шорсткій лишили легенький пух.

І пухом тим зриваються у лузі сухі вітри.
Убрали хати – зігнуті бабусі – руді яри.
В очах у їх і тоскне погасання і жажда жить.
А падь остання летить... летить.

Тема осені позначена різноманітними кольорами та їх відтінками: половий, жовтий, золотистий, рудий. Василь Мисик вживає слова-терміни («прошви», «чисниця», «мережки»), але вони в загальному контексті ліричного зображення набувають символічних конотацій, надають зображенню особливої поетичності. Несподіване порівняння на основі паралелізму та антропоморфізму: «зігнуті бабусі – руді яри». Антитетика передостаннього рядка («В очах у їх і тоскне погасання і жажда жить».) містить приховану алюзію, адже все підвладне законам циклічності, прийде весна і «руді яри» уквітчаються всіма барвами.

Висновки. У творчості Василя Мисика знайшли своє плідне продовження традиції неокласики з їхнім тяжінням до символізму, з одного боку, та органічне засвоєння фольклорної стихії, з іншого. Так склалося життя і самого поета, і його рідних, що більшість фактів біографії в умовах переслідування та утисків доводилося замовчувати. Ці біографічні складники Василь Мисик закодовував у міфологічні поетичні образи, формувач їх образно-семантичну наповненість на архетипній основі. Василь Мисик творив свою картину світу, виходячи з того, що життя на землі відбувається в ритмі циклічності, що зумовило своєрідність його образно-семантичних структур.

Велику роль у створенні зорового ряду образності відіграють основи паралелізму та антропоморфізму. Зображення річного колообігу тісно пов'язане з відчуттям ритму життя, для Мисика це передусім селянська ментальність, яка обумовлює всю картину світу, починаючи з вибору слова. Тому зимовий ритм уповільнений, образ снігу амбівалентний. Весняне пробудження всього живого спричиняє прискорення ритму. Візуальні образи виникають на ґрунті паралелізму, але не у сув'язі з антропоморфізмом, а за участі інших природних сил і стихій. Зображення проявів стихійного начала природи особливо відчутне в актуалізації образів грози, інших стихій. Засоби зображення осені пов'язані з органічним переплетінням біографічних та міфологічних компонентів, вони проникнуті глибоким психологізмом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Книга перша. Едмонтон: Канадський інститут українських студій. Альбертський університет, 1987. С. 328-329.
2. Клименко-Синьок Г. Неокласичні інтенції Василя Мисика. ...І цілий всесвіт допоміг нести. Харків: Майдан, 2021. С.296-307.
3. Мисик В. Біля криниці. Вибране. Київ: Дніпро, 1967. 368 с.
4. Мисик В. Лан. Вибране. Київ: Дніпро, 1970. 198 с.
5. Переяслов В.О. Природа в естетико-філософських ландшафтах В.О.Мисика. Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Вип. 3 (79), частина перша. Харків, 2014. С. 116-128.
6. Потебня, О. О. Думка й мова. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка. Львів: Літопис, 1996. С. 23-39.
7. Соловей Е. Українська філософська лірика: навч. посіб. із спецкурсу. Київ: Юніверс, 1998. 368 с.
8. Соловйова Ю. О. Візуальні складники архетипних поетичних образів у поезії Василя Мисика. Наук. вісн. Ужгород. ун-ту. Серія: Філологія : зб. наук. пр. Ужгород, 2023. Вип. 1 (49): На пошану Олексі Мишанича, члена-кореспондента НАН України, доктора філологічних наук, професора (до 90-річчя з дня народження). С. 112-117.
9. Хитрук В. О. Василь Мисик: нарис життя і творчості. Київ: Наукова думка, 1987. 297 с.
10. Шуйський І. Два імені на сторінці мартирологу. ...І цілий всесвіт допоміг нести. Харків: Майдан, 2021. С.292-299.
11. Knodt R. Der Atemkreis der Dinge. Einübung in die Philosophie der Korrespondenz. Verlag: Karl Alber Freiburg / München. 2017. 232 s.
12. Knodt R. Ästhetische Korrespondenzen. Denken im technischen Raum. Taschenbuch. Reclam Ditzingen, 1. Januar 1994. 166 s.

REFERENCES

1. Kostyuk H. (1987) Zustrichi i proshchannia. Spohady. Knyha persha. [Meetings and Farewells. Memoirs. Book One] Edmonton: Kanadskyi instytut ukrainskykh studii. Albertskyi universytet. 328-329. [in Ukrainian].
2. Klymenko-Synook H. (2021) Neoklasychni intentsii Vasylya Mysyka. [Neoclassical Intentions of Vasyl Mysyk] ...I tsilyi vsesvit dopomih nesty. Kharkiv: Maidan. 296-307. [in Ukrainian].
3. Mysyk V. (1967) Bilia krynytsi. [By the Well] Vybrane. Kyiv: Dnipro. 368. [in Ukrainian].
4. Mysyk V. (1970) Lan. [The Field] Vybrane. Kyiv: Dnipro, 198. [in Ukrainian].
5. Pereiaslov V.O. (2014) Pryroda v estetyko-filosofskykh landshaftakh V.O.Mysyka. [Nature in Vasyl Mysyk's Aesthetic and Philosophical Landscapes] Naukovi zapysky KhNPU im. H.S. Skovorody. Vyp. 3 (79), chastyna persha. Kharkiv. 116-128. [in Ukrainian].
6. Potebnia, O. O. (1996) Dumka y mova [Thought and Language] Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky KhKh st. / za red. M. Zubrytskoi. Lviv. derzh. un-t im. Ivana Franka. Tsentr humanit. doslidzh., Nauk. t-vo im. Shevchenka. Lviv: Litopys. 23-39. [in Ukrainian].
7. Solovei E. (1998) Ukrainska filosofska liryka. [Ukrainian Philosophical Lyrics]: navch. posib. iz spetskursu. Kyiv: Yunivers. 368. [in Ukrainian].
8. Soloviova Yu. O. (2023) Vizualni skladnyky arkhetyynykh poetychnykh obraziv u poezii Vasylya Mysyka. [Visual Components of Archetypal Poetic Imagery in Vasyl Mysyk's Poetry] Nauk. visn. Uzhhorod. un-tu. Serii: Filolohiia : zb. nauk. pr. Uzhhorod. Vyp. 1 (49) : Na poshanu Oleksy Myshanycha, chlena-korespondenta NAN Ukrainy, doktora filolohichnykh nauk, profesora (do 90-richchia z dnia narodzhennia). 112-117. [in Ukrainian].
9. Khytruk V. O. (1987) Vasyl Mysyk: narys zhyttia i tvorchosti. [Vasyl Mysyk: An Essay on His Life and Work]. Kyiv: Naukova dumka. 297. [in Ukrainian].
10. Shuiskyi I. (2021) Dva imeni na storintsi martyrolohu. [Two Names on the Page of the Martyrology] ...I tsilyi vsesvit dopomih nesty. Kharkiv: Maidan. 292-299.
11. Knodt R. (2017) Der Atemkreis der Dinge. Einübung in die Philosophie der Korrespondenz. [The Respiratory Cycle of Things. A Study in the Philosophy of Correspondence] Verlag: Karl Alber Freiburg / München. 232. [in German].
12. Knodt R. (1994) Ästhetische Korrespondenzen. Denken im technischen Raum. [Aesthetic Communication as Thinking in Technical Space] Taschenbuch. Reclam Ditzingen, 1. Januar. 166. [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 02.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Тетяна ЛОГІНОВА,

orcid.org/0000-0002-2783-7500

Заслужений працівник культури України,
доцент кафедри аудіовізуальних медіа та медіакомунікацій
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна), logita@ukr.net

СЛЕНГ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті розглядається роль сленгу, особливості його походження та функціонування в умовах сучасного суспільства. Сленг є невід'ємною частиною живої мови, що відображає особливості сучасної культури та комунікації, особливо серед молоді. Незважаючи на наявність спільних рис, сленг характеризується високою динамічністю – його форми та зміст постійно трансформуються відповідно до змін у соціокультурному середовищі та потреб носіїв мови. Це робить його живим, рухливим і відображає актуальні реалії суспільства. **Актуальність** дослідження полягає в посиленому науковому інтересі до формування глобального комунікативного простору, який значною мірою визначається активним використанням сленгу різними шарами суспільства. Зміна характеру спілкування, поява нових форматів взаємодії та посередництва інформаційних технологій у комунікації зумовлюють потребу в комплексному вивченні цих процесів. Дослідження феномену сленгу й надалі зберігає свою актуальність, адже це мовне явище відображає процес трансформації традиційної мови через формування нестандартної лексики, що активно функціонує в межах різних соціальних груп. **Мета статті** – розглянути особливості та роль сленгової лексики у повсякденному спілкуванні різних соціальних груп, а також визначити ступінь поширеності й впливу цього явища на сучасну мову суспільства. Для вирішення конкретних завдань було застосовано комплекс **методів**: когнітивний й фреймовий аналіз, при узагальненні, систематизації та інтерпретації матеріалу застосовувався описовий метод. **Висновки.** Трансформації мовних норм в публічній комунікації під впливом соціальних нововведень і цифрового середовища свідчать про розвиток мови як динамічного, адаптивного механізму, що відображає ідентичність суспільства в умовах постійних змін. Незалежно від того, у якому контексті – позитивному чи негативному – різні соціальні групи сприймають явище «нового мовлення», сленг зберігає статус стійкого й життєздатного мовного інструменту. Він відіграє важливу роль у процесах соціальної ідентифікації, яка слугує засобом визначення належності особи до певної соціальної спільноти, конкретного історичного періоду та культурного середовища.

Ключові слова: сленг, комунікація, соціолінгвістика, літературна мова, молодіжний сленг, кримінальний жаргон, експресивність, мовна ситуація.

Tatiana LOGINOVA,

orcid.org/0000-0002-2783-7500

Honored Worker of Culture of Ukraine,
Associate Professor at the Department of Audiovisual Media and Media Communications
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine), logita@ukr.net

SLANG AS A PHENOMENON OF MODERN SOCIETY

The article examines the role of slang, the features of its origin and functioning in modern society. Slang is an integral part of living language, reflecting the features of modern culture and communication, especially among young people. Despite the presence of common features, slang is characterized by high dynamism – its forms and content are constantly transformed in accordance with changes in the socio-cultural environment and the needs of native speakers. This makes it a living, mobile and reflects current realities linguistic phenomenon. The **relevance** of the study lies in the increased scientific interest in the formation of a global communicative space, which is largely determined by the active use of slang by different layers of society. The change in the nature of communication, the emergence of new formats of interaction and the mediation of information technologies in communication determine the need for a comprehensive study of these processes. Research into the phenomenon of slang continues to retain its relevance, because this linguistic phenomenon reflects the process of transformation of traditional language through the formation of non-standard vocabulary that actively functions within various social groups. The **purpose** of the article is to consider the features and role of slang vocabulary in everyday communication of different social groups, as well as to determine the degree of prevalence and influence of this linguistic phenomenon on the modern language of society. To solve specific tasks, a set of **methods** was used: cognitive and frame analysis, and the descriptive method was used to generalize, systematize and interpret the material. **Conclusions.** Transformations of linguistic norms in public communication under the influence of social

innovations and the digital environment indicate the development of language as a dynamic, adaptive mechanism that reflects the identity of society in conditions of constant change. Regardless of the context in which different social groups perceive the phenomenon of "new speech", slang retains the status of a stable and viable linguistic tool. It plays an important role in the processes of social identification, serving as a means of determining a person's belonging to a certain social community, a specific historical period and a cultural environment.

Key words: *slang, communication, sociolinguistics, literary language, youth slang, criminal jargon, expressiveness, language situation.*

Постановка проблеми дослідження. У суспільстві мова завжди є головним засобом міжособистісної комунікації. Вона виступає не тільки своєрідним індикатором соціального статусу, але й маркером соціальних ситуацій та цілей. Крім того, мова є засобом репрезентації себе суспільству. Мова будь-якого суспільства є так званим банком, де зберігаються, накопичуються та передаються здобуті знання. Це пояснює вплив суспільства (а саме соціальні, економічні та культурні зміни) на різні рівні мови. Так само і мова має значний вплив на суспільство.

Процес формування загального і спеціального сленгу є закономірним для розвитку багатьох мов світу. Сьогодні сленг є широко вживаним мовним явищем, яке вже не асоціюється виключно з жаргоном або неформальною лексикою із негативним емоційним забарвленням. Саме тому цей вид мови органічно інтегрувався в повсякденне усне мовлення, яке не викликає спротиву чи відторгнення. У минулому сленгову лексику здебільшого використовували в художній літературі для характеристики персонажів, щоб надати їм індивідуального мовного колориту, адже різні соціальні групи мали значні лексичні відмінності. Нині ж сленг трапляється не лише у розмовному мовленні, а й у публіцистиці, художніх і науково-популярних текстах. Це засвідчує, що мова – динамічна жива система, яка перебуває в постійному розвитку, і спостерігати за цим процесом становить неабиякий інтерес як для лінгвістів, так і для пересічних носіїв мови. У структурі будь-якої мови також спостерігається значна кількість різновидів сленгової лексики, яка активно вживається не лише молоддю, а й представниками інших вікових груп. Це свідчить про багатогранність і гнучкість самого явища сленгу. Мовлення, як і суспільство, перебуває у постійному русі, тому поява нових лексичних одиниць та трансформація усталених мовних форм є цілком природним процесом.

Актуальність обраної теми. Жаргонно-сленгові пласти усного розмовного мовлення тривалий час залишалися поза межами наукової уваги. Протягом багатьох років цей мовний рівень, який самою своєю природою вказував на соціальну неоднорідність суспільства та, відповідно,

на наявність корпоративних мовних практик, що можуть протиставлятися офіційно-нормативному мовленню, характеризуючись неформальністю, експресивністю та свободою самовираження, практично виключався з лінгвістичного аналізу. Як наслідок, у вітчизняному мовознавстві підмови не отримували належної уваги, а жаргонологія як окрема наукова дисципліна залишається недостатньо розвиненою. Але демократизація суспільного життя передбачає альтернативу не тільки у сфері думок, поглядів, а й у царині мовного самовираження людини. На поверхні мовленнєвих інновацій сучасності – проблема вживання жаргонного лексикону.

Аналіз досліджень. У 90-ті роки XX століття почався активний рух у вивченні знижених стилів мови, жаргонного субстандарту. Цивільні й мовні свободи ліквідували заборону на вживання жаргонно-сленгового лексикону в ЗМІ, художній літературі, тому багато вчених зацікавились науково-теоретичними, практично-прикладними аспектами «жаргонології», як нової науки. Сьогодні у сфері вітчизняної жаргонології працюють вчені О. Горбач, Л. Бакуменко, А. Березовенко, Т. Ілик, Л. Масенко, Л. Ставицька, Н. Шовгун, В. Демченко, С. Мартос, Є. Степнова та інші. Огляд наукової літератури багатьох країн свідчить про те, що сленгова лексика була і залишається предметом уваги багатьох дослідників, серед яких також Е. Патрідж, Дж. След, О. Швейцер, Г. Фаулер, К. Ібле тощо.

У статті сформульовано **мету** – проаналізувати своєрідність та значення сленгової лексики в житті різних груп, а також глибину проникнення сленгового шару в мову сучасного суспільства.

Об'єктом дослідження є сленг у різному середовищі, соціальних та вікових групах, а **предметом** дослідження – сленговживання як специфічне мовне явище у комунікативному просторі.

Виклад основного матеріалу. Під час значних соціальних змін, трансформації мовних норм у публічній комунікації стають дуже помітними. Це відбувається завдяки широкому проникненню жаргонізмів в мовну практику, що підтверджує зміни в культурних та соціальних структурах. Прикладом наслідків таких трансформацій є

вживання сленгу в мові як відображення сучасності. «Сленг – варіант професійної мови, слова та вирази, що використовуються у спілкуванні людей різних вікових груп, професій, соціальних прошарків» (Єрмоленко, Бирик, Тодор, 2001: 60). Сленг слугує дзеркалом суспільства, тому що його вживання є результатом швидкої реакції на актуальні тенденції, настрої та цінності. Він відображає ментальний стан населення, демонструє, як соціум адаптується до змін.

Цифрові технології та соціальні медіа активно стимулюють мовні трансформації людини. У сучасному інформаційному середовищі постійно з'являються нові слова, такі як, наприклад, «лайкати», «сторіс», «зашейміти». Ці терміни не лише входять у повсякденне мовлення, але й формують спільний мовний код, який практично стає елементом культурної ідентичності сучасного суспільства.

Традиційні нормативні структури в офіційному мовленні втрачають значення, оскільки формалізоване спілкування сприймається як консервативне і недемократичне. Натомість зростає потреба в гнучких, персоналізованих формах комунікації, які відповідають сучасним реаліям. На перший план між нормою та відхиленням виходить сленг як один із соціолінгвістичних явищ мови.

Сленг виступає органічною складовою сучасного мовного середовища, він супроводжує людину в повсякденному спілкуванні та відображає актуальні соціальні зміни й трансформації мовних преференцій. Попри часте трактування сленгу як відступу від літературної норми, він виконує низку комунікативно значущих функцій, зокрема у молодіжному дискурсі.

Відомий український мовознавець Н. Р. Воевода підкреслював тісний зв'язок між мовною культурою та загальним морально-духовним станом суспільства: «Культура мовлення суспільства – це чи не найяскравіший показник стану його моральності, духовності, культури взагалі. Словесний бруд, що заповнив мовлення наших громадян, мовленнєвий примітивізм, вульгарщина – тривожні симптоми духовного нездоров'я народу» (Воевода, 2009: 88).

Історичний досвід свідчить про те, що інтеграція жаргонної та арготичної лексики в загальнонаціональне мовне середовище є закономірним етапом еволюції лексичної системи. Паралельно спостерігаються і зворотні процеси: окремі лексеми, що виникли в межах жаргонного вжитку, з часом набувають статусу літературних одиниць, або ж, навпаки, втрачають первинну нейтральність і набувають пейоративного забарвлення.

Так, наприклад, сучасне нормативне слово «окозання» має свої витоки у шулерському жаргоні XIX століття, тоді як у німецькій мові лексема *die Dirne*, яка спочатку означала «дівчина», нині сприймається як слово з негативною конотацією – «жінка легкої поведінки».

Сленг не варто ототожнювати з ерративами – мовними помилками або проявами недостатнього мовного рівня. Його вживання є свідомим лінгвістичним вибором, що виконує стилістичну функцію, надає висловлюванням експресивності та виступає важливим соціальним маркером. У багатьох випадках сленгова лексика має метафоричне або переносне значення й використовується для вербалізації явищ повсякденного життя (Рипічник, 2010).

Попри велике поширення, сленг залишається особливою формою мовної практики, яка не завжди є доречною у всіх комунікативних ситуаціях. Його вживання зазвичай обмежується певними соціальними групами або неформальними контекстами. У формальному або офіційному спілкуванні, що потребує стандартної та нейтральної лексики, використання сленгізмів може сприйматися як невідповідне або навіть недопустиме.

Сфера функціонування сленгу охоплює різноманітні сегменти суспільства – від побутового до професійного. Зокрема, молодіжна сленгова лексика активно вкорінена в цифровому середовищі – соціальних мережах і месенджерах, де відіграє ключову роль у формуванні сучасної інтернет-культури. Крім того, сленг широко використовується у сфері культури й мистецтва. Чимало письменників, музикантів, кінематографістів та інших митців послуговуються ним у своїй творчості для відтворення мовного колориту певної епохи чи соціального середовища. Водночас варто зважати, що для людей, не обізнаних із сучасною сленговою лексикою, комунікація може викликати труднощі. Через динамічний характер сленгу, який постійно оновлюється, його адекватне розуміння передбачає знання відповідного контексту та мовної ситуації.

Серед мовознавців поширена думка, що надмірне вживання сленгових одиниць у щоденному мовленні породжує низку проблем культурно-мовного та морально-етичного характеру. Таке явище може сприяти поступовому витісненню літературної лексики, зниженню загального рівня мовної культури, що, у свою чергу, негативно впливає на інтелектуальний і креативний розвиток особистості. У межах сучасної лінгвістики ці тенденції дедалі частіше розглядаються не лише як прояв

стилістичного спрощення, а й як відображення глибинних соціокультурних трансформацій.

Дослідники сленгу, зокрема Л. Кудрявцева (2015) пропонують поділяти сленг на дві групи: 1) загальноновживану й загальновідому лексику різного походження, яка має широку сферу вживання; 2) лексику, що вживається в певному соціумі. Формування загального сленгу є закономірним етапом розвитку багатьох мов світу. Цей різновид лексики не належить до загальнолітературної мови, оскільки становить частину загальнонародного просторіччя. На відміну від спеціалізованого сленгу, загальний сленг не зумовлений соціально-професійними або корпоративними ознаками, тому він не є соціолектом у вузькому розумінні його значення. Основною функцією загального сленгу виступає емоційно-експресивне вираження: відповідні лексичні одиниці використовуються, насамперед, для передачі емоційної оцінки ставлення мовця до предмета мовлення.

До спеціального сленгу, у свою чергу, зараховують професійний і корпоративний різновиди. Професійний сленг функціонує в межах певного фахового середовища, займає проміжне положення між термінологічною лексикою та просто-річчям.

В сучасному суспільстві молодіжний сленг вирізняється особливою специфікою, оскільки саме молодь є найбільш активною соціальною групою у процесі творення нових лексичних одиниць. Молоді люди не лише ініціюють появу нових слів, а й активно запозичують лексику з інших мов, адаптуючи її до власного мовного середовища та повсякденного вжитку. Молодіжний сленг, як правило, відображає динамічні культурні тенденції, нові соціальні явища та комунікативні потреби покоління. Таким чином, він слугує маркером актуальності та новизни в сучасному мовленні. Традиційно сфера формування та поширення молодіжного сленгу обмежується двома областями: внутрішньо-груповою комунікацією в еферентній групі (норми та цінності якої найбільш значущі для молодої людини) та міжгруповою комунікацією, що передбачає спілкування у широкому колі комунікантів. Л. А. Кудрявцева (2015) зазначає, що до сфери функціонування загального сленгу належать: сімейна, міська та масова комунікації. Це справедливо й у молодіжному сленгу, одиниці якого збагачують загальний. Таким чином, загальний сленг є своєрідним каналом, яким у комунікативні сфери переміщається молодіжний сленг.

Сленг особливо потрібен підліткам, які схильні до ризикованої поведінки. Іноді здається,

що дорослі і молодь існують в різних просторах. У світі батьків більше логіки, тоді як у світі дітей переважають емоції. Але буває навпаки, коли дорослі люди за певним емоційними штампами-аксіомами, а молоді люди прагнуть розробити щось своє, побороти існуючі стереотипи. Сам період формування емотивних стереотипів є дуже продуктивним для особистості. Становлення екзистенційної самостійності відбувається найчастіше в межах створення власної молодіжної субкультури. Потім потреба в збагаченні цієї культури веде до того, що підліток звертається до набутку своїх батьків, і приєднавши його до того, що зміг наробити сам, він дає змогу й далі існувати та розвиватися культурі. Так само, як людина є невід'ємною частиною природи, так і «сленгові» слова відіграють не останню роль у мові молоді. Проблема полягає в тому, що, бажаючи дешевої популярності, «демократичності», носії «дорослої» літературної мови звертаються до сленгу, або щонайменше не популяризують традиційного, більш багатого мовного варіанту. А коли прагнуть це зробити, то йдуть шляхом заборон – цей факт ще більше популяризує сленг (Рипінчик, 2010).

Окремим видом жаргонної лексики є кримінальний сленг, що вживається у відповідному середовищі, хоча завойовує позиції у розмовно-побутовому мовленні інших суспільних верств. Кримінальний жаргон має деякі відмінності залежно від місцевості чи регіону. Крім того, великий вплив на поширеність жаргону має розташованість поблизу населених пунктів місць позбавлення волі. Кримінальний сленг виконує багато функцій: він забезпечує внутрішнє життя кримінальної спільноти, пов'язану з розвагами, статевим життям, трудовою діяльністю тощо; важливу роль кримінальний сленг відіграє для зашифрування повідомлень, щоб непосвячений не міг зрозуміти про що йдеться або зрозумів би неправильно; щоб добре розбиратися в злочинній ієрархії також потрібні знання кримінального сленгу. Знання кримінального сленгу сприяє розумінню психології конкретних груп злочинців, а знання кримінального жаргону співробітниками пенітенціарних установ може допомогти у виявленні існуючих у середовищі засуджених (ув'язнених) прихованих тенденцій, запобіганню злочинам тощо. Слід зазначити, що кримінальний (злочинський) сленг дуже швидко поширюється серед неповнолітніх. Причина цього – його виразність, образність, таємничість тощо. Кримінальному сленгу властива також деяка іронічність, сарказм. Наприклад: тролейбус – людина в окулярах; кучерявий – лисий; баклан – хуліган тощо (Кудрявцева, 2015).

Багато слів і словосполучень давно і міцно увійшли в повсякденну мову і вже не сприймаються як лексика, що стосується кримінального жаргону. Наприклад, без колоритного жаргонного слова «свавілля» не обходиться практично жодна газетна стаття. Звичними стали вирази: мент, сміття (співробітник органів внутрішніх справ), стукач (інформатор), косяк (помилка в якійсь справі), качок (чоловік зі спортивною фігурою) тощо. Ще більша кількість використовується в розмовній мові, особливо, як зазначалося вище, серед неповнолітніх (захід, кент, моргали, пудрити мозги, кіпіш, базар та ін.) (Мартос, 2004).

Професійний сленг посідає важливе місце у мовній практиці сучасного суспільства. Він формується в межах певних фахових спільнот і слугує засобом внутрішньої ідентифікації та ефективної комунікації між представниками однієї професії.

До спеціального (професійного) сленгу належать мовні одиниці, які:

- функціонують у межах певної фахової або корпоративної групи;
- розташовані між термінологічною лексикою та просторіччям;
- відзначаються експресивністю, образністю та емоційною насиченістю (Тараненко, 2009: 17).

Власну сленгову лексику мають книголюби, журналісти, спортсмени, лікарі та багато інших професій, а також численні підгрупи всередині цих сфер (наприклад, окремий сленг хокеїстів, футболістів, тощо).

Хоча основною метою комунікації у спільноті є взаєморозуміння, різниця у мовних кодах іноді ускладнює спілкування. Наприклад, жаргон лікарів може бути незрозумілим пацієнтам, особливо коли використовується в неофіційних розмовах з колегами, а не під час консультацій. У такому разі професійний сленг виконує функцію внутрішньогрупового коду, що недоступний для сторонніх. Наприклад, поширеним полем формування сленгу є автомобільна сфера. У мовленні автолюбителів часто використовуються такі лексеми, як: бублик, баранка (кермо), тачка (автомобіль), резина, скати (шини). В мові робітників шиномонтажу використовуються слова: малиш – великий ключ для відкручування коліс автобусів чи бусів; колгоспник – шматок шланга, який надівається на стертий вентиль для того, щоб не спускала камера. Відомі на перший погляд слова мають зовсім інше значення у якості професіоналізмів. Однак, деякі лексеми можуть інтегруватись у розмовно- побутове мовлення (якщо вони часто вживаються певними соціальними групами, мають яскраве емоційно-експресивне забарвлення, надають вдалу

характеристику предмету чи явищу). Наприклад, стартанути – «йти»; фінішувати – «закінчувати»; фініш – «кінець» (спорт.); травка – «наркотична трава», косяк – «сигарета з наркотиком» (наркот.).

Сленгова лексика особливо активно розвивається в колах, пов'язаних із комп'ютерними технологіями, де часто використовуються англомовні запозичення. У семантичному аспекті лексика комп'ютерного сленгу характеризується відносною стабільністю, однак спостерігаються процеси семантичного зміщення та розширення значення окремих лексем у процесі їх функціонування. Сленгові одиниці входять у різноманітні лексико-семантичні зв'язки. Серед синонімічних відповідників переважають абсолютні синоніми, які об'єднуються у відкриті синонімічні ряди з виразними семантичними й стилістичними відтінками (наприклад: експішка – експіха – хрюша для позначення Windows XP). Антонімічні зв'язки представлені обмежено. Серед них розрізняють спільнокореневі пари (апгрейд – «модернізація апаратного забезпечення», даунгрейд – «заміна на попередню версію»), а також різнокореневі антоніми, наприклад: заінсталити («встановити програму») – вбити, грохнути («видалити програму»), сидюк (CD-дисковод), юзер (користувач). У структурі комп'ютерного сленгу виокремлюють також незначну кількість полісемічних (наприклад, босяк: мова програмування Basic; програміст, що працює з мовою Basic) та омонімічних одиниць: декодер – «програміст, який намагається розібратися в чужій програмі», яблучник – «користувач комп'ютерів Apple Macintosh», клавиша, клавір – «клавіатура».

Сучасний розвиток засобів зв'язку та інформаційних технологій, зокрема інтернет-застосунків, суттєво вплинув на людське спілкування та відкрив нові медійні можливості, цікаву соціальну динаміку, яка виникає в результаті змін у комунікаційних технологіях. Це дійсно призвело до появи нових тенденцій у комунікаційних процесах. Техніка, яка спрощує і пришвидшує процеси взаємодії (мобільні телефони, відеозв'язок, інтернет-застосунки), фактично змінює наші стилі спілкування та навіть саму природу комунікації.

Слід зазначити, що у повідомленнях месенджерів спостерігається вплив деяких обмежень для економії часу, що призводить до створення певної «субкультури» мови: скорочення слів, використання специфічних орфографічних маркерів – вони допомагають ефективніше передавати інформацію, а також скорочувати час на написання повідомлень. Важливу роль у передачі емоційного забарвлення повідомлення відіграють емотикони

(графічні або типографські зображення, які використовуються для передачі емоцій або настрою в електронному листуванні). Вони компенсують відсутність невербальних сигналів, які існують в особистому спілкуванні, таких як міміка, жести та інтонація: (:–D,))) – сміх, :–) – щастя, :–(– сум, :–0 – здивування) (Маковецька-Гудзь, 2014). Такі емотикони чудово ілюструють, як за допомогою простих символів можна виразити широкий спектр емоцій. Ще однією цікавою ідеєю є поєднання різних стилів (офіційного, розмовного, нейтрального) в одній формі спілкування в інтернет-застосунках. Це, з одного боку, дозволяє досягти гнучкості в комунікації, а з іншого – може призвести до певної неформалізації комунікаційних норм. Такий «мішаний» стиль є характерним для багатьох нових форм комунікації, де межі між формальним і неформальним часто стають розмитими. Зважаючи на це, можна спостерігати не лише зміну в самій мовній практиці, а й у соціальних відносинах, коли технології не просто спрощують зв'язок, а й змінюють саму природу спілкування. Комунікативна поведінка користувачів месенджерів значною мірою формується під впливом мережевого етикету, або «нетикету».

Мережевий етикет з його особливостями яскраво проявляється в сленговому лексиконі. «Уподобайкнути» – це яскравий приклад гібридного словотворення, де поєднується українське дієслово «вподобати» та запозичене з англійської «лайкнути», такий спосіб творення є доволі поширеним у сленгу, оскільки він дозволяє швидко адаптувати нові поняття, зберігає їхню суть і додає національного колориту. Варіанти для «селфі»: «самознимка», «самосвітлик», «себешечка», «самоклац», «себеклац», «особисточка» демонструють різноманітність підходів до пошуку українського відповідника. Використання різних словотворчих моделей: поєднання основ («сам» + «знимка» – «самознимка», «сам» + «світлина» – «самосвітлик»).

До найпоширеніших способів творення сленгових одиниць у соціальних мережах Ю. Маковецька-Гудзь (2014) відносить такі, як: запозичення (фейк, юзати, сабж, лайк, френд, ребут); аббревіація (IMХО, ХЗ, ХД, ОМГ, ЗІ, спам) – дуже популярна, оскільки «економить» час, а у зашифрованому вигляді містить інформацію, що може належати до табуйованих понять; скорочення (бро, адмін, інет, інфа, комп, проц) – з'явилися порівняно недавно; пов'язані з незручністю написання довгих слів: оскільки швидкість набору текстових повідомлень надзвичайно важлива, почали вводити скорочення, намагаю-

чись зберегти зміст; здебільшого, це запозичені слова: адмін – «адміністратор», інет – «Інтернет», бро – «брат» (від англ. brother), але є і українські, на зразок: інфа – «інформація», дяки – «дякую», норм – «нормально»; найчастіше їх використовують у приватному спілкуванні та коментарях (Маковецька-Гудзь, 2014).

Таким чином, мережевий етикет, з його специфічними правилами та особливостями, суттєво впливає на те, як люди спілкуються в соціальних мережах та роблять цю комунікацію більш неформальною, динамічною та емоційно-виразною. Це свідчить про життєздатність мови та прагнення носіїв знайти найбільш влучне та органічне слово для нового явища. Ці приклади чітко ілюструють, як мова реагує на зміни в комунікаційному середовищі, створюючи нові слова та форми для опису нових реалій та понять, пов'язаних з використанням соціальних мереж.

Сленг має свої переваги і недоліки. При його вживанні слід пам'ятати про особливу природу сленгу та уважно продумувати, чи доречно його використання у деяких моментах, наприклад, у формальних та офіційних ситуаціях.

До переваг вживання сленгу відносяться:

- експресивність висловлювання. Сленг надає мовленню виразності та емоційного забарвлення, сприяє передачі відтінків настрою, емоційних станів і суб'єктивного ставлення до предмета мовлення;
- соціальна інтеграція молоді. Сленг виконує важливу функцію групової ідентифікації, полегшуючи внутрішньо-групову комунікацію та посилюючи відчуття належності до певного соціального середовища;
- мовна креативність. Формування нових сленгових одиниць стимулює розвиток мовної творчості, розширює лексичний потенціал та відкриває нові способи самовираження.

Але у випадках вживання сленгових одиниць у будь-якій ситуації з'являються недоліки:

- зниження рівня мовної культури. Надмірне використання сленгової лексики, зокрема ненормативної або вульгарної, може призводити до зниження загального рівня мовленнєвої культури;
- ослаблення зв'язку з літературною нормою. Інтенсивне використання сленгу може спричинити відрив від традиційних мовних форм, що негативно впливає на збереження класичної мовної спадщини;
- загроза мовному різноманіттю. Домінування сленгової лексики над стандартною може призводити до уніфікації мовлення та збіднення мовної палітри;

– міжмовний вплив. Значна кількість сленгових одиниць в українській мові має походження з польської, словацької та інших, що може посилювати міжмовне втручання та змінювати мовну картину світу носіїв української;

– переважання розмовного стилю. Систематичне використання сленгу формує схильність до побутового мовлення, що ускладнює застосування мови в офіційних, академічних і ділових контекстах;

– ризик втрати мовної ідентичності. У випадку надмірної присутності сленгу в мовленні, існує загроза втрати національно-культурної ідентичності, що виражається через мову.

Висновки. Безперечно, жодне суспільство не залишається сталим у своєму розвитку: процеси глобалізації відкривають нові горизонти для міжкультурної взаємодії як на рівні держав, так і всередині окремих соціальних груп. Ці трансформації неминуче впливають і на розмовне мовлення. У результаті одні мовні одиниці поступово зникають із лексики, відходячи в минуле, інші – навпаки – набувають широкого розповсюдження в повсякденному спілкуванні. Деякі з них закріплю-

ються в мовній системі, набувають статусу стійких мовних конструкцій і стають нормою мовлення для сучасників та майбутніх поколінь. Сленг є живою та мінливою мовою, його розуміння вимагає знання контексту та специфіки ситуації.

Сленг – це вкрай цікаве та багатогранне явище, породжене суспільством і завдяки йому. Все частіше він проявляється як своєрідна, жартирлива трансформація мови. Сленгові слова не обов'язкові для передачі інформації або вираження думки, але вони додають мові відтінок, тон і можуть надавати на неї практичний вплив. У той же час, сленг може служити індикатором рівня і культури мови, він виконує функцію своєрідного коду, з допомогою якого окремі соціальні групи висловлюють приналежність до певної субкультури, і навіть приховують свої наміри від сторонніх. Отже, сленг служить як засобом комунікації, так і маркером ідентичності.

Перспективою дослідження є більш детальний аналіз специфіки утворення та вживання сленгових слів та виразів у різноманітному мовному середовищі суспільства, також використання сленгу в професійній мові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воевода Н. Р. Чому існує в мові сленг і жаргонна лексика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. прць.: наук. записки Ровенського державного гуманітарного ун-ту*. У 2-х т. Рівне: РДГУ, 2009. Вип. 15. Т. 1. С. 160–162.
2. Єрмоленко С. Я., Бибик С. П., Тодор О. Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. К.: Либідь, 2001. 224 с. URL: <https://archive.org/details/terminy2001> (дата звернення: 02.05.2025).
3. Кудрявцева Л. А. Формування загального сленгу в мові і відображення його процесу в різних лінгвістичних джерелах. *Наукові записки КНУ ім. Т. Г. Шевченка*. Інститут філології. 2015. Т. XIII. С. 36–42.
4. Маковецька-Гудзь Ю. А. Українська мова в соціальних мережах. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 47. Ч. 1. URL: http://philology.knu.ua/files/library/movni_i_konceptualni/47-1/77.pdf (дата звернення: 14.05.2025).
5. Мартос С. А. Молодіжна субмова як структурна складова мови міста. *Вісн. Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Харків, 2004. Вип. 42. № 632. С. 240–243.
6. Рипінчик Ю. О. Молодіжний сленг як форма прояву генераційного відчуження. *Мультиверсум. Філософський альманах*. Київ, 2010. Вип. № 4 (92). С. 180–187.
7. Тараненко Ю. Комп'ютерний сленг. *Україністика: нові імена в науці: зб. наук. пр. учасників II Всеукр. наук.-практ. конф. студ. і молодих науковців: (у межах наук. теми «Польові дослідж. лексико-семант. процесів у мовленні носіїв укр. мови на територіях пізн. заселення» Ф28.5/005) / Горл. держ. пед. ін-т інозем. мов, Каф. укр. мови; [редкол.: Н. М. Сафонова та ін.]*. Горлівка: ГДПІМ, 2009. С. 17–19.

REFERENCES

1. Voievoda N. R. (2009) Chomu isnuie v movi slenh i zharhonna leksyka [Why does slang and jargon exist in language?]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: zb. nauk. prats.: nauk. zapysky Rovenskoho derzhavnoho humanitarnoho un-tu*. U 2-kh t. Rivne: RDHU. Vyp. 15. T. 1. S. 160–162. [in Ukrainian]
2. Iermolenko S. Ya.; Bybyk S. P.; Todor O. H. (2001) Ukrainska mova. Korotkyi tлумachnyi slovnyk lnhvistychnykh terminiv [Ukrainian language. Short explanatory dictionary of linguistic terms]. K.: Lybid. 224 s. [in Ukrainian]
3. Kudriavtseva L. A. (2015) Formuvannia zahalnoho slenhu v movi i vidobrazhennia yoho protsesu v riznykh lnhvistychnykh dzherelakh [The formation of general slang in the language and the reflection of its process in various linguistic sources]. *Naukovi zapysky KNU im. T. H. Shevchenka. Instytut filolohii*. T. XIII. S. 36–42. [in Ukrainian]
4. Makovetska-Hudz Yu. A. (2014) Ukrainska mova v sotsialnykh merezhakh. [Ukrainian language in social networks]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*. Vyp. 47, ch. 1. URL: http://philology.knu.ua/files/library/movni_i_konceptualni/47-1/77.pdf (data zvernennia: 14.05.2025). [in Ukrainian]

5. Martos S. A. (2004) Molodizhna submova yak strukturna skladova movy mista [Youthful subculture as a structural warehouse of moving places]. Visn. Kharkivskoho nats. un-tu im. V. N. Karazina: Ser. «Filolohiia». Kharkiv. Vyp. 42. № 632. S. 240–243.
6. Rypinchyk Yu. O. (2010) Molodizhnyi slenkh yak forma proiavu heneratsiinoho vidchuzhennia [Youthful slang as a form of manifestation of generational alienation]. Multiversum. Filosofskyi almanakh. Kyiv. Vyp. № 4 (92). S. 180–187.
7. Taranenko Yu. (2009) Kompiuternyi slenkh [Computer slang] Ukrainistyka: novi imena v nautsi: zb. nauk. pr. uchasnykiv II Vseukr. nauk.-prakt. konf. stud. i molodykh naukovtsiv: (u mezhakh nauk. temy «Polovi doslidzh. leksyko-semantic. protsesiv u movlenni nosiiv ukr. movy na terytoriiakh pizn. zaselennia» F28.5/005) / Horl. derzh. ped. in-t inozem. mov, Kaf. ukr. movy; [redkol.: N. M. Safonova ta in.]. Horlivka: HDPIIM,. S. 17–19.

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 811.111'42:[621.397.4:316.772.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-52>

Ярина МАЛАХОВСЬКА,

orcid.org/0000-0001-8066-5405

*старший викладач кафедри практики англійської мови
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) Malakhovska.Yaryna@vnu.edu.ua*

ІМПЛІЦИТНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ПЕРСУАЗИВНОСТІ В АНГЛОМОВНОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ВІДЕОДИСКУРСІ

Стаття присвячена дослідженню імплицитних вербальних засобів, що забезпечують актуалізацію персуазивності в англomовному навчальному відеодискурсі. Персуазивність визначається як вплив на думки та дії адресата, з метою формування знань та навичок через цілеспрямоване використання вербальних засобів, що здійснюється ненав'язливо й ефективно завдяки імплицитним значенням мовних одиниць. Основна мета полягає у визначенні їхніх типів та прагматичних функцій, що забезпечують ефективний вплив на учнів у процесі навчальної взаємодії. Матеріалом стали відеоуроки англійської мови, проведені носіями для учнів початкових шкіл. Використано дискурсивний аналіз, що дозволив виявити імплицитні засоби у їхньому контекстальному функціонуванні, а також комунікативно-прагматичний підхід, який дав змогу інтерпретувати їхню роль у статусно-рольових відносинах між учителем та учнями. Уперше здійснено систематизацію імплицитних вербальних засобів персуазивності в навчальному відеодискурсі. Виокремлено три основні типи: запитання, бездієслівні імперативи та емоційно-оцінні висловлювання. Показано, що їхній персуазивний потенціал реалізується непрямо, через контекст та взаємодію комунікантів, а імплицитність виступає важливим інструментом ненав'язливого впливу. Імплицитні засоби у навчальному відеодискурсі виконують такі основні функції: стимулюють мовленнєву активність учнів, підтримують комунікативний контакт, регулюють перебіг навчальної взаємодії та формують позитивну мотивацію. Запитання поєднують директивний і фатичний потенціал, бездієслівні імперативи виступають сигналами-регуляторами, а емоційно-оцінні одиниці створюють атмосферу підтримки й заохочення. У сукупності ці засоби сприяють формуванню ефективної комунікативної динаміки та підвищують результативність освітнього комунікації.

Ключові слова: відеодискурс, емоційно-оцінна лексика, імператив, імплицитність, запитання, навчальна комунікація, персуазивність.

Yaryna MALAKHOVSKA,

orcid.org/0000-0001-8066-5405

*Senior Lecturer at the Conversational English Department
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) Malakhovska.Yaryna@vnu.edu.ua*

IMPLICIT MEANS OF ACTUALIZING PERSUASION IN ENGLISH EDUCATIONAL VIDEO DISCOURSE

The article focuses on the study of implicit verbal means that realize persuasion in English educational video discourse. Persuasion is defined as an influence on the addressee's thoughts and actions aimed at the formation of knowledge and skills through the purposeful use of verbal resources, carried out unobtrusively and effectively due to the implicit meanings of linguistic units. The main objective is to identify the types of implicit verbal means and their pragmatic functions that ensure effective impact on learners in the process of educational interaction. The material of the study consists of English language video lessons conducted by native speakers for primary school students. Discourse analysis was applied to reveal implicit means in their contextual functioning, while the communicative-pragmatic approach made it possible to interpret their role within the status-role relations between teacher and students. For the first time, implicit verbal means of persuasion in educational video discourse have been systematized. Three main types were distinguished: questions, verbless imperatives, and evaluative-emotive units. It was demonstrated that their persuasive potential is realized indirectly, through context and interaction, and that implicitness serves as an important tool of unobtrusive influence. Implicit means in educational video discourse perform multiple functions: they stimulate learners' speech activity, maintain communicative contact, regulate classroom interaction, and foster positive motivation. Questions combine directive and phatic potential, verbless imperatives act as regulatory signals, and evaluative-emotive units create an atmosphere of support and encouragement. The combination of these means contributes to the development of effective communicative dynamics and enhances the effectiveness of educational interaction.

Key words: educational communication, evaluative-emotive lexis, imperative, implicitness, persuasion, questions, video discourse.

Постановка проблеми. У сучасній комунікативній практиці дедалі більшого значення набувають приховані засоби мовного впливу, які дозволяють мовцеві реалізувати власні наміри ненав'язливо та ефективно. Особливу роль у цьому відіграє імпліцитність – складний феномен, що являє собою прихований рівень смислу в дискурсі та дає змогу мовцеві вплинути більше, ніж сказано експліцитно, спираючись на контекст і спільні знання з адресатом (Car & Dynel, 2017; Levinson, 1983). Вона забезпечує реалізацію персуазивності, цілеспрямованого впливу на думки та спонукання до дій, без очевидного тиску на адресата. Контекстуальна залежність непрямих вербальних засобів ускладнює їхнє виявлення, оскільки саме від ситуації та спільних уявлень комунікантів залежить, чи буде прихований смисл розпізнаний та інтерпретований належним чином. Через це постає необхідність у систематизації та аналізі імпліцитних вербальних засобів, що забезпечують актуалізацію комунікативних намірів мовця та формують прихований, але дієвий персуазивний потенціал, в навчальній комунікації, що зумовлює актуальність дослідження.

Аналіз досліджень засвідчує, що проблема персуазивності та засобів її реалізації посідає важливе місце у сучасній лінгвістиці та прагматичці. Дослідниця Н. Фрасинюк (Фрасинюк, 2020) зосереджує своє дослідження на вивченні засобів такого впливу в політичному дискурсі на морфологічному (займенники *I* та *we*, модальні дієслова, оцінні іменники та прикметники), лексико-семантичному (медична, економічна, військова термінологія, розмовна лексика) та синтаксичному (прості речення, риторичні запитання, умовні речення, перфектні та тривалі часові форми) рівнях мови. Науковці С. Дружб'як та О. Коцан (Дружб'як, Коцан, 2022) фокусуються на стилістичних засобах персуазивності, таких як анафора, риторичні запитання, перелічення, порівняння та епітети, які мають позитивну інтенційну спрямованість в політичній рекламі. В. Скрябіна (Скрябіна, 2018) здійснила систематизацію мовних засобів персуазивного впливу в дипломатичному дискурсі, з урахуванням формального характеру комунікації. Проте ці дослідження не містять чіткого розмежування між експліцитними та імпліцитними засобами, а лише їх загальний поділ на різних рівнях мови. Найбільш ґрунтовно вивченими є політичний, дипломатичний та медійний дискурси, тоді як вербальні імпліцитні засоби актуалізації персуазивності в навчальній комунікації залишаються малодослідженими. Саме ці прогалини визначають новизну теми.

Мета дослідження полягає у виявленні та систематизації імпліцитних вербальних засобів, що забезпечують актуалізацію персуазивності в англомовному навчальному відеодискурсі, а також у визначенні їхньої прагматичної ролі у реалізації комунікативних намірів мовця та формуванні ефективного впливу на адресата. Це потребує виконання таких завдань: окреслити специфіку імпліцитних засобів у реалізації комунікативних намірів мовця; виявити та систематизувати типи імпліцитних мовних засобів; описати функції імпліцитних вербальних засобів персуазивності з урахуванням їх прагматичного потенціалу.

Методологічна основа дослідження ґрунтується на комплексному застосуванні різних підходів, що дозволяють всебічно проаналізувати імпліцитні вербальні засоби актуалізації персуазивності. Дискурсивний аналіз відео (Крисанова, 2024) застосовано для виявлення імпліцитних засобів персуазивності в навчальному відеодискурсі з урахуванням їхнього семантичного та прагматичного значення. Тоді як комунікативно-прагматичний підхід (Крисанова, 2020) дав можливість дослідити реалізацію персуазивних намірів мовця через приховані мовні засоби.

Матеріал дослідження включає демонстраційні відеозаписи уроків англійської мови, проведені вчителями-носіями для учнів початкових шкіл Азії, відібрані з мережі YouTube. Ці відео становлять собою особливий вид комунікації – англомовний навчальний відеодискурс (далі АНВД), який визначаємо як складне соціально зумовлене явище, яке включає сукупність комунікативних характеристик взаємодії учасників, учителя та учнів, у рамках статусно-рольових відносин, що детерміновані метою освітнього процесу та конкретною навчальною ситуацією (Малаховська, 2024).

Виклад основного матеріалу. Персуазивність в англомовному навчальному відеодискурсі становить цілеспрямоване використання вербальних та невербальних засобів з метою впливу на думки та спонукання до дій адресата для формування знань та навичок в активній комунікативній взаємодії (Малаховська, 2025b). Ритуалізованість, тематична спрямованість, ситуаційність, інтерактивність та інструктивність АНВД (Малаховська, 2024) зумовлює використання різноманітних вербальних засобів для реалізації персуазивних намірів мовця (Малаховська, 2025a), серед яких особливе місце посідають імпліцитні.

Імпліцитні засоби персуазивності, за визначенням Г. П. Грайса (Grice, 1975), розглядаємо як лексико-граматичні одиниці, що у процесі мов-

ної комунікації завдяки взаємодії мовця і слухача набувають прагматично персуазивного потенціалу, який виражений непрямо і не впливає строго з їхнього змісту. Вони є несамостійними та контекстуально залежними, тобто інтерпретується з урахуванням контексту і конвенцій, оскільки не містять перформативів, що вказують на дію, необхідну мовцеві.

Аналіз ілюстративного матеріалу дав змогу виділити декілька основних видів імпліцитних засобів персуазивності в АНВД. До них відносимо інтерогативні конструкції, такі як еліптичні запитання, загальні питання можливості або бажаності, спеціальні питальні конструкції, бездієслівні імперативні конструкції та емоційно-оцінні висловлення.

Інтерогативні конструкції у навчальному відеодискурсі вирізняються значним персуазивним потенціалом. При цьому первинна функція питального речення – запит невідомої інформації, зумовлена його буквальним значенням, відходить на другий план, поступаючись місцем супровідним директивній та фатичній прагматичним функціям. Хоча питання не належать до спеціалізованих засобів вираження спонукання до дії, вони здатні реалізовувати її опосередковано (Сітко, 2011: 8). У навчальному відеодискурсі інтерогативні засоби, які актуалізують персуазивний вплив, включають конструкції з питальними займенниками (*what, how, how many, why, when, where*), які вербалізують спонукання до роздумів та надання відповідей в усному, писемному або невербальному форматі з метою активації та закріплення знань учнів.

1) *T.: What do you know about numbers? Where do we see numbers?* (19).

У прикладі учитель використовує інтерогативні конструкції з питальними займенниками (*what, where*) не для запиту невідомої інформації, а для перевірки та активізації знань учнів. Питання імплікують м'яке спонукання до дії – подумайте та скажіть, що можна розпізнати лише в конкретній комунікативній ситуації.

Окрім того, до інтерогативних засобів відносимо загальні питальні конструкції з модальними дієсловами *can, could, would*, що об'єктивують ввічливу директиву-прохання здійснити певну дію. Проаналізуємо приклад:

2) *T.: So look in the room, where do you see numbers in this room? Lots of numbers. Can you draw a picture or write words?* (19).

Використання загальної питальної конструкції з модальним дієсловом *can* не потребує відповіді «так» чи «ні», щодо можливості виконання дії.

Учитель очікує від учнів відображення відповідей на спеціальне запитання (*...where do you see numbers in this room?*) у певному форматі – намалюйте або напишіть.

Таким чином, директивні питальні конструкції можна поділити на два типи: у першому випадку це спеціальні запитання, інтерпретація яких як спонукання до дії можлива лише з урахуванням попереднього контексту, тоді як у другому – у структурі висловлення присутні маркери бажаності чи можливості виконання дії і вони мають форму загальних запитань. Використовуючи питальні конструкції для спонукання, адресант прагне дотриматися норм мовленнєвого етикету, адже непрямі директиви у формі запитань інтерпретуються як більш ввічливі порівняно з канонічними імперативами.

Другою прагматичною функцією інтерогативних засобів є фатична. Такі питальні конструкції розглядаються як засоби, спрямовані на встановлення контакту, його підтримання чи завершення, тобто на перевірку «каналу зв'язку» та утримання уваги співрозмовника (Jakobson, 1960: 355). Їхнє головне завдання полягає у викликанні некомунікативної реакції співрозмовника – приверненні уваги. В АНВД вони реалізуються у вигляді еліптичних питань або повторів попередніх питальних конструкцій.

Проаналізуємо фрагмент уроку англійської мови з теми «Numbers», де основна інтенція учителя полягає у залученні учнів до активної взаємодії для формування навичок лічби англійською та повторення цифр:

3) *T.: (1) What about this picture? (2) What do you see in this picture? (3) Can you see this picture? (4) What do you see in this picture? (показує зображення)*

Ss.: Three eggs (20).

У прикладі перша інтерогативна конструкція є еліптичною. Це квазіпитання, яке не потребує відповіді у буквальному сенсі. Його мета – привернути увагу учнів до нового зображення, активізувати канал комунікації. Тоді як повтор питання (*What do you see in this picture?*) виконує функцію утримання уваги та одночасно інтенсифікує директивний потенціал усього висловлювання. Учитель використовує запитання (2), щоб спонукати учнів до дій – подивитися та назвати предмети на картинці, порахувати та назвати кількість предметів (*Tell me what you see.*). Питання (3) в прямому сенсі є запитом фізичної можливості бачити, проте опосередковано виконує функцію привернення уваги та має м'якшу ступінь директивності у порівнянні з наказом (*Look at the pic-*

ture.). Питальні речення виконують роль непрямой директиви, яку можливо інтерпретувати лише в контексті ситуації. Вони не є імперативами, проте фактично стимулюють відповіді учнів.

Таким чином, запитання в навчальному відеодискурсі виконують роль директивного та фатичного впливу. Директивні стимулюють учнів до мовленнєвої чи практичної активності, що водночас забезпечує ввічливість та пом'якшує категоричність висловлювання. Фатичні запитання, своєю чергою, спрямовані на підтримання комунікативного контакту та концентрацію уваги адресата.

Особливим імпліцитним засобом персуазивності в навчальній комунікації виступає бездієслівний імператив, який має дуже стислу форму та реалізується через вигуки та короткі бездієслівні словосполучення (Aikhenvald, 2010: 280) (*Together! Girls! Boys! Everyone! One more time! Another idea! Next one!*). У навчальному відеодискурсі вони застосовуються у ситуаціях з високим емоційним напруженням, де ключовими є швидкість та категоричність реакції адресата. Розуміння таких лексичних одиниць можливе лише за умови врахування попереднього контексту.

2) *T.: Let's ask him a question (звертається до класу). Listen (звертається до учня біля дошки). Everyone (звертається до класу).*

Ss.: How are you?

T.: Again!

Ss.: How are you? [...]

Sl: I am super (21).

У фрагменті уроку, який спрямований на формування навичок ставлення запитань та відповідей про настрій, використано два бездієслівні імперативи (*Everyone.*; *Again.*). Мовець має інтенцію – організувати навчальну взаємодію, мобілізувати увагу учнів та забезпечити швидку реакцію. Такі імперативи виконують роль сигналів-регуляторів, що спрямовують дії адресатів. «*Everyone*» включає весь клас у спільну дію. «*Again*» спонукає до повторення попередньої дії. Проте така інтерпретація можлива лише в конкретній ситуації та з врахуванням попередньо неканонічного імперативу «*Let's ask him a question*». Таким чином, бездієслівні імперативи виконують декілька прагматичних функцій, а саме регулятивну, функцію підтримки контакту, а також підсилення персуазивного впливу.

Ще одним важливим імпліцитним засобом для реалізації персуазивності виступають емоційно-оцінні висловлювання. Вони включають широкий спектр лексико-граматичних одиниць, які можуть бути використані для вираження пси-

хічного стану мовця, його ставлення до предмета, об'єкта, адресата мовлення, що впливає на погляди та почуття інших (Pounds, 2015: 1). Їхня специфіка полягає у тому, що семантично вони не мають прямої директивності, проте прагматично, у контексті навчальної взаємодії, стають імпліцитними стимулами до дії (Willemsen & Martens, 2023). Емоційно-оцінні засоби охоплюють кілька груп: Оцінні висловлювання, які об'єктивують оцінку поведінки та дій учнів (похвала/осуд), оцінку явищ, ідей і завдань, емотивні висловлювання та інтенсифікатори. Крім того, ці одиниці поділяються за полярністю на позитивні та негативні. Позитивні оцінки вербалізують схвалення й заохочення, стимулюючи повторення бажаної дії, тоді як негативні утримують від небажаних або хибних дій.

До засобів оцінки поведінки та дій належать прикметники й прислівники (*good, bad, right, wrong, clever*), оцінні імперативні конструкції (*Be quiet., Stop talking.*), числівники у поєднанні з лексемами *point* та *star*, ідіоматичні вирази (*Give me five*), а також структури, що констатують уміння (*You are good at..., You can...*). Такі засоби спрямовані на регуляцію поведінки, стимулювання повторення бажаних дій та корекцію хибних.

Засоби оцінки явищ, ідей та завдань реалізуються через конкретні прикметники (*interesting, boring, easy, important*) та словосполучення (*good job, great idea, wonderful observation*), які підкреслюють цінність або привабливість об'єкта висловлення. Вони імплікують спонування до дії через формування позитивного ставлення до певної навчальної активності, підвищення інтересу та залученості до взаємодії.

Емотивні висловлювання відображають стан мовця як реакцію на дію. До них належать прикметники й прислівники, які об'єктивують почуття (*happy, sad, glad*) та вигуки (*Wow!, Oh!, Exactly!*), що додають експресивності висловлюванню. Такі засоби не мають прямої директивності, проте їхня експресивність створює атмосферу емоційної підтримки та підсилює персуазивний ефект.

Інтенсифікатори (*very, really, so, too, pretty*) підсилюють оцінне значення, збільшуючи вплив на адресата. До них також відносимо самі оцінні слова та вищий і найвищий ступені порівняння прикметників (*better, perfect, brilliant, excellent, super*), які відображають більший порівняно з нормою ступінь оцінки. Особливо ефективним є комбіноване використання емотивно-оцінних засобів, що посилює емоційність та ефективність персуазивного впливу.

3) *T: Now I want you to draw. What can you do? [...] What's this one? Guitar?*

SI: Yes.

T: Good job.

Ss: (учні показують свої роботи вчителю без наказу)

T: Wow. Very cool (17).

У прикладі вчитель прагне закріпити лексику з теми «Activities», застосовуючи позитивно-оцінні одиниці, які виконують функцію схвалення та заохочення. Реагуючи на правильну відповідь похвалою «Good job.», яка виступає імплицитним стимулом для інших учнів, учитель сприяє повторенню успішної поведінки. Вигук «Wow» у поєднанні з фразою «Very good» додатково виконують регулятивну функцію, зменшуючи потребу в повторюванні інструкцій, проте така інтерпретація залежить від контексту. Комбіноване використання емотивно-оцінних засобів підсилює експресивність висловлювання, створюючи атмосферу підтримки, що сприяє активному залученню учнів до діяльності.

4) T.: *There will be four fun and interesting questions. You need to choose one answer. A, B, C, or D. Very easy. If you don't know the answer, you guess it* (18).

У прикладі вчитель має намір залучити учнів до вікторини. Конкретні оцінні одиниці *fun, interesting, easy*, окрім позитивної оцінки завдання, аргументують, що воно викликає інтерес і задоволення, формуючи привабливий образ дії та імплицитно спонукаючи учнів до її прийняття.

У прагматичному вимірі ці засоби виконують дві основні функції. По-перше, вони демонструють оцінку діяльності учнів, що стимулює повторення або корекцію дії. По-друге, вони формують

ставлення мовця до явищ чи об'єктів, нав'язуючи його слухачам. Таким чином, емоційно-оцінні одиниці в АНВД є багатофункціональними: вони поєднують експресивність, мотиваційний потенціал та імплицитну директивність, забезпечуючи ефективність навчальної комунікації.

Висновки. Імплицитні вербальні засоби персуазивності в англomовному навчальному відеодискурсі охоплюють такі основні типи: інтерогативні конструкції, з питальними займенниками, загальні запитання з модальними дієсловами бажаності та можливості, еліптичні запитання, бездієслівні імперативні конструкції та емоційно-оцінні висловлювання. Інтерогативні засоби виконують директивну й фатичну функції, стимулюючи активність учнів та підтримуючи комунікативний контакт. Бездієслівні імперативи мають регулятивний характер, мобілізують увагу й забезпечують швидку реакцію, проте в повній мірі залежать від контексту. Емоційно-оцінні засоби поєднують експресивність із мотиваційним потенціалом, схвалюючи або коригуючи дії адресатів, а також нав'язуючи ставлення мовця до дій. У сукупності ці засоби забезпечують організацію навчальної взаємодії, підтримання уваги та формування позитивної мотивації, створюючи атмосферу співпраці й підтримки та забезпечуючи ефективність навчальної комунікації.

Перспективним напрямом подальших досліджень є розширення аналізу засобів та стратегій персуазивності в англomовному навчальному відеодискурсі, зокрема вивчення їхньої взаємодії вербальних та невербальних компонентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дружбяк С. В., Коцан О. Я. Стилистичні аспекти персуазивності у німецькій та українській політичній рекламі. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 1(21). С. 157–162. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.29>
2. Крисанова Т. А. Актуалізація негативних емоцій в англomовному кінодискурсі: когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти: дис. ... д-ра. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2020. 514 с.
3. Крисанова Т. А. Англomовні соціальні відео як об'єкт лінгвістичного дослідження: дискурсивні характеристики. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2025. Т. 36(75), № 2(1). С. 110–117. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.2.1/17>
4. Малаховська Я. Вербальні Засоби Персуазивності в Англomовному Навчальному Відеодискурсі: Комунікативно-Прагматичний Аспект. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2025. № 102. С. 28–34. <https://doi.org/10.26565/2786-5312-2025-102-03>
5. Малаховська Я. І. Когнітивний аспект персуазивності в англomовному навчальному відеодискурсі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2025. Т. 36(75), № 3(1), С. 125–132. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.3.1/21>
6. Малаховська Я. І. Комунікативні характеристики англomовного навчального відеодискурсу. *Нова філологія*. 2024. Вип. 93. С. 108–115. <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2024-93-15>
7. Сітко А. В. Відтворення комунікативної семантики англійських інтерогативних конструкцій у перекладі: автореф. дис. на здобуття наук. ступення канд. філол. наук : 10.02.16. Одеса, 2011. 19 с.
8. Скрябіна В. Б. Лінгвістичні аспекти персуазивності в дипломатичному дискурсі. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2018. № 2. С. 265–274. <https://doi.org/10.31866/2616-745x.2.2018.133362>
9. Фрасинюк Н. Мовні засоби вираження персуазивності в політичному дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мовознавство. Літературознавство*. 2020. Вип. 32, т. 2. С. 129–133. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214685>

10. Aikhenvald, A. Y. Imperatives and commands. Oxford: Oxford University Press, 2010. xx + 500 p.
11. Dynel M., Cap, P. Implicitness: Familiar terra incognita in pragmatics. *Implicitness: From lexis to discourse*. / ed. by P. Cap, M. Dynel. John Benjamins Publishing Company, 2017, P. 1–12. <https://doi.org/10.1075/pbns.276.01dyn>
12. Grice H. P. Logic and Conversation. *The logic of grammar* / ed. by D. Davidson. Encino, CA: Dickinson Publishing Co, 1975. Pp. 64–75.
13. Jakobson R. Concluding Statement: Linguistics and Poetics. *Style in Language* / ed. by T.A. Sebeok. Cambridge: MIT Press, 1960. P. 350–377.
14. Levinson S. C. Pragmatics. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1983. 420 p.
15. Pounds G. Evaluative Language. *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction* / ed. by K. Tracy, T. Sandel and C. Ilie. 2015. Pp. 1–6. <https://doi.org/10.1002/9781118611463.wbielsi063>
16. Willemsen P., Martens J. H. Does Evaluative Language Provide Reasons to Act? An Empirical Study of the Action-Guiding Potential of Evaluative Concepts. *Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society*. 2023. Vol. 45. P. 3025–3031.

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

17. Full English Lesson in a Chinese Public School (Grade 1) | Wonderful World English. 2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3_DQAWLVbGM&t=1295s
18. How to Teach Reading Skills: Grade 4 – “Animal Groups” (Full Class). 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2MqaNQ1BVr0&t=1504s>
19. Teaching 21st Century Skills Oxford Discover Sample Lesson Level 1 (Part 2). 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e2dtIPJj0LM>
20. Teaching 21st Century Skills: Oxford Discover Sample Lesson Level 1 (Part 4). 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BbQDivB-IgI&list=PLxE1zzJKaleF6Bj5xIGpXco3bTKeyqg3T&index=4>
21. Teaching English in China – Public School Grade 1 ESL – “How are you?” (Full Class). 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EXdMsKJjp_c&t=59s

REFERENCES

1. Druzhbiak S. V., Kotsan O. Ya. (2022). Stylistychni aspekty persuazyvnosti u nimets'kij ta ukrains'kij politychnij reklami [Stylistic aspects of persuasiveness in German and Ukrainian political advertising]. *Zakarpats'ki filolohichni studii*, 1(21), 157–162. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.29> [in Ukrainian].
2. Krysanova T. A. (2020). Aktualizatsiia nehatyvnnykh emotsii v anhlomovnomu kinodyskursi: kohnityvno-komunikatyvnyi i semiotychnyi aspekty [Actualization of negative emotions in English film discourse: Cognitive-communicative and semiotic aspects]. *Dys. ... dokt. filol. nauk: 10.02.04. Kharkiv*. 514 p. [in Ukrainian].
3. Krysanova T. A. (2025). Anhlomovni sotsial'ni video iak ob'iekt linhvistychnoho doslidzhennia: dyskursyvnii kharakterystyky [English social videos as an object of linguistic research: Discursive characteristics]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernads'koho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 36(75), 2(1), 110–117 <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.2.1/17> [in Ukrainian].
4. Malakhovska Ya. (2025). Verbalni zasoby persuazyvnosti v anhlomovnomu navchalnomu videodyskursi: komunikatyvno-prahmatychnyi aspekt [Verbal means of persuasion in English educational video discourse: Communicative-pragmatic aspect]. *Visnyk KhNU imeni V. N. Karazina. Serii: Inozemna filolohiia. Metodyka vykladannia inozemnykh mov*, 102, 28–34. <https://doi.org/10.26565/2786-5312-2025-102-03> [in Ukrainian].
5. Malakhovska Ya. I. (2025). Kohnityvnyi aspekt persuazyvnosti v anhlomovnomu navchal'nomu videodyskursi [Cognitive aspect of persuasiveness in English educational video discourse]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernads'koho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 36(75), 3(1), 125–132. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.3.1/21> [in Ukrainian].
6. Malakhovska Ya. I. (2024). Komunikatyvni kharakterystyky anhlomovnoho navchal'noho videodyskursu [Communicative characteristics of English educational video discourse]. *Nova filolohiia*, (93), 108–115. <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2024-93-15> [in Ukrainian].
7. Sitko, A. V. (2011). Vidtvorennia komunikatyvnoi semantyky anhliskykh interrogatyvnykh konstruksii u perekladi [Reproduction of communicative semantics of English interrogative constructions in translation]. *vtoref. kand. filol. nauk; spets. 10.02.16. Odesa*. 19 p. [in Ukrainian].
8. Skriabina, V. B. (2018). Linhvistychni aspekty persuazyvnosti v dyplomatychnomu dyskursi [Linguistic aspects of persuasiveness in diplomatic discourse]. *Mizhnarodni vidnosyny: teoretyko-praktychni aspekty*, 2, 265–274. <https://doi.org/10.31866/2616-745x.2.2018.133362> [in Ukrainian].
9. Frasnyuk, N. (2020). Movni zasoby vyrazhennia persuazyvnosti v politychnomu dyskursi [Linguistic means of expressing persuasion in political discourse]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Serii: Movoznavstvo. Literaturoznavstvo*, 32(2), 129–133. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214685> [in Ukrainian].
10. Aikhenvald, A. Y. (2010). Imperatives and commands. Oxford: Oxford University Press. – xx + 500 p.
11. Cap, P., & Dynel, M. (2017). Implicitness: Familiar terra incognita in pragmatics / ed. by P. Cap & M. Dynel, *Implicitness: From lexis to discourse* (pp. 1–12). John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/pbns.276.01dyn>
12. Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. *The logic of grammar* / ed. by D. Davidson. (pp. 64–75). Encino, CA: Dickinson Publishing Co.
13. Jakobson, R. (1960). Concluding statement: Linguistics and poetics. *Style in language* / ed. by T. A. Sebeok. (pp. 350–377). Cambridge University Press.

14. Levinson, S. C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge University Press. 420 p.
15. Pounds, G. (2015). Evaluative language. *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction* / ed. by K. Tracy, T. Sandel, & C. Ilie, (pp. 1–6). Wiley <https://doi.org/10.1002/9781118611463.wbielsi063>
16. Willemsen, P., & Martens, J. H. (2023). Does evaluative language provide reasons to act? An empirical study of the action-guiding potential of evaluative concepts. *Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, 45, 3025–3031.

ILLUSTRATIVE MATERIAL

17. Full English Lesson in a Chinese Public School (Grade 1) | Wonderful World English. (2024). Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=3_DQAWLVbGM&t=1295s
18. How to Teach Reading Skills: Grade 4 – “Animal Groups” (Full Class). (2021). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=2MqaNQ1BVr0&t=1504s>
19. Teaching 21st Century Skills Oxford Discover Sample Lesson Level 1 (Part 2). 2015. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=e2dtlPJj0LM>
20. Teaching 21st Century Skills: Oxford Discover Sample Lesson Level 1 (Part 4). (2015). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=BbQDivB-IgI&list=PLxE1zzJKa1eF6Bj5xIGpXco3bTKeyqg3T&index=4>
21. Teaching English in China – Public School Grade 1 ESL – “How are you?” (Full Class). (2020). Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=EXdMsKJjp_c&t=59s

Дата першого надходження статті до видання: 09.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



УДК 811.162.1'37

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-1-53>**Наталія МІНЄНKOBA,***orcid.org/0000-0002-3219-1812**кандидат історичних наук, доцент,**доцент кафедри східної і слов'янської філології**Київського національного лінгвістичного університету**(Київ, Україна) minyenkova@gmail.com*

ЛЕКСЕМА «TECZKA» У ПОЛЬСЬКОМУ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Стаття присвячена комплексному лінгвістичному дослідженню семантичної трансформації лексики «teczka» у польському суспільно-політичному дискурсі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Підкреслено, що попри значну кількість праць політологічного та правового спрямування, присвячених посткомуністичним трансформаціям, лінгвістичний аспект функціонування «люстраційної» лексики залишається менш репрезентативним. Метою статті є здійснення аналізу семантичного поля лексики «teczka», виявлення специфіки її конотативних припоцень та особливостей функціонування у суспільно-політичному дискурсі. Доведено, що в 90-х рр. минулого століття внаслідок оприлюднення архівів спецслужб Польської Народної Республіки (ПНР, пол. *Polska Rzeczpospolita Ludowa*) лексема «teczka» набула нового значення – «компрометуючі матеріали», «досьє». У роботі детально проаналізовано стійкі словосполучення, що стали частиною польської мовної картини світу: «*noc teczek*» як символ усунення уряду через компромат, «*wojna na teczki*» як опис виборчих технологій, «*gra teczkami*», що позначає технологічне маніпулювання архівними даними. Окрему увагу приділено антропонімічним фраземам, таким як «*teczka Kiszczaka*», «*teczki Macierewicza*», «*lista Wildsteina*» та «*szafa Lesiaka*», які посилюють негативну прагматику лексики «teczka», ще більше асоціюючи її зі страхом, зрадою та шантажем. На основі аналізу суспільно-політичного дискурсу, встановлено, що «течки» часто виступають як самостійні суб'єкти дії («*teczki wypływają*», «*teczki zabijają*»), вони здатні руйнувати репутації та змінювати вектори державного розвитку. У висновках стверджується, що лексема «teczka» пройшла шлях семантичної деривації від нейтрального значення шкільного, офісного приладдя до потужної політичної ідеології, яка відображає глибоку кризу довіри в суспільстві та незавершеність процесу розрахунку з минулим.

Ключові слова: лексема «teczka», суспільно-політичний дискурс, люстрація, семантична деривація, ідеологема, компромат.

Nataliya MINYENKOVA,*orcid.org/0000-0002-3219-1812**PHD of history, Associate Professor,**Associate Professor at the Department of Oriental and Slavic Philology**Kyiv National Linguistic University**(Kyiv, Ukraine) minyenkova@gmail.com*

THE LEXEME «TECZKA» IN POLISH SOCIAL AND POLITICAL DISCOURSE

This article is devoted to a comprehensive linguistic study of the semantic transformation of the lexeme «teczka» (file/dossier) in Polish socio-political discourse of the late 20th and early 21st centuries. It is emphasised that, despite the significant number of works in the fields of political science and law devoted to post-communist transformations, the linguistic aspect of the functioning of «lustration» vocabulary remains under-represented. The aim of the article is to analyse the semantic field of the lexeme «teczka», to identify the specifics of its connotative developments and the peculiarities of its functioning in socio-political discourse. It is demonstrated that in the 1990s, following the release of the archives of the secret services of the Polish People's Republic (PPR, Polish: *Polska Rzeczpospolita Ludowa*), the lexeme «teczka» acquired a new meaning – «compromising materials», «dossier». The paper provides a detailed analysis of fixed phrases that have become part of the Polish linguistic worldview: «*noc teczek*» as a symbol of the government's removal through compromising material, «*wojna na teczki*» as a description of electoral tactics, and «*gra teczkami*», denoting the manipulation of archival data. Particular attention is paid to anthroponymic phrases such as «*teczka Kiszczaka*», «*teczki Macierewicza*», «*lista Wildsteina*» and «*szafa Lesiaka*», which reinforce the negative pragmatics of the lexeme «teczka», associating it even more strongly with fear, betrayal and blackmail. Based on an analysis of socio-political discourse, it has been established that «teczka» often act as independent agents («*teczki wypływają*», «*teczki zabijają*»); they are capable of destroying reputations and altering the direction of state development. The conclusions state that the lexeme «teczka» has undergone a process of semantic derivation from a neutral meaning of school or office supplies to a powerful

political ideologeme, reflecting a deep crisis of trust in society and the unresolved nature of the process of coming to terms with the past.

Key words: *the lexeme Polish «teczka» (file/dossier), socio-political discourse, lustration, semantic derivation, ideologeme, compromising material.*

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена значною трансформацією лексичного складу польської мови під впливом суспільно-політичних процесів кінця XX – початку XXI століття. Одним із найбільш репрезентативних прикладів таких змін є лексема «teczka» (укр. тека, папка), яка в сучасному польському дискурсі набула нового значення, стала частиною численних стійких словосполучень: «czarna teczka», «nos teczek», «wojna na teczki» і т.д. Сьогодні це слово є лексичним маркером, який вказує на складні процеси трансформаційних змін в історії Польщі, зокрема процесу люстрації, діяльності Інституту національної пам'яті (пол. Instytut Pamięci Narodowej, IPN).

Аналіз досліджень. Люстрації у політологічному та правовому аспектах як елементи посткомуністичних трансформацій і правосуддя перехідного періоду активно вивчалися і зарубіжними авторами (Р. Девід, Л. Стан, Н. Недельські, Х. Уеш, А. Опалінська, П. Гжеляк, Я. Воленський, П. Жачек, Я. Холінський, П. Блажек та ін.), і вітчизняними вченими (С. Шевчук, О. Радченко, Н. Мінєнкова), разом з тим лінгвістичні дослідження даної проблеми є менш репрезентативні (А. Платек-Зибек, М. Ріттнер, К. Ожуг). Про фактор «teczek» як джерело люстраційної практики в Польщі, їх значення, збереження/знищення писали в своїх роботах багато польських авторів (А. Дудек, А. Опалінська, П. Гжеляк, Я. Воленський, П. Гонтарчик, С. Ценкевіч), проте більшість цих праць була зосереджена на політологічному, правовому аспектах проблеми, або історичних фактах, що й обумовлює актуальність цього дослідження.

Мета статті – здійснення лінгвістичного аналізу семантичного поля лексеми «teczka», тобто виявлення специфіки конотативних прирощень, зміни значення, а також функціонування у сучасному суспільно-політичному дискурсі.

Виклад основного матеріалу. Після Другої світової війни політичні режими в країнах Центрально-Східної Європи «тримались» на службах безпеки, що створювали розгалужені системи агентів. Факти співпраці старанно фіксувались і зберігались у звичайних картонних теках. На початку 90-х минулого століття частиною системної трансформації стали люстрації – процедури верифікації політичної еліти у державних структурах та політичних партіях на предмет

співпраці з спеціальними службами (Мінєнкова, 2011: 504). Найважливішим джерелом для проведення люстраційних перевірок були документи, зібрані цими органами, які зберігались у звичайних картонних папках – «teczkach». Під впливом суспільно-політичних подій 90-х рр. XX ст. лексема «teczka» у польській мові набуває нового значення. Якщо раніше це слово, використовувалось для означення предмету до перенесення речей: картонна тека – шкільних; шкіряна – офісних, то в 1996 р. у «Словнику сучасної польської мови» вперше фіксується фразеологізм «mieć na kogoś teczkę» (укр. мати досє на когось), що значило мати компромат, шантажувати когось. Отже, разом зі шкільною і офісною у суспільно-політичному дискурсі з'явилося інше значення течки – «компрометуючі матеріали», – спостереження, досє, зізнання, зібрані службами безпеки щодо певної особи (Teczka. Wielki słownik języka polskiego). У лютому 2016 р. слово «teczka», саме в цьому новому значенні, було обрано ключовим словом місяця (Słowa roku, słowa miesiąca, słowa dnia, 2019: 67). Вибір був обумовлений тим, що дружина померлого генерала Ч. Кішака повідомила про те, що має течку з документами про співпрацю Леха Валенси з польськими спецслужбами у 1970-1976 рр.

З початку 90-х років XX ст. польський медіадискурс активно почав наповнюватися різноманітними стійкими словосполученнями частиною яких була лексема «teczka». Розглянемо їх більше детально.

«Noc teczek» (ніч тек) – походження ідіоми пов'язано з подіями, що відбулись 4–5 червня 1992 р. Тодішній міністр внутрішніх справ Антоній Мацеревиц представив Сейму список високопосадовців (включаючи президента Леха Валенсу), які начебто фігурували в архівах ПНР як таємні співпрацівники спецслужб. Ця подія призвела до відставки уряду Яна Ольшевського і започаткувала епоху політичного протистояння, заснованого на компроматі. Це стійке словосполучення уживається не тільки в публіцистичному, науковому дискурсах, також увійшло до шкільних підручників історії (Kontrowersje wokół dekomunizacji i lustracji).

«Wojna na teczki» (війна течок), цей вираз фактично став класичним для опису виборчих кампаній у Польщі у суспільно-політичному дискурсі,

течки перетворилися на методи усунення опонентів через звинувачення у співпраці зі Службою безпеки (SB), створення атмосфери підозри («на кожного є течка»). Лексема «teczka» «набуває виразно загрозливого значення – документи перетворюються на потужну політичну зброю. Одна з перших «війн течок» відбулась під час президентської кампанії 1990 р., пізніше практично в кожних виборах використовувався цей потужний політичний інструмент, а медіа дискурс наповнювали матеріали з цим фразеологізмом, який використовували, як прибічники, так і противники люстрації (Wojna na teczki).

«Gra teczkami» (гра течками)/«gra w teczki» (гра в течки) у сучасному суспільно-політичному дискурсі займає особливе місце, позначаючи перехід від ідеологічного протистояння до технологічного маніпулювання архівними даними. На відміну від мілітарної метафори «wojna na teczki», яка передбачає відкриту агресію та стратегію повного знищення репутації опонента, лексема «gra» (гра) вносить у семантичне поле концепту конотації азарту, кулуарності та стратегічного розрахунку. Архівний документ спецслужб ПНР перетворюється на специфічний вид політичної валюти.

Використання виразу «gra teczkami» у польських медіа часто використовувалось для критики самої процедури люстрації, акцентуючи увагу на «ігровому» характері використання архівів. Фрагмент інтерв'ю з А. Квасневським (7 вересня 1999):

- «A czy w Polsce jest gra teczkami w tej chwili?
- Jest, niestety jest.
- Kto gra?

– Tak naprawdę to każdy, kto ma choć cząstkę dostępu do tych informacji. I obawiam się, że gra nie traci na sile, a raczej zyskuje, choć jest to bardzo niekorzystne» (Wywiad dla Telewizji TVN).

Переклад:

- «А чи ведеться в Польщі зараз гра течками?
- Так, на жаль, ведеться.
- Хто в неї грає?

– Насправді кожен, хто має хоч якийсь доступ до цієї інформації. І я побоююся, що ця гра не втрачає сили, а навпаки, набирає обертів, хоча це дуже шкідливо».

Отже, лексема «teczka» у цьому сполученні виступає фактором делегітимізації політичних еліт, оскільки підкреслює їхню залежність від «тіньових» механізмів минулого, відображає глибоку кризу довіри в польському соціумі.

«Czarna teczka» цей фразеологізм походить від чорної теки, яку кандидат у президенти Станіслав Тимінський показував під час передвиборчої кампанії 1990 р., стверджуючи, що в ній знаходиться

компромат на Леха Валенсу, який, доречі, він так і не показав, але за текою в який зберігалися документи таємних співробітників Служби безпеки у польській мові закріпився чорний колір.

«Dość dyktatu agentów w polityce! Dość czarnych teczek i haków w życiorysach! Czas przestać żyć historią, czas zająć się przyszłością!» (Czarna teczka. Wielki słownik języka polskiego).

Переклад: «Досить агентам диктувати умови в політиці! Досить чорних течок і гаків у біографіях! Час перестати жити минулим, час зайнятися майбутнім!»

У сучасних медіа ресурсах на означення досьє, разом з «czarną teczką» також функціонують фрази «tajna teczka» (Tajna teczka. Wielki słownik języka polskiego), часто у множині «tajne teczki» (тайні течки), або «esbecka teczka/ubeckie teczki» (Niech nie rządzą nami ubeckie teczki) (від назви SB Служба Безпеки у Польщі), а також «teczka personalna» найчастіше у документації Інституту національної пам'яті (Inwentarz archiwalny IPN. Słownik pojęć. «Т».).

«Teczki wypływają» (течки випливають) ідіома, що підкреслює несподівану появу архівних документів у публічному просторі. Дієслово «wypływać» (впливати) акцентує увагу, що ці документи раніше були приховані, це створює відчуття неконтрольованості процесу: ніби правда сама пробивається на поверхню.

Про те, що люстрацію можна провести в цивілізований спосіб: «Wypływające od czasu do czasu na powierzchnię teczki powinny być to wszystkim już dawno uzmysłowić» (Rozbrajanie teczek).

Переклад: «Випливаючі час від часу на поверхню течки (досьє) мали б уже давно про це всім нагадати».

«Teczki trafiają» (течки влучають) контекст цієї ідіоми передбачає «влучання в ціль» (як куля), це означає, що оприлюднений компромат досяг своєї мети – знищив кар'єру політика, «teczki zabijają» (течки вбивають) мають ще сильнішу негативну конотацію. У всіх трьох випадках «течки» виступають підметами. Це свідчить про те, що в польській політичній культурі документи з минулого сприймаються як самостійні гравці, які мають власну волю і здатні змінювати долі живих людей.

Як течки можуть «впливати» і «вбивати» (знищувати) людей показано у сучасному польському кіно. Зокрема у стрічці «Кріт», Рафала Левандовського (Kret, 2010). Капітан СБ Стефан Гарбарек (Войчех Пшоняк) течки ховає у лісі глибоко під землею, згодом продає його сину свого колишнього інформатора Павлу, який вирішує звільнити батька від шантажу. Позосталі досьє капітан зали-

шає собі зі словами «...to was nie dotyczy...» (укр. «...це вас не стосується...»).

Головний герой іншого художнього фільму «Хоровод» (Kogowód, 2007) Зджислав Домбровський (Ян Фрич) через течки, вирішив зникнути з життя, сфабрикувавши свою смерть. Страх, що його досє тайного інформатора (КО, kontakt operacyjny «Kolega») буде оприлюднена і всі дізнаються, що це він був агентом і доносив на колег є сильнішим за усталене, комфортне життя.

У польському суспільно-політичному дискурсі ХХ ст. з'явилися також антропонімічні фраземи: «teczki Macierewicza» (течки Мацєревіча), «teczka Kiszczaka» (течка Кіщака), «lista «Wildsteina»» (список Вільдштейна), «lista Milczanowskiego» (список Мільчановського), «szafa Lesiaka» (Шафа Лесяка).

Фразема «Teczka Kiszczaka» стала символом «приватної архівації» та сенсації. Ця сполука стосується документів, знайдених у 2016 році в будинку покійного генерала Чеслава Кіщака (колишнього міністра внутрішніх справ ПНР). В основі семантичного ядра лежить ідея незавершеності транзиту, доказ того, що ключові документи спецслужб не потрапили до державних архівів (Інститут національної пам'яті, ПН) одразу, а зберігалися як засіб шантажу офіцерами служб. Крім того, ця назва нерозривно пов'язана з особою президента Л. Валенси (який у документації отримав псевдонім агент «Болек»). У медіа-дискурсі «teczka Kiszczaka» також функціонує як синонім «остаточного доказу» або «історичної бомби», що здатна зруйнувати фундамент міфу про мирну зміну влади в 1989 році. Вживання цієї сполуки часто супроводжується дієсловами „wstrząsnąć” (потрясти) або „wywrócić” (перевернути), що підкреслює її деструктивний потенціал для національного нарративу.

Інше семантичне значення має ідіома «teczki Macierewicza». Цей вираз відсилає до подій 4 червня 1992 року («ніч течок»), коли Антоній Мацєревич, перебуваючи на посаді голови МВС, представив список передбачуваних агентів серед вищого керівництва держави, у відставку був відправлений уряд Я. Ольшевського. На відміну від попередньої сполуки, тут акцент зміщений на суб'єкт оприлюднення. «Течки Мацєревіча» – це символ активної, радикальної та часто контрверсійної державної політики пам'яті. У політичній мові ця сполука стала синонімом «полювання на відьом» для однієї частини суспільства та «акту вищої справедливості» – для іншої. Якщо «течка Кіщака» сприймається як об'єкт знахідки, то «течки Мацєревіча» – як політичний акт, що розділив Польщу на два табори: пролюстраційний і антилюстраційний.

«Lista Milczanowskiego» (список Мільчановського) ідіома пов'язана з подіями 1995 р. (хоча список був підготовлений ще у 1991 р.), коли голова МВС Анджей Мільчановський звинуватив прем'єра Юзефа Олексі у шпигунстві на користь Росії (справа «Олін»). Ця ідіома стала символом використання спецслужб для внутрішньої політичної боротьби на найвищому рівні. Якщо «течки Мацєревіча» – це розрахунок із минулим (ПНР), то «список Мільчановського» – це вже події у новій, посткомуністичній Польщі.

Словосполука «Lista Wildsteina» (список Вільдштейна) з'явилась у сучасному суспільно-політичному дискурсі під час подій, що відбувались у 2005 році – журналіст Броніслав Вільдштейн виніс із секретного архіву IPN електронний індекс прізвищ (близько 160 тис. осіб), який згодом потрапив у мережу (Historia Listy Wildsteina). Ця ідіома стала символом «дикої люстрації» та хаосу, оскільки у списку не розрізнялися жертви і кати (там були і офіцери, і агенти, і ті, на кого просто завели справу).

«Szafa Lesiaka» (шафа Лесяка) – хоча тут замість лексеми «teczka» вжито «szafa», прагматика ідентична. Ян Лесяк був полковником спецслужб, який займався стеженням за політичною опозицією вже у 90-х роках минулого століття. «Szafa Lesiaka» це символ незаконного збору компромату спецслужбами в демократичній Польщі. «Шафа» тут виступає як метафора таємного сховища поза офіційним контролем держави.

Отже, у сучасній польській мові фраземи з антропонімами (Kiszczak, Macierewicz, Milczanowski, Wildstein) посилюють негативне значення лексеми «teczka».

Висновки. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що лексема «teczka» у сучасному польському суспільно-політичному дискурсі пройшла складний шлях семантичної деривації: від нейтрального позначення канцелярського предмета до потужної політичної ідеології з негативним семантичним забарвленням – страху, зради, шантажу та недовіри. Нове значення перетворило його на символ «тіньової влади» минулого над теперішнім, а також на інструмент політичної дискредитації. Наявність «течки» (або навіть чутки про неї) автоматично ставлять під сумнів моральний авторитет публічної особи, перетворюючи її з суб'єкта політики на об'єкт маніпуляцій.

Лексема «teczka» є ключовим концептом «мови розрахунку з минулим» у Польщі. Її функціонування в медіа-текстах демонструє, як мова не лише відображає політичні процеси, а й активно конструює соціальну реальність, де минуле зали-

шається незавершеним і здатним впливати на конфігурацію влади в сучасності.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у порівняльному аналізі лексем з аналогічним до польської «течки» концептами в інших

мовах колишніх соціалістичних країн (наприклад, у німецькій подібне значення має вираз «akten», у чеській «svazek», а в українській «справа»), що дозволить виявити спільні та унікальні риси посткомуністичного мовного ландшафту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мінєнкова Н.Є. Люстрація як політична практика посткомунізму: приклад Польщі. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2011. Випуск 53 (10). С. 503-510.
2. Czarna teczka. *Wielki słownik języka polskiego*. URL: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/9996/czarna-teczka> (дата звернення: 30.03.2026).
3. Historia Listy Wildsteina. *Rzeczpospolita*. URL: <https://www.rp.pl/plus-minus/art14493101-historia-listy-wildsteina> (дата звернення: 30.03.2026).
4. IPN i tajne teczki: przeszłość wciąż utajniona. *Onet.pl*. URL: <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/ipn-i-tajne-teczki-przeszlosc-wciaz-utajniona/5czbt71> (дата звернення: 30.03.2026).
5. Kontrowersje wokół dekomunizacji i lustracji. *ZPE*. URL: <https://zpe.gov.pl/a/wprowadzenie/D9AbnAFeg> (дата звернення: 30.03.2026).
6. Korowód, 2007. Opis filmu. *Filmweb*. URL: <https://www.filmweb.pl/film/Korow%C3%B3d-2007-338628> (дата звернення: 30.03.2026).
7. Kret, 2010. Opis filmu. *Filmweb*. URL: <https://www.filmweb.pl/film/Kret-2010-527534> (дата звернення: 30.03.2026).
8. Niech nie rządzą nami ubeckie teczki. *Niedziela.pl*. URL: <https://www.niedziela.pl/artikul/132784/nd/Niech-nie-rzadza-nami-ubeckie-teczki> (дата звернення: 30.03.2026).
9. Rozbrajanie teczek. *Wprost*. URL: <https://www.wprost.pl/72743/rozbrajanie-teczek.html> (дата звернення: 30.03.2026).
10. *Słowa roku, słowa miesiąca, słowa dnia* / За ред. М. Kwiecień, М. Łaziński, J. Bartmiński. Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 2019. 156с.
11. Słownik pojęć. «T». *Inwentarz archiwalny IPN*. URL: <https://inwentarz.ipn.gov.pl/sownik/t> (дата звернення: 30.03.2026).
12. Tajna teczka. *Wielki słownik języka polskiego*. URL: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/9982/teczka/1805788/tajna> (дата звернення: 30.03.2026).
13. Teczka. *Wielki słownik języka polskiego*. URL: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/9982/teczka> (дата звернення: 30.03.2026).
14. Wojna na teczki. *Interia*. URL: <https://wydarzenia.interia.pl/felietony/news-wojna-na-teczki,nId,2148708> (дата звернення: 30.03.2026).
15. Wywiad dla Telewizji TVN. *PREZYDENT.PL. Oficjalna strona Rzeczypospolitej Polskiej*. URL: <https://www.prezydent.pl/archiwalne-aktualnosci/aktualnosci-rok-2000-i-starsze/wywiad-dla-telewizji-tvn,33102,archive> (дата звернення: 30.03.2026).

REFERENCES

1. Minienkova N.Ye. (2011). Liustratsiia yak politychna praktyka postkomunizmu: pryklad Polshchi. [Lustration as post-communism political practice: example of Poland] Hileia: naukovyi visnyk: Zbirnyk naukovykh prats. K., 2011. Vypusk 53 (10). S. 503-510. [in Ukrainian].
2. Żmigrodzki, P. (Ed.). (2007–2026). Czarna teczka [Black file]. In *Wielki słownik języka polskiego*. Instytut Języka Polskiego PAN. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/9996/czarna-teczka> [in Polish].
3. Rzeczpospolita. (2026). Historia Listy Wildsteina [History of the Wildstein List]. <https://www.rp.pl/plus-minus/art14493101-historia-listy-wildsteina> [in Polish].
4. Onet Wiadomości. (2026). IPN i tajne teczki: przeszłość wciąż utajniona [IPN and secret files: the past is still classified]. *Onet.pl*. <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/ipn-i-tajne-teczki-przeszlosc-wciaz-utajniona/5czbt71> [in Polish].
5. Zintegrowana Platforma Edukacyjna. (2026). Kontrowersje wokół dekomunizacji i lustracji [Controversies surrounding de-communization and lustration]. *ZPE*. <https://zpe.gov.pl/a/wprowadzenie/D9AbnAFeg> [in Polish].
6. Filmweb. (2007). Korowód [Twists of Fate] [Film]. *Filmweb*. <https://www.filmweb.pl/film/Korow%C3%B3d-2007-338628> [in Polish].
7. Filmweb. (2010). Kret [The Mole] [Film]. *Filmweb*. <https://www.filmweb.pl/film/Kret-2010-527534> [in Polish].
8. Niedziela.pl. (2026). Niech nie rządzą nami ubeckie teczki [Let us not be ruled by UB files]. *Niedziela.pl*. <https://www.niedziela.pl/artikul/132784/nd/Niech-nie-rzadza-nami-ubeckie-teczki> [in Polish].
9. Wprost. (2026). Rozbrajanie teczek [Disarming the files]. *Wprost*. <https://www.wprost.pl/72743/rozbrajanie-teczek.html> [in Polish].
10. Kwiecień, M., Łaziński, M., & Bartmiński, J. (Eds.). (2019). *Słowa roku, słowa miesiąca, słowa dnia* [Words of the year, words of the month, words of the day]. Wydział Polonistyki UW. [in Polish].
11. Instytut Pamięci Narodowej. (2026). Słownik pojęć. «T» [Dictionary of terms. "T"]. *Inwentarz archiwalny IPN*. <https://inwentarz.ipn.gov.pl/sownik/t> [in Polish].

12. Żmigrodzki, P. (Ed.). (2007–2026). Tajna teczka [Secret file]. In Wielki słownik języka polskiego [The Great Dictionary of the Polish Language]. Instytut Języka Polskiego PAN. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/9982/teczka/1805788/tajna> [in Polish].
13. Żmigrodzki, P. (Ed.). (2007–2026). Teczka [File/Folder]. In Wielki słownik języka polskiego [The Great Dictionary of the Polish Language]. Instytut Języka Polskiego PAN. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/9982/teczka> [in Polish].
14. Interia Wydarzenia. (2026). Wojna na teczki [War on files]. Interia. <https://wydarzenia.interia.pl/felietony/news-wojna-na-teczki,nId,2148708> [in Polish].
15. Kancelaria Prezydenta RP. (2000). Wywiad dla Telewizji TVN [Interview for TVN Television]. PREZYDENT.PL. <https://www.prezydent.pl/archiwalne-aktualnosci/aktualnosci-rok-2000-i-starsze/wywiad-dla-telewizji-tvn,33102,archive> [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 03.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)



ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Іван ДАШИНИЧДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА ЩОДО ЄВРЕЙСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ
ТА МОБІЛІЗАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУСПІЛЬСТВА: ДОСВІД 1939–1941 РР.....4**Володимир ДЗЬОБАК**ПОВСЯКДЕННІСТЬ УПА В ДІАСПОРНІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ:
ТЕХНОЛОГІЇ ІСТОРИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ.....10**Олег ЗОЛОТУХІН, Надія КУШНАР**СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ЖИТТЯ ЯВОРІВСЬКОГО НАДРАЙОНУ ОУН
У ЗВІТНЬОМУ ДОКУМЕНТІ (ВЕРЕСЕНЬ-ЖОВТЕНЬ 1946 Р.) 21**Ден Сік КАН, Маргарита СТЕЛЮК, Катерина ЮГАЙ**ДЕМОГРАФІЧНІ ПРОБЛЕМИ РЕСПУБЛІКИ КОРЕЯ
ТА ШЛЯХИ ЇХ ВИРІШЕННЯ: ІСТОРИКО-СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....41

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Поліна БАДАКВАНОВАТОРСЬКИЙ ПІДХІД У БАЛЕТНИХ ВИСТАВАХ ДНІПРОВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ:
ТВОРЧИЙ СПАДОК БАЛЕТМЕЙСТЕРА ДМИТРА ОМЕЛЬЧЕНКО.....50**Усеїн БЕКІРОВ**КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНОСТІ
НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «ВИШИВАНИЙ. КОРОЛЬ УКРАЇНИ».....56**Ірина БОНДАРЕНКО, Костянтин БОНДАРЕНКО**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДЕКОНСТРУКТИВІСТСЬКОГО НАРАТИВУ
В МОРФОЛОГІЇ ОБ'ЄКТІВ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНУ.....63**Ігор БОРИС, Світлана ФЄВРАЛЬОВА, Вікторія (Ніка) ХВОРОСТЕНКО**ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО ТА ЛЕСЯ КУРБАСА
У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....69**Любов БОЯРСЬКА**«ART ON THE BATTLEFRONT»: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФРОНТ
УКРАЇНСЬКОГО «VOGUE» 74**Олександр ВІЛА-БОЦМАН**ГІБРИДНІ ПОДІЇ ТА СИНХРОНІЗАЦІЯ «ЖИВОГО» Й МЕРЕЖЕВОГО:
ТЕХНІЧНІ ТА КОМУНІКАТИВНІ ПРОТОКОЛИ.....88**Денис ВІТКОВСЬКИЙ, Олена ПОЛІТОВА, Маріанна ЧЕРКАСЕЦЬ**МЕДІАПРОЄКТ «WICKED NEWS» У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ
З АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСВІД РЕАЛІЗАЦІЇ.....95**Богдан ГЕРАЩЕНКО, Роман ТКАЧЕНКО**ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ
У ПРОЦЕСІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ ІКОНОПИСУ.....103**Тетяна ГОРДЄЄВА, Тетяна ГРИБАН**ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛУ
В СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ.....109**Ганна ГРИНЧАК, Кирило КАШЛІКОВ, Леся ОСТРОВСЬКА**ПРО ЩО ГОВОРИТЬ ТИША? ПАУЗА ЯК ПОТУЖНИЙ ЕЛЕМЕНТ
АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ.....117

Тетяна ГРІНІК ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: МІЖНАРОДНИЙ ОСВІТНЬО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «КАЗКОFEST 2025».....	124
Дмитро ГУБ'ЯК, Оксана ДОВГАНЬ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРОМ ВЕРНЕЄМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ В ОБРОБЦІ МИКОЛИ ЛЕОНОВИЧА.....	131
Аліна ДЗЬОБКА, Роман БЕРЕСТ РОЛЬ ДЗЕРКАЛЬНОГО КОНТРОЛЮ У ФОРМУВАННІ СПРИЙНЯТТЯ ВЛАСНОГО ТІЛА АРТИСТАМИ ТАНЦЮ.....	139
Ігор ДУДНИК, Ярослава ГОЛОВЧЕНКО РЕКОНСТРУКЦІЯ ТЕХНОЛОГІЇ ВИГОТОВЛЕННЯ ШРИФТІВ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ГРАФІКУ ЛІТЕР.....	146
Ірина ДУНДЯК, Василь ЛУБИК НАЦІОНАЛЬНА АЙДЕНТИКА У ГРАФІЦІ О. ЗАЛИВАХИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	154
Лариса ЕЙВАС, Руслан ПИЛЬНІК СТИЛЬОВЕ, ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНЕ ТА ТЕХНОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ КІНОПЛАКАТА ЯК ОБ'ЄКТА ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ.....	159
Віталій ЗАЄЦЬ, Андрій ДУШНИЙ, Юлія ЗАЄЦЬ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЯК ВІДКРИТА СИСТЕМА: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ, ІНДИВІДУАЛЬНІСТЮ ТА МЕДІАРЕАЛЬНІСТЮ.....	166
Вероніка ЗАЙЦЕВА, Алла БУЙГАШЕВА, Алла РУДЕНЧЕНКО МИСТЕЦТВО ГОБЕЛЕНУ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ	174
Світлана ІРИГІНА, Олена ЛЄСНІК, Тетяна ОСАДЧА ХОРОВА МУЗИКА БАРОКО І СУЧАСНОСТІ: СТИЛІСТИЧНИЙ ДІАЛОГ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ.....	180
Олена КАЦАЛАП ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ КИЄВА В ПЕРІОД ХРУЩОВСЬКОЇ «ВІДЛИГИ» (ДРУГА ПОЛОВИНА 1950-Х – ПОЧАТОК 1960-Х РОКІВ).....	186
Олеся КОЗЛОВСЬКА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТАНЦЮ У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	192
Вікторія КОЛОМІЄЦЬ, Марія ХОМЕНКО, Євгеній КОПИЛОВ ФОРМУВАННЯ ПЕРЕДУМОВ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ В НІМЕЧЧИНІ В ПЕРІОД ПЕРШОЇ ПРОМИСЛОВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ.....	200
Олена КОНШИНА АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ В2 «ДИЗАЙН» ДЛЯ ЗАВДАНЬ З ФОТО-ВІДЕОДИЗАЙНУ.....	208
Анастасія КРАВЧЕНКО АТРИБУТИВНА РЕГЕНЕРАЦІЯ ТА СВІТОВА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТВОРІВ МАЛЯРСТВА: РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЗБЕРЕЖЕННІ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	216
Олександр КРИГІН КЛАС ГІТАРИ В ХАРКІВСЬКІЙ ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ АКАДЕМІЇ: ВІСІМНАДЦЯТЬ РОКІВ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ.....	228
Олександр КРИЖАНОВСЬКИЙ, Роман ПЕТРУК ГРУПОВІ ВИСТАВКИ ЯК ПЛАТФОРМА ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ АНДРІЯ САГАЙДАКОВСЬКОГО.....	234
Наталія КУБРИШ, Оксана ПЕРЕПЕЛИЦЯ, Олег НЕДОШИТКО ДЕКОРАТИВНА ПЛАСТИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМОУТВОРЕННЯ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ.....	241

Анастасія КУРГАНСЬКА, Анна ТОЧЕНЮК, Олена ВАСИЛЬЄВА ВИЗНАЧЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЗАСОБІВ ВІЗУАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ У ДИЗАЙНІ ПЕРСОНАЖІВ СУЧАСНИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ІГОР ПРИГОДНИЦЬКОГО ЖАНРУ.....	251
Олексій КУРИЛИШИН, Олег РИБЧИНСЬКИЙ ЧИННИКИ ВПЛИВУ НА ЯКІСНІ ТА КІЛЬКІСНІ ВЛАСТИВОСТІ РЕЄСТРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В ПАМ'ЯТКАХ АРХІТЕКТУРИ.....	260
Юрій ЛЕВИЦЬКИЙ СЕМАНТИЧНИЙ ВИМІР ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАРНЕТОВИХ ТВОРІВ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ МУЗИКАНТА (НА ПРИКЛАДІ «КОЛИСКОВОЇ» ОЛЕКСАНДРА НЕЖИГА ТА «ЗАБУТТЯ» ОЛЕНИ АРХИПОВОЇ).....	267
Наталія ЛЕВКОВИЧ, Марта КРАВЧЕНКО ЄВРЕЙСЬКІ КЛАДОВИЩА ГАЛИЧИНИ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИСТЕМ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ.....	273

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Тетяна БАНДУРА ПОЕТИКА КОНТРАСТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 70-Х – 90-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	280
Ярослава БЕЛЬМАЗ ТОПОНІМІЧНИЙ ЛАНДШАФТ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ: ЕТИМОЛОГІЧНІ, МОРФОЛОГІЧНІ ТА СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ.....	287
Олена БІЛЕЦЬКА, Олена РОСОХА ПЕРЕКЛАД ВЛАСНИХ НАЗВ У РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ДЕПЕШ МОД» НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ.....	294
Nataliia BOBER THE VERBAL EMOTICON IN ENGLISH-LANGUAGE DIGITAL DISCOURSE AND LARGE LANGUAGE MODELS: A STRUCTURAL-FUNCTIONAL PERSPECTIVE.....	302
Микита БОНДАР ЕМПІРИКО-КОГНІТИВНА МОДЕЛЬ ВІДТВОРЕННЯ АНГЛОМОВНОЇ ІННОВАЦІЙНОЇ ІТ-ЛЕКСИКИ: ВІД КОРПУСНОГО АНАЛІЗУ ДО АЛГОРИТМІЗАЦІЇ РІШЕНЬ.....	310
Наталія БУЛГАРУ, Ганна ДИШЕЛЬ, Юлія КУЗЬМЕНКО ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ТА АНАЛІТИКИ ВЕЛИКИХ ДАНИХ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	320
Ірина ГАВРИЛОВА ФРАЗЕОЛОГІЗМИ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ З КОЛОРАТИВНИМ КОМПОНЕНТОМ (СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ПЕРЕКЛАД).....	327
Наталія ГОРБАЧ ІМАГОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ОСТАРБАЙТЕРСЬКОГО НАРАТИВУ В РОМАНІ Й. ВІНКЛЕРА «ВИВЕЗЕНА».....	333
Олег ЄРШОВ АЛГОРИТМІЧНІ ОСНОВИ АВТОМАТИЗОВАНОЇ ПОПЕРЕДНЬОЇ ОБРОБКИ МОВЛЕННЄВОГО АУДИОСИГНАЛУ ДЛЯ ФОНЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	340
Ruslana ZHOVTANI, Myroslava ZYMOMRYA THE COGNITIVE AND LINGUOCULTURAL FOUNDATIONS OF MEANING: CONVERGENCE, DIVERGENCE, AND INTEGRATIVE POTENTIAL.....	347
Максим ЗАБРОДІН ХРОНОТОП ОКОПУ: ТЕМПОРАЛЬНА ЗАСТИГЛІСТЬ І ПОЕТИКА ОБМЕЖЕНОГО ПРОСТОРУ У БРИТАНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ТА СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ КОМБАТАНТІВ.....	354

Ольга ЗАГОРОДНЯ ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ САКРАЛЬНИХ ПОНЯТЬ СТУДЕНТАМИ ІТ-ГАЛУЗІ.....	363
Ірина ЗАПУХЛЯК, Катерина БОЙВАН АНАЛІЗ ЛЕКСИЧНИХ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ В АНГЛІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ: (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ МЕДЕЛІН МІЛЛЕР «ЦИРЦЕЯ» В УКРАЇНСЬКОМОВНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОСТАПА ГЛАДКОГО).....	373
Петро ІВАНИШИН, Мар'яна МАРКОВА, Ігор РОЗЛУЦЬКИЙ ДОСВІД ІВАНА ФРАНКА І ТЛУМАЧЕННЯ НАДСВІДОМОСТІ: ОСНОВНІ ГЕРМЕНЕВТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ.....	381
Владлена ЛИСЕНКОВА, Юлія СОЛОВЙОВА ТЕМА РІЧНОГО КОЛООБІГУ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ МИСИКА.....	390
Тетяна ЛОГІНОВА СЛЕНГ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА.....	397
Ярина МАЛАХОВСЬКА ІМПЛІЦИТНІ ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ПЕРСУАЗИВНОСТІ В АНГЛОМОВНОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ВІДЕОДИСКУРСІ.....	405
Наталія МІНЄНКОВА ЛЕКСЕМА «ТЕСЗКА» У ПОЛЬСЬКОМУ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ.....	412

CONTENTS

HISTORY

Ivan DASHYNYCH

SOVIET STATE POLICY TOWARD THE JEWISH POPULATION OF EASTERN GALICIA
AND THE MOBILIZATION POTENTIAL OF SOCIETY: THE EXPERIENCE OF 1939–1941..... 4

Volodymyr DZOBAK

EVERYDAY LIFE IN THE UPA IN DIASPORA HISTORIOGRAPHY:
METHODS OF HISTORICAL REPRESENTATION.....10

Oleh ZOLOTUKHIN, Nadiya KUSHNAR

SOCIAL AND POLITICAL LIFE OF THE YAVORIVSKIY NADRAION
IN THE OUN REPORT DOCUMENT (SEPTEMBER-OCTOBER 1946).....21

Den Sik KAN, Marharyta STELIUK, Kateryna YUHAI

DEMOGRAPHIC PROBLEMS OF THE REPUBLIC OF KOREA
AND WAYS TO SOLVE THEM: HISTORICAL AND SOCIOLOGICAL ASPECTS.....41

ART STUDIES

Polina BADAKVA

INNOVATIVE APPROACH IN BALLET PERFORMANCES
OF THE DNIPRO NATIONAL ACADEMIC THEATRE OF OPERA AND BALLET:
THE CREATIVE LEGACY OF CHOREOGRAPHER DMYTRO OMELCHENKO.....50

Usein BEKIROV

CONCEPTUAL PRINCIPLES OF MULTIMEDIALITY ON THE EXAMPLE
OF THE OPERA “VYSHYVANYI. KING OF UKRAINE”.....56

Iryna BONDARENKO, Kostiantyn BONDARENKO

REPRESENTATION OF DECONSTRUCTIVIST NARRATIVE
IN THE MORPHOLOGY OF PRODUCT DESIGN OBJECTS.....63

Ihor BORYS, Svitlana FEVRALOVA, Victoriia (Nika) KHVOROSTENKO

THEATRICAL ACTIVITIES OF MYKOLA SADOVSKYI AND LES KURBAS
IN THE CONTEXT OF EARLY 20TH-CENTURY UKRAINIAN THEATRE DEVELOPMENT.....69

Liubov BOIARSKA

«ART ON THE BATTLEFRONT»: CULTURAL AND ARTIST FRONT
OF UKRAINIAN VOGUE 74

Oleksandr VILA-BOTSMAN

HYBRID EVENTS AND THE SYNCHRONIZATION OF LIVE AND NETWORKED:
TECHNICAL AND COMMUNICATIVE PROTOCOLS.....88

Denys VITKOVSKYI, Olena POLITOVA, Marianna CHERKASETS

THE MEDIA PROJECT «WICKED NEWS» IN THE PROFESSIONAL TRAINING
OF AUDIOVISUAL ARTS SPECIALISTS: EXPERIENCE OF IMPLEMENTATION.....95

Bohdan HERASHCHENKO

USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TOOLS IN THE RESTORATION PROCESS
OF ICON PAINTINGS.....103

Tetiana HORDIEIEVA, Tetiana HRYBAN

THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS OF VOCALISM
IN MODERN CHORAL PERFORMANCE.....109

Hanna HRYNCHAK, Kyrylo KASHLIKOV, Lesia OSTROVSKA

WHAT DOES SILENCE SAY? PAUSE AS A POWERFUL ELEMENT
OF ACTING EXPRESSIVENESS.....117

Tetiana HRINIK PRESERVATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE UNDER MARTIAL LAW: THE INTERNATIONAL EDUCATIONAL AND ARTISTIC PROJECT «KAZKOFEST 2025».....	124
Dmytro HUBYAK, Oksana DOVHAN FEATURES OF VOLODYMYR VERNEY'S INTERPRETATION OF UKRAINIAN FOLK SONGS IN THE ARRANGEMENT OF MYKOLA LEONOVYCH.....	131
Alina DZ'OBKA, Roman BEREST THE ROLE OF MIRROR CONTROL IN FORMING DANCE ARTISTS PERCEPTION OF THEIR OWN BODY.....	139
Ihor DUDNYK, Yaroslava HOLOVCHENKO RECONSTRUCTION OF FONT MANUFACTURING TECHNOLOGY AND ITS IMPACT ON LETTER GRAPHICS	146
Iryna Dundiak, Vasyl LUBYK NATIONAL IDENTITY IN THE GRAPHICS OF OPHANAS ZALIVAKHA OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY.....	154
Larysa EIVAS, Ruslan PYLNIK THE STYLISTIC, ARTISTIC, COMPOSITIONAL AND TECHNICAL FOUNDATIONS OF THE FILM POSTER AS AN OBJECT OF DESIGN.....	159
Vitalii ZAIETS, Andriy DUSHNIY, Yuliia ZAIETS PERFORMANCE STYLE AS AN OPEN SYSTEM: BETWEEN TRADITION, INDIVIDUALITY AND MEDIA REALITY.....	166
Veronika ZAITSEVA, Alla BUIHASHEVA, Alla RUDENCHENKO TAPESTRY ART IN THE CONTEMPORARY ARTISTIC AND AESTHETIC ENVIRONMENT OF UKRAINE.....	174
Svitlana IRYHINA, Olena LIESNIK, Tetiana OSADCHA CHORAL MUSIC OF THE BAROQUE AND THE MODERN ERA: A STYLISTIC DIALOGUE BETWEEN TRADITION AND INNOVATION.....	180
Olena KATSALAP PECULIARITIES OF KYIV'S MUSICAL LIFE DURING THE KHRUSHCHEV «THAW» (SECOND HALF OF THE 1950S – EARLY 1960S).....	186
Olesia KOZLOVSKA VISUALIZATION OF DANCE IN THE WORKS OF EUROPEAN AND UKRAINIAN ARTISTS OF THE 20TH CENTURY.....	192
Viktoriia KOLOMIETS, Mariia HOMENKO, Evgenii KOPULOV THE FORMATION OF PRECONDITIONS FOR INDUSTRIAL DESIGN IN GERMANY DURING THE FIRST INDUSTRIAL REVOLUTION.....	200
Olena KONSHYNA ASPECTS OF FORMATION OF CREATIVE POTENTIAL OF STUDENTS OF SPECIALTY B2 "DESIGN" FOR TASKS IN PHOTO-VIDEO DESIGN.....	208
Anastasia KRAVCHENKO ATTRIBUTIVE REGENERATION AND GLOBAL REPRESENTATION OF PAINTINGS THE ROLE OF THE NATIONAL MUSEUM IN PRESERVING VISUAL IDENTITY.....	216
Oleksandr KRYGIN GUITAR CLASS AT THE KHARKIV HUMANITARIAN-PEDAGOGICAL ACADEMY: EIGHTEEN YEARS OF FORMATION AND DEVELOPMENT.....	228
Oleksandr KRYZHANOVSKYI, Roman PETRUK GROUP EXHIBITIONS AS A PLATFORM FOR SHAPING ANDRII SAHAIDAKOVSKYI'S VISUAL LANGUAGE.....	234
Natalia KUBRYSH, Oksana PEREPELYTSIA, Oleh NEDOSHYTKO DECORATIVE PLASTIC ARTS AS A MEANS OF FORM-MAKING AND ARTISTIC-IMAGERY EXPRESSIVENESS IN CONTEMPORARY DESIGN.....	241

Anastasiia KURHANSKA, Anna TOCHENIUK, Olena VASYLIEVA DETERMINING THE FEATURES OF VISUAL REPRESENTATION TOOLS IN THE CHARACTER DESIGN OF MODERN COMPUTER GAMES OF THE ADVENTURE GENRE.....	251
Oleksii KURYLYSHYN, Oleh RYBCHYNSKYI FACTORS AFFECTING THE QUALITATIVE AND QUANTITATIVE PROPERTIES OF ARTWORK PRESERVATION IN ARCHITECTURAL MONUMENTS.....	260
Yurii LEVYTSKYI THE SEMANTIC DIMENSION OF THE INTERPRETATION OF CLARINET WORKS IN THE PERFORMING PRACTICE OF A MUSICIAN (BASED ON OLEKSANDR NEZHYGAI'S «LULLABY» AND OLENA ARKHYPOVA'S «OBLIVION»).....	267
Nataliya LEVKOVYCH, Marta KRAVCHENKO JEWISH CEMETERIES OF GALICIA: PRESERVATION AND INTERPRETATION OF CULTURAL VALUE SYSTEMS.....	273
LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES	
Tetiana BANDURA THE POETICS OF CONTRAST IN UKRAINIAN DRAMATURGY OF THE 1870S-1890S.....	280
Yaroslava BELMAZ TOPONYMIC LANDSCAPE OF GREAT BRITAIN: ETYMOLOGICAL, MORPHOLOGICAL, AND MODERN TRANSFORMATIONS.....	287
Olena BILETSKA, Olena ROSOKHA TRANSLATION OF PROPER NAMES IN SERHII ZHADAN'S NOVEL DEPECHE MODE INTO GERMAN.....	294
Nataliia BOBER THE VERBAL EMOTICON IN ENGLISH-LANGUAGE DIGITAL DISCOURSE AND LARGE LANGUAGE MODELS: A STRUCTURAL-FUNCTIONAL PERSPECTIVE.....	302
Mykyta BONDAR EMPIRICAL-COGNITIVE MODEL OF RENDERING ENGLISH INNOVATIVE IT VOCABULARY: FROM CORPUS ANALYSIS TO DECISION ALGORITHMIZATION.....	310
Nataliia BULHARU, Ganna DYSHEL, Yuliia KUZMENKO THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES AND BIG DATA ANALYTICS IN THE PROCESS OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS.....	320
Iryna HAVRYLOVA GERMAN PHRASEOLOGICAL UNITS WITH A COLORATIVE COMPONENT (STRUCTURE, SEMANTICS, TRANSLATION).....	327
Natalia HORBACH THE IMAGOLOGICAL DIMENSION OF THE OSTARBAITER NARRATIVE IN J. WINKLER'S NOVEL «THE DEPORTED».....	333
Oleh YERSHOV ALGORITHMIC FOUNDATIONS OF AUTOMATED SPEECH AUDIO PREPROCESSING FOR PHONETIC RESEARCH.....	340
Ruslana ZHOVTANI, Myroslava ZYMOMRYA THE COGNITIVE AND LINGUOCULTURAL FOUNDATIONS OF MEANING: CONVERGENCE, DIVERGENCE, AND INTEGRATIVE POTENTIAL.....	347
Maksym ZABRODIN THE TRENCH CHRONOTOPE: TEMPORAL STASIS AND THE POETICS OF CONFINED SPACE IN BRITISH POETRY OF THE FIRST WORLD WAR AND CONTEMPORARY UKRAINIAN COMBATANT POETRY.....	354

Olha ZAHORODNIA LINGUO-COGNITIVE FEATURES OF THE INTERPRETATION OF SACRED CONCEPTS BY IT-STUDENTS.....	363
Iryna ZAPUKHLIAK, Kateryna BOIVAN ANALYSIS OF LEXICAL TRANSFORMATIONS IN THE ENGLISH-UKRAINIAN TRANSLATION OF A LITERARY TEXT (BASED ON THE NOVEL "CIRCE" BY MADELINE MILLER AND ITS UKRAINIAN TRANSLATION BY OSTAP HLADKYI).....	373
Petro IVANYSHYN, Mariana MARKOVA, Ihor ROZLUTSKYI IVAN FRANKO'S EXPERIENCE AND THE INTERPRETATION OF SUPERCONSCIOUSNESS: MAIN HERMENEUTIC AND METHODOLOGICAL ASPECTS.....	381
Vladlena LYSENKOVA, Yuliya SOLOVYOVA THE THEME OF THE ANNUAL CYCLE IN THE POETRY OF VASYL MYSYK.....	390
Tatiana LOGINOVA SLANG AS A PHENOMENON OF MODERN SOCIETY.....	397
Yaryna MALAKHOVSKA IMPLICIT MEANS OF ACTUALIZING PERSUASION IN ENGLISH EDUCATIONAL VIDEO DISCOURSE.....	405
Nataliya MINYENKOVA THE LEXEME «TECZKA» IN POLISH SOCIAL AND POLITICAL DISCOURSE.....	412

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 98. ТОМ 1
ISSUE 98. VOLUME 1**

Редактори-упорядники

Микола Галів

Андрій Душний

Василь Ільницький

Іван Зимомря

Дата розміщення онлайн – 25.05.2026 р. Дата друку – 30.05.2026 р.

Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 49,52. Зам. № 0526/522. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.