

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 99. ТОМ 1
ISSUE 99. VOLUME 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 6 від 28.05.2026 р.)*

Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Галів, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2026. – Вип. 99. Том 1. – 494 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); **Зимомря 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., Зимомря І.М.

© Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка, 2026

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

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 6 from 28.05.2026)

Humanities science current issues / [editors-compilers M. Haliv, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. – Drohobych : Publishing House „Helvetica”, 2026. – Issue 99. Volume 1. – 494 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

Надія БІЛИК,orcid.org/0000-0003-3166-7433

кандидат історичних наук, доцент,

докторант кафедри історії України, археології та спеціальних галузей історичних наук
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка(Тернопіль, Україна) nadia-biluk@ukr.net

ПАМ'ЯТНИК МАРШАЛУ ЮЗЕФУ ПІЛСУДСЬКОМУ В ТАРНОПОЛІ: МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ, ОКУПАЦІЯ, ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ В ХХ СТ.

Мета статті – представити результати дослідження історії пам'ятника маршалу Юзефу Пілсудському в Тернополі та процесу переосмислення символіки монумента в контексті історичних подій ХХ ст. У статті розкрито роль польської громади в реалізації ідеї будівництва пам'ятника на честь Начальника Польської держави Юзефа Пілсудського в Тернополі. Визначено напрями співпраці польської цивільної та військової влади у цьому процесі. Висвітлено хронологію подій в історії міста Тернополя міжвоєнного періоду: візит Юзефа Пілсудського та вручення військових нагород (1921 р.), створення Воєводського комітету з будівництва пам'ятника маршалу Юзефу Пілсудському в Тернополі (1932 р.), проведення конкурсу (1933 р.), спорудження пам'ятника скульптором Аполлінарієм Гловінським (1934–1935 рр.); відкриття монумента (1935 р.) і меморіальних таблиць (1938 р.), приурочених дню незалежності Польської Республіки. Окреслено зміни в міському ландшафті після радянської окупації у 1939 р. і проголошення незалежності України в кінці ХХ ст. Методологія дослідження ґрунтується на принципах історизму, системності й об'єктивності; у роботі застосовано історико-генетичний, історико-типологічний та історико-системний методи, а також методи джерелознавчої критики й історіографічного аналізу. Наукова новизна роботи полягає в дослідженні першоджерел (публікацій у польськомовній пресі міжвоєнного періоду, спогадів, поштових листівок, фотографій з особових архівів, офіційних даних, матеріалів з архівних фондів польських органів влади в Державному архіві Тернопільської області), що забезпечило отримання обґрунтованих висновків. Таким чином, центр міста Тернополя у ХХ ст. був включений у процес меморіалізації, колонізації та деколонізації простору, який здійснювали представники польської, совєцької й української влади. Поляки вишановували пам'ять маршала Юзефа Пілсудського. Радянська пропаганда в образі Леніна возвеличувала тоталітарний режим. Символом української державності було обрано князя Данила Галицького. Перейменування вулиць і площ, спорудження монументів і меморіальних таблиць було відображенням регіональної політики влади, її намаганням утвердити «бажану» ідентичність і створити своєрідний «кордон пам'яті».

Ключові слова: Аполлінарій Гловінський, воєводський комітет, пам'ятник, II Річ Посполита, Тернопіль, Тернопільське воєводство, Юзеф Пілсудський.

Nadiia BILYK

PhD (History), Associate Professor,

Doctoral student at the Department of History of Ukraine,
Archaeology, and Special Branches of Historical Sciences
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) nadia-biluk@ukr.net

MONUMENT TO MARSHAL JÓZEF PIŁSUDSKI IN TARNOPOL: MEMORIALIZATION, OCCUPATION AND DECOLONIZATION OF URBAN SPACE IN THE 20TH CENTURY

The purpose of this article is to present the results of a study on the history of the monument to Marshal Józef Piłsudski in Tarnopol and the process of reinterpreting its symbolism within the context of the historical developments of the twentieth century. The article examines the role of the Polish community in advancing the initiative to erect a monument in honor of the Head of State of Poland, Józef Piłsudski, in Tarnopol. It identifies the main directions of cooperation between the Polish civil and military authorities in this process. The study outlines the chronology of key events in the history of Tarnopol during the interwar period: the visit of Józef Piłsudski and the awarding of military decorations (1921); the establishment of the Voivodeship Committee for the Construction of the Monument to Marshal Józef Piłsudski in Tarnopol (1932); the organization of a design competition (1933); the construction of the monument by the sculptor Apollinary Głowiński (1934–1935); and the unveiling of the monument (1935) along with memorial plaques (1938), dedicated to the

Independence Day of the Republic of Poland. The article further delineates the transformations in the urban landscape following the Soviet occupation in 1939 and after the proclamation of Ukraine's independence at the end of the twentieth century. The research methodology is grounded in the principles of historicism, systematicity, and objectivity. It employs historical-genetic, historical-typological, and historical-systemic methods, as well as approaches of source criticism and historiographical analysis. The scientific novelty of the study lies in the use of primary sources, including publications in Polish-language interwar press, memoirs, postcards, photographs from private archives, official records and archival materials from Polish administrative bodies preserved in the State Archives of the Ternopil Region. This source base has enabled the formulation of well-substantiated conclusions. Thus, the center of Tarnopol in the twentieth century became a site of memorialization, colonization, and decolonization of space, shaped by representatives of Polish, Soviet, and Ukrainian authorities. The Polish authorities commemorated Marshal Józef Piłsudski; Soviet propaganda, through the figure of Lenin, glorified the totalitarian regime; and Prince Danylo Halytskyi was chosen as a symbol of Ukrainian statehood. The renaming of streets and squares, as well as the erection of monuments and memorial plaques, reflected regional policies aimed at establishing a «desired» identity and creating a symbolic «boundary of memory».

Key words: Apollinary Głowiński, Voivodeship Committee, memorialization, memory, monument, Second Polish Republic, Tarnopol, Tarnopol Voivodeship, Józef Piłsudski.

Постановка проблеми. Кожна історична епоха залишає свій «слід» у назвах вулиць і майданів, в архітектурі й образотворчому мистецтві. Зазвичай, простір у центрі міста виступає місцем меморіалізації. З античних часів відома традиція: на площі споруджували пам'ятник, яким вшановували пам'ять героя. Його постать спрямовували на формування певного історичного наративу для сучасників і майбутніх поколінь. Водночас, проєкт з минулого міг втілювати окупаційну політику держави, тому зі зміною влади його знищували, на тому ж місці встановлювали нові монументальні об'єкти з метою деколонізації простору.

У 1935 р. на площі Собеського у місті Тарнополі¹ польська влада урочисто відкрила перший пам'ятник маршалу Юзефу Пілсудському у II Речі Посполитій як маркер польської ідентичності. Після окупації міста військами Червоної Армії кінну скульптуру авторства Аполлінарія Гловіньського в 1940 р. було знищено. У радянський період на площі Волі встановили монумент Леніну, який було повалено в 1990 р. за ініціативи української громадськості. Після проголошення незалежності України на майдані Свободи спорудили пам'ятник князеві Данилу Галицькому. Окреслені події є яскравим прикладом меморіалізації, окупації, деколонізації простору в ХХ ст.

Аналіз досліджень. У міжвоєнний період про пам'ятник Ю. Пілсудському в Тарнополі писали на сторінках регіональної польськомовної преси («Gazeta Lwowska», «Głos Polski», «Wschód», «Sztuki Piękne», ін.), у публікаціях йшлося про ініціативу польської громади та відкриття монумента в 1935 р.

У краєзнавчій монографії Т. Кунзeka «Przewodnik po Województwie Tarnopolskiem» (1936) (Kunzek, 1936: 75) згадується скульптурна композиція авторства А. Гловіньського у контексті опису Тарнополя як столиці воєводства. Польський історик Ч. Бліхарський присвятив Тарнополю спогади (Blicharski, 1992) та історико-краєзнавчі студії (Blicharski, 1993; Blicharski, 1994; Blicharski, 2009), в яких писав про пам'ятник Ю. Пілсудському; дослідник узагальнив інформацію, опубліковану в тарнопільській газеті «Głos Polski». Уродженець Тарнополя зібрав колекцію поштових листівок і фотографій, на яких зображено монумент з різних ракурсів; світлини з особового архіву Ч. Бліхарського (Archiwum) представлено на сайті «<http://www.tarnopol.pl/>». Пам'ятник Ю. Пілсудському в Тарнополі став об'єктом вивчення у розвідці А. Сребраковського (Srebrakowski, 1990: 23–24), польський дослідник опрацював документи з архівного фонду «Верховного комітету вшанування пам'яті маршала Юзефа Пілсудського у Варшаві». Статті З. Норблін-Хшановської (Norblin-Chrzanowska, 1937) та Є. Зембінської (Ziemińska, 2020) є цінним джерелом у дослідженні формування культу Ю. Пілсудського через образотворче мистецтво в II Речі Посполитій. Після проголошення незалежності України про пам'ятник Ю. Пілсудському писали місцеві краєзнавці Л. Бойцун (Бойцун, 2003), І. Дуда (Дуда, 2010), В. Мороз (Мороз, 2010) у контексті тернопілезнавчих студій. Огляд публікацій свідчить про новизну нашого дослідження, актуальність статті в контексті вивчення політики історичної пам'яті.

Мета статті – представити результати дослідження історії пам'ятника маршалу Юзефу Пілсудському в Тарнополі та процесу переосмислення символіки монумента в контексті історичних подій ХХ ст. Наукова новизна роботи полягає в дослідженні першоджерел (публікацій у

¹ Тарнопіль (пол. Tarnopol) – офіційна назва міста у період Другої Речі Посполитої. У 1944 р. спеціальним указом Президія Верховної Ради СРСР змінила назву міста на Тернопіль, область перейменовано з Тарнопільської на Тернопільську. Тут і далі вживаємо топонім Тарнопіль – Н. Б.

польською пресі міжвоєнного періоду, спогадів, поштових листівок, фотографій з особових архівів, офіційних даних, матеріалів з архівних фондів польських органів влади в Державному архіві Тернопільської області), що забезпечило отримання обґрунтованих висновків.

Виклад основного матеріалу. У міжвоєнний період у Східній Галичині, яка після поразки національно-визвольних змагань українців і завершення польсько-більшовицької війни у 1921 р. перейшла під владу відродженої Польської Республіки, процес встановлення контролю над територією краю з боку поляків розпочався не лише із запровадження воєводського адміністративно-територіального устрою в регіоні, а й встановлення меморіальних знаків на честь польських діячів. Полонізація простору проявилася, насамперед, у реалізації проєктів пам'яті на честь Ю. Пілсудського, першого маршала II Речі Посполитої. Окреслені заходи були пов'язані з поширенням культу очільника відродженої Польської держави, який польська влада почала запроваджувати ще за життя Коменданта, масштабну діяльність в цьому напрямі розгорнули після смерті політика в 1935 р.

Польська влада створювала своєрідний «кордон пам'яті» у топоніміці. У містах масового поширення набуло перейменування вулиць на честь Ю. Пілсудського. У Тернополі, адміністративному центрі воєводства, «на першій сесії міської ради в понеділок 14.III.1927 р. було прийнято більшістю голосів нагальну пропозицію асесора Чабановського, щоб тодішню вулицю Голуховського назвати вулицею Ю. Пілсудського. Слід зазначити, що коли два роки тому проєктовано ту саму вулицю назвати вул. Короля Болеслава Хороброго, тоді виступили проти цього, мотивуючи великими заслугами перед польською громадою, які зробив для Галичини Агенор граф Голуховський», – писав Ч. Бліхарський про обставини появи вулиці Ю. Пілсудського в Тернополі (Blicharski: 1994, 48). «Вулиця Пілсудського від залізничного вокзалу виходила на головну артерію міста, вулицю Міцкевича...» (Kunzek, 1936: 74).

У період II Речі Посполитої всі меморіальні проєкти узгоджували з воєводською адміністрацією в регіоні та представниками польського уряду у Варшаві. Вони мали відповідати високим мистецьким вимогам, бути приуроченими історичним фактам із біографії Ю. Пілсудського. В цьому контексті розглянемо хронологію подій в історії Тернополя, пов'язаних із встановленням пам'ятника маршалу Ю. Пілсудському. Підставою спорудження монумента став візит очільника Польської держави до міста в 1921 р.

Після підписання Ризького мирного договору 18 березня 1921 р. маршал Ю. Пілсудський відвідав Східну Галичину, щоб продемонструвати утвердження польської влади в регіоні. 19 березня

«в суботу о 12 год ночі Начальник держави у товаристві вищих офіцерів виїхав із Варшави з інспекцією та з метою вручення хрестів “Virtuti Militari” полкам, які відзначилися в останній кампанії» (Podróż, 1921: 2). 20 березня він прибув до Хелму, далі його маршрут пролягав через міста: Белжець, Томашув, Рава, Жовква, Львів (Podróż, 1921: 2). 21 березня особистий потяг маршала Ю. Пілсудського прибув до Тернополя. У часописі «Gazeta Lwowska» цій події приурочено два дописи від спеціального кореспондента С. Загаряєвича, у першому він повідомляв про зустріч делегації, в другому – подав звіт про урочистості в центрі воєводства.

У числі 66 від 22 березня 1921 р. репортаж С. Загаряєвича приурочено прибуттю Начальника держави на залізничний вокзал міста Тернополя, де його зустрічали з військовим оркестром, що виконав національний гімн Польщі. Першими маршала Ю. Пілсудського вітали д-р К. Галецький (генеральний делегат польського уряду в Галичині), генерали І. Ромей, Г. Ніссель і С. Рейналь (представники міжнародної військової місії від Італії та Франції), дивізійний генерал С. Галлер. Також у зустрічі брали участь начальник 12-ї піхотної дивізії полковник М. Янушайтіс, представники місцевої громади й духовенства. Від міської влади до присутніх звернувся урядовий комісар В. Ленкевіч, який зазначив: «По семи-літній війні, Тернопіль, котрий стільки витерпів, вітає Начальника держави з ентузіазмом»; свій виступ він закінчив вигуком, який підхопили присутні: «Хай живе Начальник держави!» Від єврейської громади д-р Парнес подякував за опіку й наголосив, що «єврейське серце віддане Начальникові держави». Вітаючи гостя хлібом і сіллю, віт із с. Ігровиця підкреслив: «Цей чорний хліб є символом мучеництва народу на кресах». Скаути, обдаровуючи гостя квітами, привітала маршала вигуком «Czuwaj!» (девіз перекладається як «усвідомлювати» або «не спати». – Н. Б.). Проїзд до міста було прикрашено трьома тріумфальними брамами, через які маршал проїхав у супроводі генерала С. Галлера. В 11 год на площі Собеського розпочалося «польова Служба Божа» (Zacharjasiewicz, 1921a: 4).

У числі 67 від 23 березня 1921 р. часопису «Gazeta Lwowska» опубліковано звіт С. Загаряєвича під назвою «Начальник держави в Тернополі», у якому журналіст виокремив події: «Привітання коаліційних генералів», «Привітання на залізничному вокзалі», «Тріумфальний в'їзд», «Польова Служба Божа», «Освячення прапорів», «Промова ген. Ромей», «Дефіляда», «Прийом у штабі дивізії», «Пошана від дітей», «Прийом у ратуші», «Від'їзд Начальника держави» (Zacharjasiewicz, 1921b: 4). Газетна публікація цінна описом урочистостей, що відбувалися в центрі міста. На площі Собеського

зібралися військові підрозділи та представники навколишніх міст і сіл. Після завершення Богослужіння маршал Ю. Пілсудський на імпровізованому вівтарі посвятив прапори 53 і 54 піхотних полків, які відзначилися в боях із більшовиками в районі Підволочиська. Також Начальник держави нагородив «кілька десятків» офіцерів і жовнірів хрестом «*Virtuti Militari*», найвищою нагородою в II Речі Посполитої. На завершення свята відбувся військовий парад (Zacharjasiewicz, 1921b: 4).

Начальник 12-ї піхотної дивізії полковник М. Янушайтіс під час обіду в штабі вручив маршалу Ю. Пілсудському акт на «власність кавалка ґрунту» в Кременецькому повіті, де призначалася земля для військових. Наступна зустріч з представниками місцевої громади відбулася в ратуші. Під час прийому очільник міста В. Ленкевіч виголосив тост на честь маршала, в якому «підніс його заслуги у звільненні кресів». Представники міжнародної військової місії від Італії та Франції підкреслили важливість військового братерства з поляками та підтримку незалежності Польщі. З-поміж виступаючих велике враження на присутніх справили слова вайта Бяловаса: «Начальнику наш, вбий тут на кресах тої польської землі граничні стовпи, щоб більше ворог не прийшов. Живи нам 100 років і керуй далі так, як розпочав» (Zacharjasiewicz, 1921b: 4). Ввечері маршал Ю. Пілсудський відбув з Тарнополя. Підсумовуючи значення візиту, кореспондент підкреслив ставлення присутніх до діяча як до вождя нації.

Варто зауважити, що попри очевидну глорифікацію події 21 березня 1921 р. у Тарнополі, публіцист презентував «польський» погляд на особу Ю. Пілсудського. Через польськомовну пресу влада II Речі Посполитої вибудовувала гуманітарну політику в регіоні, утверджувала польську ідентичність серед загалу. Постать Начальника держави символізувала для поляків відновлену польську незалежність і віру в майбутнє.

Польська громада Тарнополя, яка в 1920–1930-х рр. переважала за чисельністю українців і євреїв, вирішила увіковічнити історичну подію – приїзд маршала Ю. Пілсудського – в меморіальному постаменті у центрі міста. «Ініціатором побудови пам'ятника був тодішній начальник суспільно-політичного відділу воєводського управління в Тарнополі п. Вацлав Жиборський» (Pomnik Marszałka, 1936: 8). Його ідею підтримало керівництво 54 піхотного полку, що розміщувався в Тарнополі. У 1932 р. було створено Воєводський комітет з будівництва пам'ятника маршалу Юзефу Пілсудському в Тарнополі на чолі з В. Жиборським, який оголосив конкурс проєктів. У місцевій газеті «*Głos Polski*» інформували про етапи роботи над реалізацією ідеї. Польський історик Ч. Бліхарський узагальнив зміст газетних публікацій 1933–1935 рр. у рубриці «Пам'ятник

Юзефа Пілсудського» (Blicharski, 1994: 154–155). Так, на початку квітня було опубліковано умови, згідно з якими, 1 липня 1933 р. завершувався термін подань від авторів на адресу комітету: «інж. [енер] Вл. Бургельський, Воєводське управління, вул. Міцкевича, 26» (Blicharski, 1994: 154). 12 липня 1933 р. відбулося засідання членів конкурсного комітету на чолі з д-ром В. Ленкевічем, президентом міста Тарнополя. Для аналізу проєктів було створено професійне журі у складі відомих фахівців з Кракова (професор Ю. Макаревіч) та Львова (консерватор З. Горнунг, інженер В. Дайчак, архітектор Т. Врубель, живописець Л. Ліллє) (Blicharski, 1994: 154).

«Першою нагородою» відзначили проєкт Б. Войтовіча і Ю. Прошовського з Варшави. Митці були відомі загалу: Б. Войтовіч створив пам'ятник Т. Костюшку, а Ю. Прошовський – монумент до 500-ліття битви під Грюнвальдом (Blicharski, 1994: 154). «Другу нагороду» отримав інженер Д. Окіліський з Варшави (Konkursy, 1933: 340). За браком джерел сьогодні складно визначити, чому змінили виконавця. Проєкт пам'ятника маршалу Ю. Пілсудському втілив у життя польський скульптор А. Гловінський, уродженець Тарнополя, випускник Краківської академії красних мистецтв, який був відомий своїми роботами в портретному жанрі. У 1923 р. в центрі Тарнополя було встановлено його скульптуру А. Міцкевича.

Для реалізації меморіального проєкту було проведено збір коштів серед польських громадян та організацій. Наприклад, відомо про внески від залізничного відділу Стрілецького союзу: «паровозне депо в Тарнополі задекларувало 320 злотих на будівництво пам'ятника. Перший внесок комітетові вручили представники підрозділу Адольф Мрозек і Марціняк Станіслав» (Blicharski, 1994: 154). У 1935 р. тарнопільський воєвода К. Гінтовт-Дзєвялтовський відзначив успіхи Воєводського комітету з будівництва пам'ятника маршалу Ю. Пілсудському в Тарнополі, який «розвинув життєдатну діяльність, і завдяки невеликим добровільним внескам усього суспільства у розмірі 134 046'26 злотих, призвів до завершення будівництва монументального пам'ятника» (ДАТО. Ф. 192 Оп. 1. Спр. 1. Арк. 1). З цієї суми було виділено 128 031 злотих на встановлення пам'ятної дошки на будинку в Заліщиках (ДАТО. Ф. 192 Оп. 1. Спр. 1. Арк. 1 зв.), де відпочивав очільник Польської держави. Водночас міська влада виділила 9 021 злотих для впорядкування парку на площі Собеського перед відкриттям монумента (Tarnopol, 1937: 7).

Польський дослідник А. Сребраковський дослідив етапи побудови пам'ятника. У вересні 1934 р. скульптор А. Гловінський виготовив проєкт і моделі в глині, згодом у бронзі було відлито постаті для майбутнього монумента. «Згідно з

проектом, на п'ятиметровому цоколі мала бути поміщена фігура Пілсудського на коні висотою 3,40 м. Трохи нижче, по обидві сторони цоколя, мали встановити дві у натуральний зріст постаті: з лівої сторони – легіонера, з правої – жовніра 54 п. п. [піхотного полку]. Ця конструкція мала стояти на пл. Собеського, навпроти барокового костюлу домініканців і становити замикання площі з тої сторони» (Srebrakowski, 1990: 24). Скульптор А. Гловінський зобразив Ю. Пілсудського на улюбленій кобилі маршала – Каштанці, яка була його вірним супутником у боях легіонів. Митець втілив символічний образ переможця, очільника польського війська з булавою у руці.

Спершу відкриття пам'ятника Ю. Пілсудському планували на 19 березня 1935 р. – у день іменин маршала; згодом комітет переніс церемонію на 3 травня, однак не вдалося її реалізувати. «Смерть Пілсудського 12 травня ще більше завадила планам організаторів», в II Речі Посполитій проходили дні жалоби, тому відкриття пам'ятника перенесли на осінь (Srebrakowski, 1990: 24).

4 листопада 1935 р., під час засідання Воеводського комітету вшанування пам'яті маршала Ю. Пілсудського в Тарнополі, очільник Товариства офіцерів запасу Тарнополя п. Сардецький виступив із зверненням на адресу Національного комітету вшанування пам'яті маршала Ю. Пілсудського у Варшаві – відзначити «великий внесок подільського товариства у будівництві пам'ятника маршалу в Тарнополі і надати пам'ятнику в Тарнополі значення загальнонаціонального масштабу» (ДАТО. Ф. 192. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 2).

У сімнадцяту річницю відновлення польської незалежності – 11 листопада 1935 р. – у Тарнополі було «урочисто відкрито перший у Польщі кінний монумент Маршалу Юзефу Пілсудському з легіонером і жовніром з боків» (Дуда, 2010: 218). На постаменті був напис: «WODZOWI NARODU ZIEMIA PODOLSKA. 1935» (укр. «Вождеві народу – земля Подільська. 1935»). «Gazeta Lwowska» помістила репортаж про захід, який розпочали в 11.30 год з виконання національного гімну. Від імені Воеводського комітету з будівництва пам'ятника маршалу Юзефу Пілсудському в Тарнополі виступив очільник Союзу легіоністів Є. Копець, який підкреслив, що по обидва боки вождя народу видніються на монументі постаті легіонера і жовніра 54 піхотного полку. Відслонення монумента під залпи гармат здійснив тарнопільський воєвода К. Гінтовт-Дзєв'ятовський. «Президент С. Відацький взяв монумент під опіку міста», у своєму виступі він наголосив на ролі воєводської влади в реалізації проєкту, підкреслив значення Тарнополя, як «одного з перших польських міст, де вшановано Юзефа Пілсудського таким монументальним пам'ятником» (Odsłonięcie pomnika, 1935: 3). Церемонія від-

криття зібрала 20 000 мешканців Поділля, до підніжжя монумента було покладено близько семи-сот вінків.

Інформацію про пам'ятник Ю. Пілсудському та фото поширювали у листівках (рис. 1), польськомовній пресі і туристичних довідниках 1930-х рр. У путівнику по Тарнопільському воєводстві Т. Кунзек подав опис монумента: «Навпроти костюлу піднімається могутній пам'ятник маршалу Пілсудському, поставлений у 1935 р., зображує маршала на коні та з боків легіонера і жовніра 54 п. п.; ці бронзові скульптури натуральної величини – ідея художника і різьбяр Гловінського – розташовані на великому кам'яному п'єдесталі, проєкт інж. Дайчака» (Kunzek, 1936: 75). Фото монумента було в газеті «Wschód» (Pomnik Marszałka Piłsudskiego, 1936: 8; Pomnik Marszałka Józefa, 1939: 1), де писали про Львів, Станіславів і Тарнопіль та соціокультурне життя південно-східних воєводств. Збереглися фото містян біля пам'ятника (Archiwum).

Мета встановлення пам'ятника в Тарнополі – вшанувати ім'я маршала Ю. Пілсудського, утвердити велич II Речі Посполитої та польської нації. Водночас польська влада увіковічнила пам'ять героїв, які боролися за незалежність Польської держави. 11 листопада 1938 р. відбулося відслонення двох таблиць з іменами «загиблих легіонерів з Подільської землі і жовнірів тарнопільського полку піхоти» на цоколі пам'ятника Ю. Пілсудського, який прикрасили «зіллям і прапорами» (Blicharski, 1994: 155). В академії, приуроченій 20-літтю польської незалежності, взяли участь представники воєводської, муніципальної та військової влади. Посол В. Жіборський наголосив на ролі маршала Ю. Пілсудського у «створенні фундаменту польської незалежності». Полковник М. Моздинєвіч згадав «долю й долю тих 113 легіонерів Тарнопільської землі, які віддали своє молоде життя, щоб з попелу як фенікс повстала відроджена вітчизна» (Blicharski, 1994: 311). З нагоди свята звучав національний гімн у виконанні військового оркестру, президент міста С. Відацький зложив вінок до пам'ятника. Відслонення таблиць з іменами 113 героїв здійснив тарнопільський воєвода Т. Маліцький. На завершення дійства відбувся військовий парад, учасниками якого були вояки місцевого гарнізону та державної поліції (Blicharski, 1994: 312). Згадані події були прикладом меморіалізації простору в II Речі Посполитої, заходи проводили з метою інтеграції регіону до Польської держави. Як зазначив В. Мороз, «Відтак поляки на головній площі старого Тернополя намагалися показати, що місто – частина Польщі» (Мороз, 2010).

Після вторгнення СРСР до Польщі 17 вересня 1939 р. Тарнопіль опинився під совєцькою окупацією. В місті викорінювали всі сліди польськості, їх замінювали на комуністичні символи. Вулиці

Ю. Пілсудського «радянські “визволителі” принесли нову назву – Червоноармійська (1940 р.)» (Бойцун, 2003: 310). 6 січня 1940 р. пам'ятник Ю. Пілсудському було «збито з постаменту за допомогою танка і сталевих тросів» (Pomnik Józefa).

Польські дослідники акцентують увагу на втраченій культурній спадщині скульптора А. Гловінського, який був відомий меморіальними проектами в Тарнополі. Про спадок різьбяр К. Вернер писав: «Доля виявилася неласкавою для того творця: пам'ятник Міцкевича, також його скульптура (1923), як і пам'ятник Пілсудського, стали знищені руйнівниками історії. Дня 6 січня 1940 р. совєцькі сильно натрудилися, поки стягнули Маршалка з п'єдесталу» (Werner, 2007: 33). Про руйнування монументів читаємо у спогадах Ч. Бліхарського: «Пам'ятник Пілсудського знищили совети в день Трьох Королів 1940 р.» (Blicharski, 2009: 51). У краєзнавчій студії «Miscellanea Tarnopolskie» історик зазначив: «Дня 6 січня 1940 р. пам'ятник зруйновано після окупації міста совєцькими військами» (Blicharski, 1994: 155). Описуючи знищення міста під час Другої світової війни, дослідник акцентував увагу на українсько-польській ворожнечі: «Ще раз українці видали війну поетам, знищивши пам'ятник Міцкевича у часі німецької окупації в 1942 р.», – написав мені свідок того сумного явища Болеслав Щигель, додавши коментар учнів української гімназії в Тарнополі: «Міцкевич їде на еміграцію» (Blicharski, 1994: 152). Остання цитата підкреслює ставлення до подій з боку молодих українців, які сповідували націоналістичні переконання під впливом ОУН.

Місце розташування пам'ятника стало своєрідним символом влади у наступні історичні періоди. У добу більшовицької окупації цей простір використали для пам'ятника Леніну, який встановили у 1967 р. Постаць вождя пролетаріату була повернена «лицем» до костелу, в той час культову споруду використовували як приміщення художнього музею. Декомунізація в Галичині розпочалася зі знесення тоталітарних постаментів. Згідно рішення депутатів Тернопільської міської ради, пам'ятник Леніну демонтували 8 серпня 1990 р. Після проголошення незалежності України площу Свободи було перейменовано на майдан Волі, де у 2002 р. встановлено пам'ятник князеві Данилові Галицькому з нагоди відзначення 800-річчя від дня народження короля Русі. Кінний монумент стоїть на п'єдесталі – скелі з гранітних плит, – своїми обрисами він нагадує колишній пам'ятник Ю. Пілсудському.

Висновки. Таким чином, центр міста Тарнополя у ХХ ст. був включений у процес меморіалізації, колонізації та деколонізації простору, який здійснювали представники польської, совєцької й української влади. Поляки вшановували пам'ять маршала Юзефа Пілсудського. Радянська пропаганда в образі Леніна возвеличувала тоталітарний режим. Символом української державності було обрано князя Данила Галицького. Перейменування вулиць і площ, спорудження монументів і меморіальних таблиць було відображенням регіональної політики влади, її намаганням утвердити «бажану» ідентичність і створити своєрідний «кордон пам'яті».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ. Історико-краєзнавчі замальовки. Тернопіль : Джура, 2003. 392 с.
2. Державний архів Тернопільської області. Ф. 192 «Тернопільський воєводський комітет вшанування пам'яті Пілсудського». Оп. 1. Спр. 1. 2 арк. Protokół zebrania obywatelskiego z dnia 4 listopada 1935 r. w sali sesyjnej Urzędu Wojewódzkiego Tarnopolskiego.
3. Дуда І. Тернопіль. 1540–1944. Історико-краєзнавча хроніка. Частина І. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 296 с.
4. Мороз В. Пілсудський і Тернопіль: пам'ятник з конем. 20 хвилин. 2010. URL: <https://te.20minut.ua/Podorozhi/pilsudskiy-i-ternopil-pam039yatnik-z-konem-foto-10181325.html> (дата звернення: 08.04.2025).
5. Archiwum fotograficzne / Kolekcja Czesława Blicharskiego / Album 1. Spacerkiem po Tarnopolu. URL: <http://www.tarnopol.pl/>.
6. Blicharski C. Miscellanea tarnopolskie. T. 1. Biskupice ; Gliwice, 1994. 472 s.
7. Blicharski C. Tarnopol w latach 1809–1945 (od epizodu epopei napoleońskiej do wypędzenia). Biskupice, 1993. 351 s.
8. Blicharski C. Tarnopol zatrzymany w kadrze pamięci. Zabrze, 1992. 66 k. tabl.
9. Blicharski C. W służbie mojej Małej Ojczyźnie Tarnopolem zwanej (fragmenty: 1956–1986). *Sowiniec*. 2009. Nr. 34–35. S. 19–60.
10. Konkursy. *Sztuki Piękne*. 1933. Nr. 8–9. S. 340.
11. Kunzek T. Przewodnik po Województwie Tarnopolskiem ; monografia krajoznawcza. Tarnopol, 1936. 304 s.
12. Norblin-Chrzanowska Z. Pomniki Wielkiego Marszałka. *Świat*. 1937. Nr. 46. S. 8–13.
13. Odsłonięcie pomnika Marszałka Piłsudskiego w Tarnopolu. *Gazeta Lwowska*. 1935. Nr. 260. S. 3.
14. Podróż Naczelnika Państwa. *Gazeta Lwowska*. 1921. Nr. 66. S. 2.
15. Pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego w Tarnopolu. *Wschód*. 1939. Nr. 113. S. 1.
16. Pomnik Marszałka Piłsudskiego u Tarnopolu. *Wschód*. 1936. Nr. 6. S. 8.
17. Pomnik Józefa Piłsudskiego (Tarnopol). URL: <http://monuments-remembrance.eu/pl/panstwa/polska/398-pomnik-jozefa-pilsudskiego-tarnopol>.
18. Srebrakowski A. Tarnopol – pomnik Piłsudskiego. *Spotkania z Zabytkami*. 1990. Nr. 4. S. 23–24.
19. Tarnopol – stolica Podola w ofensywie inwestycyjnej i ulepszeniach. *Wschód*. 1937. Nr. 58. S. 7.
20. Werner K. Grody Kresowe. Tarnopol. *Akowiec – Biuletyn Informacyjny SZŻAK – Koło Opole*. 2007. № 4 (39). S. 31–36.
21. Zacharjasiewicz S. Naczelnik Państwa w Tarnopolu. *Gazeta Lwowska*. 1921. Nr. 67. S. 4.
22. Zacharjasiewicz S. Pybyty Naczelnika Państwa w Tarnopolu. *Gazeta Lwowska*. 1921. Nr. 66. S. 4.

23. Ziemińska E. Why the Józef Piłsudski Memorial Failed to Be Installed in Warsaw Before the Second World War. *Journal of the NMW. NS. 2020. Rocznik MNW. NS. Nr. 9 (45). S. 222–231.*

REFERENCES

- Boitsun L. (2003) Ternopil u plyni lit. Istoryko-kraieznavchi zamaliovky [Ternopil in the Flow of Years: Historical and Local History Sketches]. Ternopil : Dzhura. 392 s. [in Ukrainian].
- Derzhavnyi arkhiv Ternopils'koi oblasti. F. 192 «Ternopils'kyi voievodskyi komitet vshanuvannia pamiaty Piłsudskoho». Op. 1. Spr. 1. 2 ark. Protokół zebrania obywatelskiego z dnia 4 listopada 1935 r. w sali sesyjnej Urzędu Wojewódzkiego Tarnopolskiego [Protokol of the public meeting held on 4 November 1935 in the assembly hall of the Tarnopol Voivodeship administration]. [in Polish].
- Duda I. (2010) Ternopil. 1540–1944. Istoryko-kraieznavcha khronika [Ternopil. 1540–1944. Historical and Local History chronicle]. Chastyna I. Ternopil: Vydavnytstvo Navchalna knyha – Bohdan. 296 s. [in Ukrainian].
- Moroz V. (2010) Piłsudski i Ternopil: pamiatnyk z konem [Piłsudski and Ternopil: a monument featuring a horse]. 20 khvylyn. URL: <https://te.20minut.ua/Podorozhi/pilsudskiy-i-ternopil-pam039yatnik-z-konem-foto-10181325.html>. [in Ukrainian].
- Archiwum fotograficzne / Kolekcja Czesława Blicharskiego / Album 1. Spacerkiem po Tarnopolu [Photo archive / Czesław Blicharski's collection / Album 1. A stroll through Tarnopol]. URL: <http://www.tarnopol.pl/>. [in Polish].
- Blicharski C. (1994) Miscellanea Tarnopolskie [Miscellaneous from Tarnopol]. T. I. Biskupice; Gliwice. 472 s. [in Polish].
- Blicharski C. (1993) Tarnopol w latach 1809–1945 (od epizodu epopei napoleońskiej do wypędzenia) [Tarnopol between 1809 and 1945 (from the Napoleonic era to the expulsion)]. Biskupice. 351 s. [in Polish].
- Blicharski C. (1992) Tarnopol zatrzymany w kadrze pamięci [Tarnopol captured in the frame of memory]. Zabrze. 66 k. tabl. [in Polish].
- Blicharski C. (2009) W służbie mojej Małej Ojczyźnie Tarnopolem zwanej (fragmenty: 1956–1986) [In the service of my beloved homeland, known as Tarnopol (excerpts: 1956–1986)]. *Sowiniec*. Nr. 34–35. S. 19–60. [in Polish].
- Konkursy [Competitions]. (1933) *Sztuki Piękne*. Nr. 8–9. S. 340. [in Polish].
- Kunzek T. (1936) Przewodnik po Województwie Tarnopolskiem [Guide to the Tarnopol Voivodeship]: monografia krajoznawcza. Tarnopol. 304 s. [in Polish].
- Norblin-Chrzanowska Z. (1937) Pomniki Wielkiego Marszałka [Monuments to the Great Marshal]. *Świat*. Nr. 46. S. 8–13. [in Polish].
- Odsłonięcie pomnika Marszałka Piłsudskiego w Tarnopolu [Unveiling of the monument to Marshal Piłsudski in Tarnopol]. (1935) *Gazeta Lwowska*. Nr. 260. S. 3. [in Polish].
- Podróż Naczelnika Państwa [The trip of the Head of State]. (1921) *Gazeta Lwowska*. Nr. 66. S. 2. [in Polish].
- Pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego w Tarnopolu [Monument to Marshal Józef Piłsudski in Tarnopol]. (1939) *Wschód*. Nr. 113. S. 1. [in Polish].
- Pomnik Marszałka Piłsudskiego u Tarnopolu [Monument to Marshal Piłsudski in Tarnopol]. (1936) *Wschód*. Nr. 6. S. 8. [in Polish].
- Pomnik Józefa Piłsudskiego (Tarnopol) [Monument to Józef Piłsudski (Tarnopol)]. URL: <http://monuments-remembrance.eu/pl/panstwa/polska/398-pomnik-jozefa-pilsudskiego-tarnopol>. [in Polish].
- Srebrakowski A. (1990) Tarnopol – pomnik Piłsudskiego [Tarnopol – monument to Piłsudski]. *Spotkania z Zabytkami*. Nr. 4. S. 23–24. [in Polish].
- Tarnopol – stolica Podola w ofensywie inwestycyjnej i ulepszeniach [Tarnopol – the capital of Podolia, driving investment and improvements]. (1937) *Wschód*. Nr. 58. S. 7. [in Polish].
- Werner K. (2007) Grody Kresowe. Tarnopol [Towns of Kresy. Tarnopol]. *Akowiec – Biuletyn Infomacyjny ŚŻŻAK – Koło Opole*. № 4 (39). S. 31–36. [in Polish].
- Zacharjasiewicz S. (1921b) Naczelnik Państwa w Tarnopolu [Head of State in Tarnopol]. *Gazeta Lwowska*. Nr. 67. S. 4. [in Polish].
- Zacharjasiewicz S. (1921a) Pybył Naczelnika Państwa w Tarnopolu [Head of State has arrived in Tarnopol]. *Gazeta Lwowska*. Nr. 66. S. 4. [in Polish].
- Ziemińska E. (2020) Why the Józef Piłsudski Memorial Failed to Be Installed in Warsaw Before the Second World War. *Journal of the NMW. NS. Rocznik MNW. NS. Nr. 9 (45). S. 222–231.*



Рис. 1. Листівка із зображенням пам'ятника маршалу Юзефу Пілсудському в Тарнополі (джерело: <http://www.tarnopol.pl/>)

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Лідія БІЛІЧЕНКО,

orcid.org/0009-0000-9204-8295

магістр історії, випускник

Чорноморського національного університету ім. Петра Могили

(м. Миколаїв, Україна) bilichenkolidiia@gmail.com

НІМЕЦЬКІ КОНСУЛЬСТВА В УСРР У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД (1923-1938 РР.)

У статті на основі періодичних та архівних джерел досліджується діяльність німецьких консульств в УСРР протягом 1923-1938 рр. З'ясовано, що у міжвоєнний період німецькі консульства були відкриті і функціонували в Харкові, Києві та Одесі. На той час Радянський Союз щойно вийшов з дипломатичної ізоляції і почав встановлювати міжнародні зв'язки з іноземними державами. Варто відзначити, що від 1923-го іноземних представників мали призначати в українські міста лише як генеральних консулів або консулів з екзекватурою, виданою в Москві. Так, у лютому 1923 р. відкрилося перше консульство Німеччини у Харкові, а слідом були відкриті і консульства в Одесі та Києві. Одночасно, з посадою консула була запроваджена посада секретаря консульства до обов'язків якого входили реєстрування підданих Німеччини, видавання їм свідоцтв про народження та паспортів, оформлення віз і відправлення в Німеччину, розшукування родичів за запитами з Німеччини, витребування від радянських установ документів про народження, шлюб, освіту за запитами німецьких громадян, що проживали в СРСР, приймання відвідувачів консульства. Загалом, діяльність консульств Німеччини була спрямована на представлення інтересів своєї держави, надання правової та консульської допомоги громадянам Німеччини. Ключові функції включали захист прав громадян в екстрених ситуаціях, оформлення документів (паспортів, свідоцтв) та підтримку культурно-економічних зв'язків. Можна констатувати, що протягом 1923-1938 рр. досить активно між Німеччиною та УСРР розвивалися відносини і в науковій сфері. Так, улітку 1928 р. за сприяння консула Рудольфа Зоммера до України приїхав професор сільськогосподарського інституту в Берліні Аухаген. Він вирішив відвідати в Україну, аби ознайомитися зі станом українського сільського господарства. У вересні 1928 р. генеральний консул у Харкові Карл Вальтер організував зустріч та банкет для німецьких науковців професора Отта Шмідта й доктора Йонеса. На банкеті були представники широких громадських кіл Харкова, ректори харківських вишів та представники німецького консульства в Харкові.

Ключові слова: консульство, консул, віце-консул, дипломатія, УСРР, Німеччина, СРСР, Третій Рейх, Голодомор, політичні репресії 1937-1938 рр.

Lidiia BILICHENKO,

orcid.org/0009-0000-9204-8295

Master of History, graduate

Petro Mohyla Black Sea National University

(Mykolaiv, Ukraine) bilichenkolidiia@gmail.com

GERMAN CONSULATES IN THE UKRAINIAN SSR IN THE INTER-WAR PERIOD (1923-1938)

The article, based on periodical and archival sources, examines the activities of German consulates in the Ukrainian SSR during 1923-1938. It is found that in the interwar period, German consulates were opened and operated in Kharkiv, Kyiv, and Odessa. At that time, the Soviet Union had just emerged from diplomatic isolation and began to establish international relations with foreign states. It is worth noting that from 1923, foreign representatives were to be appointed to Ukrainian cities only as consuls general or consuls with an exequatur issued in Moscow. Thus, in February 1923, the first German consulate was opened in Kharkiv, and consulates were opened in Odessa and Kyiv. At the same time, the position of consul was introduced, as was the position of consulate secretary, whose duties included registering German citizens, issuing them birth certificates and passports, issuing visas and sending them to Germany, searching for relatives upon requests from Germany, requesting documents on birth, marriage, and education from Soviet institutions upon requests from German citizens living in the USSR, and receiving visitors to the consulate. In general, the activities of German consulates were aimed at representing the interests of their state, providing legal and consular assistance to German citizens. Key functions included protecting the rights of citizens in emergency situations, issuing documents (passports, certificates), and supporting cultural and economic ties. It can be stated that during 1923-1938, relations in the scientific sphere developed quite actively between Germany and the Ukrainian SSR. Thus, in the summer of 1928, with the assistance of Consul Rudolf Sommer, Professor Auhagen of the Agricultural Institute in Berlin arrived in Ukraine. He decided to visit Ukraine to get acquainted with the state of Ukrainian agriculture. In September 1928, Consul General in Kharkiv Karl Walter organized a meeting and banquet for German scientists Professor Otto Schmidt and Dr. Jonas. The banquet was attended by representatives of broad public circles in Kharkiv, rectors of Kharkiv universities, and representatives of the German consulate in Kharkiv.

Key words: consulate, consul, vice-consul, diplomacy, Ukrainian SSR, Germany, USSR, Third Reich, Holodomor, political repressions of 1937-1938.

Постановка проблеми. Історія консульської служби сягає Стародавньої Грецією (інститут проксенії) та Римом, розвиваючись як інструмент захисту прав іноземців та сприяння торгівлі. Середньовічні італійські міста-держави створили прообраз сучасних консулів - «консулів моря». Юридичне оформлення служби відбулося у XIX столітті, завершившись Віденською конвенцією 1963 року.

Перші іноземні консульства на українських землях з'явилися ще у XIX столітті, переважно у портових містах (Феодосія, Одеса, Херсон, Миколаїв). Активне формування дипломатичного корпусу відбулося у 1917–1919 роках, коли в Центральній Раді, Гетьманаті, Директорії УНР працювали представництва Німеччини, Австро-Угорщини, Болгарії, Туреччини, Румунії, Бельгії, Франції, Великої Британії, Греції, Аргентини, Іспанії, Італії та інших країн. Консульства забезпечували на той час захист прав громадян, оформлення документів та розвиток двосторонніх дипломатичних та культурних зв'язків.

У цьому контексті малодослідженою залишається тема діяльності німецьких консульських установ в УСРР протягом 1923-1938 рр., які були відкриті та функціонували в Харкові, Києві та Одесі. На той час Радянський Союз щойно вийшов з дипломатичної ізоляції і почав встановлювати міжнародні зв'язки з іноземними державами.

Аналіз досліджень. На сьогоднішній момент у вітчизняній історичній науці немає узагальнюючих робіт з даної тематики у консолідованому вигляді, із широкою ретроспективою огляду інформації, в яких розкривається діяльність німецьких консульських установ в УСРР протягом 1923-1938 рр. Існують лише праці окремих науковців, зокрема серед них можна виділити роботи І. Матяш (Матяш, 2020: 503), В. Марочка (Марочко, 2015: 62-66), С. Білокіня (Білокінь, Електронний ресурс) та Л. Біліченко (Біліченко, 2025: 65-69).

Мета статті – на основі архівних документів та періодичних джерел дослідити створення та діяльність німецьких консульств в УСРР протягом 1923-1938 рр.

Виклад основного матеріалу. Від 1923-го іноземних представників мали призначати в українські міста лише як генеральних консулів або консулів з екзекватурою, виданою в Москві. Так, у лютому 1923 р. відкрилося перше консульство Німеччини у Харкові. 25 лютого 1923 р. німецький уповноважений Зігфрід Гай, призначений генеральним консулом у Харкові, відвідав Раковського. Консул у розмові наголосив на солідарності обох

сторін у поглядах на необхідність тісного господарського зближення України та Німеччини.

Окрім економічної співпраці, важлива була співпраця і в культурній сфері між обома країнами. Так, 27 березня 1923 р. генеральний німецький консул в Харкові Зігфрід Гай приїхав до Києва. Його приїзд збігся з відкриттям ярмарки «Німецького року». Гай у супроводі представників Ярмароку та Зовнішторгу докладно оглядав усі павільйони та будівлі ярмарку. Особливо зацікавили німецького консула експортно-будівельні матеріали, а також українські кустарні вироби, різьблені, мозаїчні, вишивки та ін. Німецьке міністерство закордонних справ та міністерство торгівлі та промисловості зробили все, щоб поширити ідею Київського Ярмарку, у напрямку торгово-промислових солідних підприємств легкої індустрії. Також, до Києва прибули всі наукові досягнення Європи останніх літ: мікроскопи, монобіоскопи і т.п. Для Радянського Союзу результати ярмарки стали відчутними одразу: зав'язалися міцні торговельні зв'язки, і всі німецькі представники, які майже прибули, мали намір вирушити до Харкова, щоб увійти у зносини з центральними урядовцями країни. На відкритті ярмарку консул Зігфрід Гай зазначив наступне: «Є труднощі у питаннях стосовно наших торгових взаємин: його необхідна умова кредиту. Річ у тім, що довгостроковий кредит

скрутний зараз для ділових сфер Німеччини але з певних причин загально-державного характеру. Але, врешті-решт це є вже питанням технічним, і я сподіваюся, що відновлення економічних зносин між двома державами, завдяки контрактам, призведе не тільки до налагодження них, але й відновлення в нормальних розмірах мирного часу. Коли через рік повториться Київський ярмарок і на ньому нинішні угоди зрушаться Україна спрямовує силою нових течій у русло сильних і міцних договірних торговельних зносин з Німеччиною. 8 міс. тому я був у Києві, мені важко повірити, що в такий короткий термін могло так змінитися і зовні розвинулося місто. Напівзруйновані будівлі стали зразковими будинками, які не поступаються європейським виставковим будинкам. Це заслуга ваших муніципальних працівників» (Біліченко, 2025: 66).

Окрім цього, 18 вересня 1923 р. Генеральний німецький консул у Харкові Зігфрід Гай виїхав до Москви на Всесоюзну виставку.

Наприкінці 1924 р. у консульстві відбулися кадрові перестановки: Зігфрида Гая було призначено радником німецького посольства у Москві, а замість нього новим Генеральним німецьким консулом у Харкові було призначено Карла Граапа.

Карл Граап прибув у Харків із Москви 16 грудня 1924 р. Вже, 16 грудня 1924 р. новопризначений до Харкова німецький генеральний консул Граап здійснив візит уповноваженому НКВС в Україні Шліхтеру. Наступного дня уповноважений НКВС Шліхтер був з візитом у німецького генерального консула. 19 грудня 1924 р. німецького генерального консула було прийнято головою РНК УСРР товаришем Чубарем (Біліченко, 2025: 66).

Київ як важливе місто УСРР і колишня та майбутня столиця України займала важливе місце у світовій дипломатії. У 1924 року розпочало діяльність консульство Німецького Райху в Києві. Дипустанову в Києві очолив колишній консульський секретар Посольства Німеччини в Москві Вернер Стефані (Verner Stefani, 1882–1946). Він розпочав свою діяльність відповідно до екзекватури № 3170 від 21 березня 1924 року. Завдання консульства полягали в інформуванні Уряду Німеччини про внутрішню ситуацію в УСРР, налагодженні торговельних відносин і культурної та наукової співпраці, захисті інтересів німецьких підданих. Консульський округ німецького представництва охоплював Київську, Чернігівську, Подільську й Волинську губернії. Посаду віце-консула обійняв Отто Бройтігам (Otto Bräutigam, 1895–1992).

Для розташування консульства В. Стефані винайняв двоповерховий буд. № 3 на колишній Великій Підвальної вулиці, 1923 р. перейменованій на вул. Х.Г. Раковського. Консульство отримало дозвіл на користування поштовим, радіо- та дипкур'єрським зв'язком між німецьким МЗС та НКЗС УСРР, започаткованим у травні 1922 року.

Одночасно з В. Стефані на посаду секретаря першого класу до київського консульства отримав призначення В.В. Ейзенгарт (Viktor Eisenhart, 1886–1946). До обов'язків секретаря консульства входили реєстрування підданих Німеччини, видавання їм свідоцтв про народження та паспортів, оформлення віз і відправлення в Німеччину, розшукування родичів за запитами з Німеччини, витребування від радянських установ документів про народження, шлюб, освіту за запитами німецьких громадян, що проживали в СРСР, приймання відвідувачів консульства. Очільник консульства як офіційний представник Райху у своєму окрузі мав інші завдання, як-от взаємодія з державними органами, інформування керівництва про внутрішньополітичну ситуацію тощо (Матяш, 2020: 41-50).

Стратегічно важливою для Німеччини була і м. Одеса, передусім як великий морський торговий порт, де було розвинені туризм та торгівля, промисловість (металообробка та машинобудування,

виробництво ліків та продуктів харчування). У 1923 році в Одесі було відкрито німецьке консульство. На чолі консульства був поставлений німецький дипломат Філіп Вассель. Головним завданням установи у місті було нормалізація двосторонніх німецько-радянських відносин, де наголос робився на торгово-економічній сфері та захисті німецьких громадян та німецьких колоністів, які масово проживали на Півдні України (протягом 1920-1930-х років тут було 8 німецьких національних районів).

У квітні 1924 р. трапилися події, наслідки та вирішення яких лягло на плечі німецького консула: в Одесі на пароплаві «Галілей» відбулося повстання німецьких моряків. Як передавала газета «Червоний шлях»: «Боротьба страйкуючих німецьких моряків пароплава «Галілей», що знаходиться в Одесі, набуває запеклого характеру. «Галілей» прийшов до Одеси з Новоросійська без команди понад місяць тому. Його привели кілька штрейхбрехерів, а також адміністрація. На Півдні України страйкували три німецькі пароплави. Адміністрація двох пароплавів задовольнила вимоги командирів, але адміністрація «Галілея» наполягала, і відмовилася від поступок прибувши до Одеси на радянському пароплаві. Спроби капітана та зусилля німецького консула в Одесі набрати в Одесі нову команду з радянських моряків розбилися об міцну стіну солідарності радянського пролетаріату. Німецький консул активно втрутився в долю «Галілея» і послав представників до німецьких колоністів з проханням вступити на пароплав, обіцяючи всякі блага. Після плідних переговорів з командою, консул звернувся до портуправління з проханням відпустити пароплав. Довелося витратити багато зусиль, щоб заспокоїти ретивого консула. Тоді консул вступив із командою бунтівників і дійшов згоди, проте коли довелося підписати договір, він передумав і заявив: «Тільки заарештованими я відправлю страйкарів до Німеччини!». Вимоги команди „Галілея” носять суто економічне забарвлення і цілком відображають важку похмуру картину їхнього безвихідного становища. Німецькі товариші малюють тяжке становище їхніх родин на батьківщині. У листі до німецького консула команда зазначає: «Незважаючи на страйк, що триває вже місяць, ніхто з нас не помер і не голодує. Радянські товариші піклуються про нас чудово Ми бажаємо, щоб нашим братам у Німеччині жилося так само добре, як нам зараз живеться за допомогою радянських моряків». Далі німецькі моряки відкидають категорично звинувачення консула, що ніби страйк оголошено внаслідок агітації радянських моря-

ків» (Забастовка германських моряків в Одесі, 1924: 2). Однак, чим завершився у подальшому страйк, газети замовчують.

1928 рік приніс німецькому німецькому дипломатичному корпусові в Україні значні перестановки. У 1928 р. німецьким консулом у Києві був призначений Рудольф Зоммер (нім. Rudolf Sommer). 18 лютого голову Київського окружного виконкому Ю. О. Войцеховського відвідали німецький консул Вернер Стефані, який залишав свою посаду та Київ, і легатійний секретар гр. Гензель, що тимчасово мав виконувати обов'язки німецького консула у Києві до приїзду новопризначеного консула Рудольфа Зоммера. Гензель висловив певність, що йому доведеться дружньо працювати з місцевими органами влади на користь обох держав і що взаємини Радянського Союзу та Німеччини будуть зміцнюватися. Він зауважив, що обидві держави перебувають в однаковому становищі, бо прагнуть спокою, що забезпечує розвиток господарства обох держав (Німецький консул у голови Окрвиконкому, 1928: 5).

28 квітня 1928 р. до Києва нарешті приїхав новий німецький консул Рудольф Зоммер. На вокзалі нового консула зустрічав завідувач чужоземного відділу ОВК товариш Плаксун. Майже одразу по приїзду, Рудольф Зоммер з тимчасовим виконавцем обов'язків консула д-ром Гензелем відвідали Окрвиконком, де мали розмову з його головою Ю. О. Войцехівським. Наступного дня д-р Гензель, що досі виконував обов'язки німецького консула у Києві, виїхав до Москви, щоб взятися до роботи в німецькому посольстві на посаді секретаря (Новий німецький консул у Києві, 1928: 5).

Щодо біографії та особистості Рудольфа Зоммера, який з 1928 р. виконував обов'язки німецького консула у Києві, відомо що з червня 1920 р. по січень 1923 р. він був тимчасовий повірений у справах Німеччини в Персії. Поетеса та перекладачка Вероніка Черняхівська, залишила розповідь про консула: «У нього на столі стоїть чорно-жовто-червоний прапорець. Я спитала його якось жартома, чому він не замінить жовтої фарби білою – schwarz-weiss-rot, а він мені відповів, що ніколи не був націоналістом і що взагалі відчуває себе добре лише за межами Німеччини» (Білокінь, 2025: Електронний ресурс).

Улітку 1928 р. за сприянням консула Рудольфа Зоммера до України приїхав професор сільськогосподарського інституту в Берліні Аухаген. Він вирішив відвідати в Україну, аби ознайомитися зі станом українського сільського господарства. Під час свого візиту професор Аухаген, разом з німецьким консулом Рудольфом Зоммером, відвідали заступ-

ника голови Окрвиконкому О. О. Рекіса й мали з ним довгу розмову. Професор Аухаген цікавився процесом усупільнення українського сільського господарства та розшарування села, структурою колгоспів і комун, новим законом про податок тощо (Німецький вчений вивчає УСРР, 1928: 4).

Відбулися кадрові перестановки і у харківській консульській окрузі. 1 липня 1928 р. до Харкова прибув новопризначений німецький генеральний консул доктор Карл Вальтер, колишній німецький генеральний консул у Ленінграді. На вокзалі доктора Вальтера зустрічали співробітники німецького консульства і представник Наркомзаксправ. 1 серпня генеральний консул Карл Вальтер вкупі з колишнім генеральним консулом Граабе відвідали заступника уповнаркомзаксправ товариша Кулика. 2 серпня товариш Кулик був з візитом у Карла Вальтера (Новий німецький ген-консул на Україні, 1928: 4).

У вересні 1928 р. генеральний консул у Харкові Карл Вальтер організував зустріч та банкет для німецьких науковців професора Отта Шмідта й д-ра Йонеса. На банкеті були представники широких громадських кіл Харкова, заступник Наркомосвіти Приходько, ректори харківських вишів та представники німецького консульства в Харкові. У привітанні заступник голови всеукраїнського товариства культурного зв'язку з закордоном Кулик відзначив, що Україна, зазнавши століття національного гніту, особливо має потребу приєднатися до всього найкращого, що дала західна культура. Відповідаючи, німецький генеральний консул Карл Вальтер подякував за приязню зустріч німецьких наукових діячів у Харкові. Він зазначив: «Я гадаю, що розвиток культурного зв'язку є найкраща запорука зміцнити взаємини між Україною й Німеччиною. Я особисто готовий всяко допомагати тут зацікавленим колам» (Шляхи культурного зв'язку УСРР з Німеччиною, 1928: 4).

У червні 1929 р. УСРР відвідав німецький посол в СРСР Герберт фон Дірксен. Київська газета «Пролетарська Правда» у статті «Приїзд німецького посла» зазначала наступне про українсько-німецькі відносини того часу: «Радянська Україна, так само як і Німеччина, дуже зацікавлена в ліквідації згубних наслідків війни та несправедливих мирних договорів, які й досі даються взнаки народам обох країн. Радянська Україна так саме, як і Німеччина, зацікавлена в тому, щоб зберегти мир на Сході Європи та впровадити мирне господарче будівництво, і це проказує обом країнам потребу в активній солідарності. Так само Німеччина і Радянська Україна мають великі спільні інтереси господарчого характеру, зокрема в зв'язку з швид-

ким розвитком української промисловості та сільського господарства, що відкриває величезні можливості для подальшого українсько-німецького господарського зближення. Нарешті, величезний розвиток вільної радянської української культури та науки теж створює практичні можливості щільного українсько-німецького-культурного зв'язку».

Під час свого візиту в Україну, німецького посла фон Дірксена у Києві вітала українська влада, а саме президія Окружного Виконавчого Комітету, український уповноважений Міністерства (Комісаріату) закордонних справ (він називався коротко Уповнаркомзаксправ) і представники інших урядових і громадських установ, а між ними також представники науки. На честь німецького амбасадора Окружний Виконавчий Комітет влаштував сніданок, під час якого виголосили промови заступник голови Окружного Виконавчого Комітету А. Рекіс та посол фок Дірксен. В сніданку взяли участь жінка фон Дірксена, його секретарі та всі представники німецького консульства у Києві (Україна про німців і німець про Україну, 1929:3).

На початку березня 1932 р. у зв'язку з замахом у Москві на радника німецького посольства Твардовського, німецького консула в Києві Рудольфа Зоммера відвідав дипломатичний агент Шешнев, який висловив офіційні співчуття від радянського уряду та від себе особисто. Як повідомляла слідча влада, І. М. Штерн, який стріляв у радника німецького посольства Твардовського, належав до групи терористів, що виконували завдання якихось чужоземних громадян. Як зізнався І. М. Штерн, замах мав за мету викликати загострення взаємин між СРСР і Німеччиною й тим сприяти погіршенню міжнародного стану СРСР (Стан здоров'я радника німецького посольства п. Твардовського, 1932: 1).

Під час Голодомору протягом 1932–1933 рр. в Україні продовжували офіційно діяти консульські відділи Посольства Німеччини, яке розташовувалося у Москві. Консулами були Андор Хенке (Київ), Фрідріх Рот (Одеса), Карл Вальтер (Харків), а в Україні перебували зі службовими візитами німецькі учені, дипломати з посольства та Берліна, які відстежували («моніторили») соціально-економічну ситуацію. Активною діяльністю вирізнявся консул у Києві А. Хенке, котрий працював в Україні у 1933–1936 рр., навіть опублікував у 1979 р. спогади про цей період. Він був свідком системного фізичного винищення українських селян, вчених, освітян, літераторів. З перших днів дипломатичної роботи у Києві, а він розпочав її у квітні 1933 р., тобто в апогей Голодомору переймався справами «фольксдойче», які масово звер-

талися по допомогу. Кошти надходили через організацію «Брати у скруті» (“Brüder in Not”), до якої перераховували благодійники у Німеччині, громадські об'єднання. Радянські спецслужби вважали їх «гітлерівською допомогою голодуючим». 26 травня 1933 р. А. Хенке повідомив посольство про те, що «голод в Україні значно посилюється протягом останніх тижнів», персонально засвідчивши цей незаперечний факт (Марочко, 2015: 63-64).

Залишив свої враження від Голодомору і німецький консул в Одесі Фрідріх Рот. У своїй доповіді німецькому посольству та Міністерству закордонних справ Німеччини він зазначав наступне: «Одеська область є найбільш відсталою з хлібозаготівлі. Обкладення спеціальним податком індивідуальних господарств тільки збільшує дедалі більші прориви. «Чорноморна Комуна» від 29/П повідомляє, що за спеціальним завданням Народного Комісаріату та Генерального Прокурора Республіки, виділяються особливі групи Прокурорів для виконання хлібних заготовок і хлібозаготівельних організацій. Одеський Партійний комітет виключає членів партії, як дезертирів з фронту хлібозаготівлі. Так, директора одеського та миколаївського Хлібного Треста Валюкевича, за невиконання плану хлібозаготівель, було виключено з партії та складу членів ВУЦВК і віддано суду. 23 грудня засуджуються до розстрілу 3 уявних кулаків, членів артілі, за прорив хлібозаготівельної компанії 28 грудня «Чорноморська Комуна» опублікувала суворий наказ, під страхом відповідальності за ст.127 кримінального кодексу, про заборону купівлі та продажу продуктів і предметів першої необхідності з метою спекуляції. «Чорноморська Комуна» опубліковувала прізвища 50 членів партії, які за постановою Президії одержконтрольної комісії, за зраду інтересам партії та пролетарської держави на «фронті боротьби за хліб» виключаються з партії та присуджуються до різних термінів позбавлення волі. У той же день Одеський Обласний Виконком ухвалив вислати 500 сільських господарів з сім'ями та конфіскувати їхнє майно. 3 січня «Чорноморська Комуна» повідомляє, що 6 членів сільськогосподарської артілі Одеської області присуджено до розстрілу за приховування і прорив хлібозаготівель» (ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 161. Т. 7. Арк. 25-26).

Щодо висвітлення трагедії та наслідків Голодомору німецькими журналістами, то восени 1933 р. за розпорядженням радянської тоталітарної влади усіх іноземних журналістів було вислано за межі території УСРР. На прохання представників німецької преси та німецького посольства час їх перебування в Союзі було продовжено для вла-

штування їх особистих справ на дві доби, тобто до 30 вересня 1933 р. (По Радянському Союзу, 1933: 4).

І все-ж таки, не дивлячись на трагедії Голодомору, на кістках жертв проводилися так звані «культурні заходи», у яких брали участь і німецькі дипломати. 30 березня 1934 р. німецький консульський корпус у Харкові оглядав у приміщенні Всеукраїнського товариства культзв'язку з закордоном виставку української радянської художньої школи. Ця виставка була призначена для показу в США. Виставну оформив художник В. В. Мелер. Від німецького генерального консульства на заході були присутні генеральний консул Карл Вальтер та віце-консул Ерт (Огляд виставки товариства культзв'язку консульським корпусом, 1934: 4).

24 червня 1934 р. Києву з ініціативи Й.В. Сталіна було повернуто статус української столиці. На початку 1936 р. до Києва на заміну Андора Хенке приїхав новий генеральний консул Георг-Вільгельм Гросскопф (1884–1942). Пруський підданий, уродженець латвійського міста Венден (нині – Цесіс), він ще під час навчання на політико-економічному і комерційному відділеннях Ризького політехнічного інституту 1906 р. Німецький генконсул став в Україні свідком початку Великого терору. Він фіксував у своїх звітах наростання процесу партійних

«чисток», таємних страт та самогубств, а з січня 1937 р. повідомляв про щоденні репресії проти партійних діячів, керівників різного рівня фабрик і заводів, викладачів навчальних закладів, чиновників сільських рад, колгоспів у своєму консульському окрузі. У свою чергу, систематичне цькування співробітників німецького генконсульства в Києві стало офіційною причиною закриття останніх консульських установ Третього Рейху в СРСР (Матяш, 2020: 187-192).

У листопаді 1937 р. були ліквідовані німецькі консульства в Одесі та Харкові, а 28 лютого 1938 р. було прийнято рішення закрити і німецьке генеральне консульство у Києві. Відтепер Німеччина мала лише одного консула у Москві (Німеччина ліквідує консуляти в ССРСР, 1937: 1).

Висновки. Таким чином, основними напрямками діяльності іноземних консульств протягом 1923-1938 рр. було реєстрування підданих Німеччини, видавання їм свідоцтв про народження та паспортів, оформлення віз і відправлення в Німеччину, розшукування родичів за запитами з Німеччини, витребування від радянських установ документів про народження, шлюб, освіту за запитами німецьких громадян, що проживали в СРСР, приймання відвідувачів консульства, взаємодія з державними органами, інформування керівництва про внутрішньополітичну ситуацію тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біліченко Л. Заснування консульств іноземних держав в УРСР у 20-Х РР. XX ст. *Молодий вчений*. 2025. № 1 (132) С. 65-69. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-1-132-20>
2. Білокінь С. Німецьке консульство [Електронний ресурс]. URL: <https://www.s-bilokin.name/Personalial/Ernst/Culture/GermanConsulat.html> (дата звернення: 14.04.2026).
3. ГДА СБУ. Ф. 13. Спр. 161. Т. 7.
4. Забастовка германских моряков в Одессе. *Червоний шлях (Слисаветград)*. 1924. № 84 (13 апреля). С. 2.
5. Матяш І. Іноземні представництва в радянській Україні (1919–1991): протистояння і співпраця. Київ: Інститут історії України НАН України. 2020. 503 с.
6. Марочко В. Німецькі дипломати і Голодомор 1932–1933 рр. в Україні. Київські історичні студії. 2015. № 1. С. 62-66.
7. Німецький вчений вивчає УСРР. *Пролетарская правда*. 1928. №185 (11 серпня). С. 4.
8. Німецький консул у голови Окрвиконкому. *Пролетарская правда*. 1928. №43 (19 лютого). С. 5.
9. Німеччина ліквідує консуляти в ССРСР. *Діло*. 1937. №255 (19 листопада). С. 1.
10. Новий німецький ген-консул на Україні. *Пролетарская правда*. 1928. №179 (03 серпня). С. 4.
11. Новий німецький консул у Києві. *Пролетарская правда*. 1928. №101 (01 травня). С. 5.
12. Огляд виставки Товариства культзв'язку консульським корпусом. *Пролетарская правда*. 1934. №75 (01 квітня). С. 4.
13. По Радянському Союзу. *Пролетарская правда*. 1933. №216 (30 вересня). С. 4.
14. Стан здоров'я радника німецького посольства п. Твардовського. *Пролетарская правда*. 1932. №56 (08 березня). С. 1.
15. Україна про німців і німець про Україну. *Праця*. 1929. №27 (18 червня). С. 3.
16. Шляхи культурного зв'язку УСРР з Німеччиною. *Пролетарская правда*. 1928. №217 (17 вересня). С. 4.

REFERENCES

1. Bilichenko L. (2025) Zasnuvannia konsulstv inozemnykh derzhav v URSR u 20-Kh RR. KhKh st. [Establishment of consulates of foreign states in the Ukrainian SSR in the 20s of the 20th century] *Molodyi vchenyi*. No 1 (132) pp. 65-69. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-1-132-20> [in Ukrainian].

2. Bilokin S. Nimetske konsulstvo [German Consulate] [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.s-bilokin.name/Personalia/Ernst/Culture/GermanConsulat.html> (data zvernennia: 14.04.2026). [in Ukrainian].
3. HDA SBU. F. 13. Spr. 161. T. 7. [in Ukrainian].
4. Zabastovka germanskikh moryakov v Odesse [Strike of German sailors in Odessa]. *Chervoniy shlyah (Elisavetgrad)*. 1924. No 84 (13 aprelya). p. 2. [in Russian].
5. Matiash I. (2020) Inozemni predstavnytstva v radianskii Ukraini (1919–1991): protystoiannia i spivpratsia [Foreign Missions in Soviet Ukraine (1919–1991): Confrontation and Cooperation]. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. 503 p. [in Ukrainian].
6. Marochko V. (2015) Nimetski dyplomaty i Holodomor 1932–1933 rr. v Ukraini [German diplomats and the Holodomor of 1932–1933 in Ukraine]. *Kyivski istorychni studii*. No 1. pp. 62-66. [in Ukrainian].
7. Nimetskyi vchenyi vyvchaie USRR [A German scientist studies the Ukrainian SSR]. *Proletarskaia pravda*. 1928. No 185 (11 serpnia). p. 4. [in Ukrainian].
8. Nimetskyi konsul u holovy Okrivykonkomu [German Consul to the Chairman of the Regional Executive Committee]. *Proletarskaia pravda*. 1928. No 43 (19 liutoho). p. 5. [in Ukrainian].
9. Nimechchyna likviduie konsuliaty v SSSR [Germany liquidates consulates in the USSR]. *Dilo*. 1937. No 255 (19 lystopada). p. 1. [in Ukrainian].
10. Novyi nimetskyi hen-konsul na Ukraini [New German Consul General in Ukraine]. *Proletarskaia pravda*. 1928. No 179 (03 serpnia). p. 4. [in Ukrainian].
11. Novyi nimetskii konsul u Kyievi [New German Consul in Kyiv]. *Proletarskaia pravda*. 1928. No 101 (01 travnia). p. 5. [in Ukrainian].
12. Ohliad vystavky Tovarystva kultzviazku konsulskym korpusom [Review of the exhibition of the Cultural Relations Society by the Consular Corps]. *Proletarskaia pravda*. 1934. No 75 (01 kvitnia). p. 4. [in Ukrainian].
13. Po Radianskomu Soiuzu [Across the Soviet Union]. *Proletarskaia pravda*. 1933. No 216 (30 veresnia). p. 4. [in Ukrainian].
14. Stan zdorovia radnyka nimetskoho posolstva p. Tvardovskoho [Health status of the counselor of the German embassy, Mr. Tvardovsky]. *Proletarskaia pravda*. 1932. No 56 (08 bereznia). p. 1. [in Ukrainian].
15. Ukraina pro nimtsiv i nimets pro Ukrainu [Ukraine about Germans and Germans about Ukraine]. *Pratsia*. 1929. No 27 (18 chervnia). p. 3. [in Ukrainian].
16. Shliakhy kulturnoho zviazku USRR z Nimechchynoiu [Ways of cultural communication between the Ukrainian SSR and Germany]. *Proletarskaia pravda*. 1928. No 217 (17 veresnia). p. 4. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Єгор БРАЙЛЯН,

orcid.org/0000-0002-9007-135X

кандидат історичних наук,

доцент кафедри історії та археології

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

(Лубни, Україна) yehorbrailian@luguniv.edu.ua

ГЛОБАЛЬНА ІСТОРІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ СЕРЕДНІХ ВІКІВ

Сучасна світова історіографія активно розвивається і для вивчення історії середніх віків історики використовують методологічний концепт глобальної історії. Попри те, що вже написано значну кількість праць як про саму глобальну історію, так і про глобальну історію середніх віків, ця тематика залишається актуальною, враховуючи поточні виклики перед історичною наукою як в Україні, так і в світі. Глобальна історія постала як новітня методологія історичних досліджень у 1980-1990-х роках для того, щоб зрозуміти витоки і передумови глобалізаційних процесів XX ст. **Мета дослідження** – проаналізувати особливості аналізу історії середніх віків (V-XV ст.) з точки зору глобальної історії. **Методологія дослідження.** Для історіографічного огляду було використано типологічний метод, коли було проаналізовано як загальні праці британських, німецьких і американських істориків і соціологів, присвячені еволюції концептуального підходу глобальної історії, так і студії про конкретні аспекти середньовічної історії (походи вікінгів, рабство у Чорному морі та Середземномор'ї, міжнародна торгівля та роль у цих процесах арабів, китайців та індійців, міжрегіональні контакти в Америці). **Наукова новизна** полягає в тому, що в статті проаналізовано новітній історіографічний дискурс про глобальну історію як методологічний підхід аналізу історії середніх віків. Наголошено про те, що тривалий час у історіографії домінував підхід європоцентризму, коли середньовічна історія розглядалася в першу чергу крізь оптику ролі європейських держав. За минулі 15-20 років цей підхід було змінено і тепер історики беруть до уваги перспективи різних регіонів у їхній взаємодії під час епохи середніх віків. **Висновки.** Глобальна історія дозволяє по новому поглянути на минуле середніх віків. Цей підхід є особливо важливим для українських істориків щодо вписання історії України в європейський і світовий контекст.

Ключові слова: глобальна історія, медієвістика, глобальні середні віки, історіографія, історія Європи, методологія історії.

Yehor BRAILIAN,

orcid.org/0000-0002-9007-135X

PhD in History,

Associate Professor at the Department of History and Archaeology

Taras Shevchenko National University of Luhansk

(Lubny, Ukraine) yehorbrailian@luguniv.edu.ua

GLOBAL HISTORY AS A METHODOLOGY OF MEDIEVAL STUDIES

Contemporary world historiography is developing rapidly, and historians are employing the methodological concept of global history to study the history of the Middle Ages. Although a significant number of works have already been written on both global history itself and the global history of the Middle Ages, this topic remains relevant, given the current challenges facing historical scholarship both in Ukraine and worldwide. Global history emerged as a new methodology for historical research in the 1980s and 1990s in order to understand the origins and preconditions of 20th-century globalization processes. **The aim** of this study is to analyse the characteristics of the analysis of medieval history (5th–15th centuries) from the perspective of global history. **Research methodology.** A typological approach was used for the historiographical review, analysing both general works by British, German and American historians and sociologists on the evolution of the conceptual approach to global history, and studies on specific aspects of medieval history (Viking raids, slavery in the Black Sea and the Mediterranean, international trade and the role of Arabs, Chinese and Indians in these processes, interregional contacts in the Americas). **The scientific novelty** lies in the fact that the article analyses the latest historiographical discourse on global history as a methodological approach to the analysis of medieval history. It is emphasized that for a long time, Eurocentrism dominated historiography, with medieval history being viewed primarily through the lens of the role of European states. Over the past 15–20 years, this approach has changed, and historians now take into account the perspectives of different regions in their interactions during the Middle Ages. **Conclusions.** Global history offers a new perspective on the medieval past. This approach is particularly important for Ukrainian historians in situating the history of Ukraine within a European and global context.

Key words: global history, medieval studies, Global Middle Ages, historiography, history of Europe, historical methodology.

Постановка проблеми. Глобальна історія є одним з теоретико-методологічних підходів інтерпретації минулого. Сам підхід універсалізму, притаманний для глобальної історії, можна прослідкувати ще з часів античного історіописання. Разом з тим, певні історичні періоди, наприклад, середні віки тривалий час розглядалися істориками з точки зору «темних віків» і епохою засилля церкви та відсутністю яскравого повсякденного життя (Heng, 2021: 1). В другій половині XX ст. історики почали по новому аналізувати середньовічну історію Західної Європи і це дозволило відкинути попереднє бачення та розглядати середні віки як динамічний період світової історії, де теж мали місце свої зв'язки, контакти та мережі.

У 1990-х роках глобальна історія постала як відносно новий методологічний підхід щодо дослідження модерного колоніалізму XVIII-XIX ст. Історики прагнули зрозуміти передумови глобалізації через західні колоніальні імперії, боротьбу та взаємодію між ними. Виникли навіть окремі напрямки в межах глобальної історії: глобальна історія середнього класу, глобальна історія культурних зіткнень/зустрічей. Можемо виділити окремо школу німецьких істориків, які вивчають історію модерного колоніалізму та є фахівцями з глобальної історії на чолі з професором Юргеном Остерхаммелем, який тривалий час працював в Констанцьському університеті.

Відтак період середніх віків історики почали інтерпретувати з використанням методології глобальної історії лише на початку XXI ст. (A Companion, 2020: 3). Зрозуміло, що застосовуючи глобальну історію, науковці не відкидають ні в якому разі інші напрацювання, зокрема роботи представників Школи Анналів, які створили такі підходи в історіографії як соціальна історія та історія повсякдення. Разом з тим, методологічний підхід до вивчення історії середніх віків потребує подальшої деталізації.

Метою дослідження є історіографічний огляд наукових праць про глобальну історію як теоретико-методологічний підхід для дослідження історії середніх віків.

Аналіз досліджень. У Кембриджському університеті (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії) було створено дослідницьку групу «Елементи в глобальних середніх віках», яка займається публікацією книг про взаємозв'язки середньовічного світу через технології, навколишнє середовище, людей та культури. За період 2021-2026 років було опубліковано вже 22 книги. Для написання наступної статті було використані деяких з цих монографій (A Compan-

ion, 2020; Heng, 2021; Respass, 2024).

Виклад основного матеріалу. Глобальна історія як помітний і важливий методологічний напрям у історіографії постав у 1980-1990-х років як відповідь на реалії глобалізації – стирання політичних, економічних та соціокультурних кордонів між державами і суспільствами. У той період американський соціолог і дослідник економічної історії Еммануїл Валлерстайн (1930-2019) сформулював та обґрунтував теорію світ-системи, згідно з якою історія людства була показана як зміна систем, де з часом домінуючу роль посіла західна (європейська) цивілізація.

Валлерстайн виокремив три поворотні моменти у розвитку світ-системи. Перший момент це «довге XVI ст.», коли було створено капіталістичну економіку як основу домінування Заходу в світі. Другий був під час початку Французької революції у 1789 р., яка забезпечила світовий вплив геокультури Заходу в XIX-XX ст., а третій відбувся у 1968 р., коли відбулися революції в різних куточках світу (Празька весна, студентські демонстрації в Парижі, протести у США проти В'єтнамської війни, протести у Польській народній республіці проти комуністичного режиму) (Wallerstein, 2004: X).

Американська соціологиня Джанет Абу-Лугод (1928-2013) на початку 1990-х роках сформулювала концепцію про те, що за сто років (1250-1350) було сформовано міжнародну економічну систему (Abu-Lughod, 1989). В останній важливу роль посідали якраз незахідні регіони (Індія, Султанат мамлюків у Єгипті, Монгольська імперія). Саме тому глобалізація на її думку стала можливою якраз не через проактивність Заходу (Великі географічні відкриття), а через розбудовані мережі монголами, арабами, індійцями та китайцями.

Важливу роль у окресленні концептуальних рамок глобальної історії, як середньовіччя, так і пізніших періодів світової історії, відіграють взаємозалежності та взаємодії. Це також про дослідження конкретних випадків глобальних феноменів, вивчення яких передбачає проведення розслідування зі створення мережі зв'язків. Як приклад можемо навести династичні зв'язки у середньовічній Європі, які попри релігійне протистояння (католицизм проти православ'я), свідчили про руйнування політичних кордонів. І коли історики вивчають династичні шлюби, то їх можна інтерпретувати не лише як факт створення певного (гео)політичного союзу, але і про те, що в культурному аспекті відбувався обмін.

Якщо ми поглянемо навіть на періодизацію світової історії (античність, середні віки, нова доба,

новітня історія), то хронологічні межі та сутність середньовіччя були визначено істориками на Заході. Відтак інтерпретаційні моделі для історії Європи не працюють для історії Азії, Африки чи Америки (The prospect, 2016: 81). Щоправда, коли ми говоримо про середньовіччя, то варто згадати про таке географічне поняття як Євразія, яке можна використовувати під час аналізу економічних взаємозв'язків. У випадку глобальних середніх віків виникає висновок про те, що були зв'язки, зустрічі та зіткнення ще до V ст.

Історики на початку XXI ст. вивчають зв'язки цивілізації Стародавнього Риму з Китаєм у контексті протистояння та співіснування античних імперій (Rome and China, 2009). Римська імперія та Китай часів династії Хань мали багато що спільного: бюрократичний апарат, імператори, які були втіленням бога на землі, численна армія. І фактор спільностей та торговельних контактів Риму і Китаю теж впливає на дослідження глобальної історії середніх віків.

Говорячи про період середніх віків, потрібно нагадати декілька концептуальних моментів. В першу чергу сам термін «середні віки» є спадщиною європоцентризму, де не враховано, що феномени політичного та економічного життя, які були притаманні в Європі у V-XV ст. (феодалізм головним чином, а також станове суспільство) не були аналогічними до незахідного світу. Історики почали масово використовувати термін «феодалізм» у своїх наукових працях лише на початку XIX ст., а вже після Другої світової війни під впливом суспільних наук, наприклад соціології та економіки, науковці почали ігнорувати історію як науку для вивчення модернізації. Це не свідчить про те, що у 1960-х роках термін «феодалізм» став анахронізмом і його почали менше використовувати історики в Європі та Північній Америці. Просто «феодалізм» почали інакше інтерпретувати.

Понятійно-термінологічний апарат є фундаментом для історичних досліджень. У 1980-х роках історики писали про те, що найвищого розвитку європейська цивілізація досягла свого найбільшого ступеню розвитку за часів індустріалізації (XVIII-XIX ст.) (The prospect, 2016: 84). Саме тому середньовіччя подавалося як період засилля християнської церкви, «темні віки», період відсутності гедонізму. Щоправда і тоді (у 1980-х роках) і пізніше історики аналізували середньовічну історію Європи (і поза Європою) у контексті соціальної історії, історії повсякдення, історії емоцій. Історики інтерпретували середньовіччя не з точки зору зміни династій, а те, як люди жили, їли, пили, кохали.

У цьому контексті глобальна історія існує у діалектиці з постколоніалізмом, який виник як методологія у 1970-1980-х роках (Basio). Тоді науковці суспільних та гуманітарних наук з Південної Азії та Близького Сходу (Едвард Саїд, Гаятрі Співак) показали те, що європейське уявлення про країни Сходу (як регресивні та нібито нецивілізовані, на відміну від Заходу) безпосередньо вплинуло на їхнє сприйняття в світі. Відтак було сформульовано тезу про потребу у відході від європоцентризму в академії.

На відміну від постколоніалізму, глобальна історія показує історичний процес як взаємодію різних політичних систем, економічних моделей та культур. Були різні актори, які так чи інакше взаємодіяли – хоча це не скасовує існування воєн, насильства чи протистоянь.

Виникнення світових релігій, зокрема християнства та ісламу, аналізується сучасними істориками крізь призму контактів між Європою, Азією та Африкою в першому тисячолітті н.е. (Stearns, 2010: 26). На додаток до торгівлі між Європою та Азією (Великий шовковий шлях, який виник ще в II ст. до н.е та активно розвивався в античні часи та середньовіччя), діяльність християнських місіонерів теж сприяла формуванню глобальних мереж і знищенню політичних та культурних кордонів.

1000 р. є важливою точкою відліку в історії глобалізації (Hansen, 2020). Це момент, коли вікінги (з території сучасної Норвегії) відкривають Америку та створюють поселення на острові Ньюфаундленд (Л'Анс-о-Медоуз). Вікінгам не вдалося закріпитися в Америці через їхню незначну кількість та протистояння з місцевим корінним населенням. 1000 р. обрано не випадково, адже окрім подорожей вікінгів через Атлантичний океан, важливим фактором, який зробив можливим виникнення трансокеанської торгівлі через зростання врожаїв та подальше збільшення населення в Європі.

Станом на 1000 р. населення світу складало 250 млн. осіб. Тоді найбільшим містом у Америці було Чичен-Іца – місто племені майя, яке жило на території півострова Юкатан (нині Сполучені Штати Мексики).

Цікаві процеси відбувалися в Африці в XI ст., які були пов'язані з ісламізацією населення у регіоні Західної Африки та Східної Африки (Hansen, 2020: 100). Прийняття мусульманської віри означало прагнення африканців долучитися до ісламського світу, який займав простір від Португалії до Центральної Азії. Ісламський фактор зіграв свою роль і в подальшій історії работоргівлі, адже

європейці купували африканських рабів у арабів-посередників, яким продавали невольників місцеві вожді. Це було в ранньомодерний час (XVI-XVIII ст.), а в епоху середніх віків араби-мусульмани займалися работоргівлею африканців. Араби сприяли розвитку міжнародної торгівлі в Індійському океані, поєднавши в середні віки країни Близького Сходу, Південної Азії та Африки (Stearns, 2010: 32).

Аманда Респіс з Державного Університету Огайо-Меріон (США) написала монографію про кораблі, які могли йти на довгі відстані (Respass, 2024). Саме ця технологічна інновація зробила можливими подорожі китайців і арабів Індійським океаном, а вікінгів – Атлантичним. Респіс прагне поставити під сумнів європоцентричний підхід, що саме португальці та іспанці здійснили радикальні зміни в дослідженні світу, применшуючи роль арабів і китайців у цьому (Respass, 2024: 5).

Одним з перших істориків, хто започаткував глобальну історію була історикиня Джеральдін Хен з Техаського Університету в Остіні (США). Саме вона у 2003-2004 роках почала переглядати дослідження періоду середніх віків саме з перспективи порівняння досвіду різних регіонів, а не лише з точки зору Європи (Heng, 2021: 2). До того ж через наслідки терактів 11 вересня у США, постала потреба в осмисленні історії Близького Сходу, а також новому прочитанні історії хрестових походів та ролі церкви у середньовіччі. Геополітичні події стали поштовхом до методологічних змін.

В тому числі завдяки ініціативі Хен щодо нового викладання історії середніх віків постали наукові журнали («The Journal of Medieval Worlds», «Medieval Worlds», «The Medieval Globe»), було проведено конференції в університетах США та Австралії, а в Сіднейському університеті було навіть створено окрему дослідницьку групу з вивчення глобальної історії середніх віків (Heng, 2021: 7-8).

Дослідження історії середніх віків з точки зору глобальної історії поруч Хен продовжила науковиця з Великої Британії Наомі Станден – професор медієвістики Університету Бірмінгема. Станден разом з Кетрін Холмс (професор середньовічної історії Університету Оксфорда) створили у 2012 році міждисциплінарну дослідницьку мережу «На шляху до глобальних середніх віків». На думку науковиць глобальні середні віки це «період в історії людства з особливими характеристиками», коли були «динамічні зміни та експерименти, де жодна частина світу отримала статус гегемона» (Rethinking Global History, 2024: 79).

У 2015 році у статті авторства Холмс і Станден в науковому журналі «Medieval Worlds» (середньовічній світі) було проведено підсумки роботи дослідницької мережі (33 науковці), де було вказано основні методологічні підходи глобальних середніх віків (Holmes C., Standen N., 2015). Там було вказано, що в хронологічному аспекті середні віки були в 300-1600 роках.

Ті, явища, які були характерні для модерної доби, наприклад колоніальні імперії, де були різні етноси, міграції чи створення національних держав, стали параметрами дослідження глобальної історії середніх віків. Тут бачимо використання ретроспективного методу. Одним із завдань вищезгаданої мережі було вийти за рамки Євразії та європоцентричності в інтерпретації середньовічної історії. Відтак потрібно було включити перспективи з Африки та Америки для більш комплексного підходу.

У випадку з Америкою в середні віки, то тоді там були сформовані відповідні торговельні та культурні зв'язки. На заваді не стали екстремально холодний клімат на Півночі, в арктичному регіоні та дуже спекотний клімат у Центральній Америці. Були створені контакти на рівні взаємодії між різними спільнотами на локальному рівні – прикладом цьому можуть цивілізації доколумбової Америки (Entangled Worlds, 2025: 169). Поширення венеричних хвороб від іспанських конкістадорів на племена ацтеків та інше корінне населення Центральної Америки свідчить про наявність відповідних екстериторіальних зв'язків.

У Кембриджському університеті є окрема дослідницька група, яка вивчає глобальну історію домодерного селянства. Групу очолює професор середньовічної історії Кембриджу Джон Арнольд – автор книг про медієвістичну історію Франції та історію християнської церкви та ересей того періоду (Exploring and Defining).

Як зразок підтвердження того, що середні віки дійсно були глобальними, можна згадати про те, що археологи знайшли у 1954 році маленьку статую Будди у скарбі вікінгів на острові Гельголанд (Швеція) (Klimek K., Troyer P., Davis-Secord S., Keene B.C., 2021: XXVI).

Процес християнізації під час епохи середніх віків мав дійсно транснаціональний і глобальний характер, враховуючи роль місіонерів і те, яким чином поширення християнства в Європі та на Близькому Сході сприяло культурним контактами і зустрічам. Науковець з Вірменії Тігран Єпремян висунув гіпотезу про те, що вірменці як частина місіонерів з Візантії зробили внесок у процес християнізації Ісландії в XI ст. (Yepremyan, 2024).

Цікаво те, що самі ісландські джерела, які проаналізував історик свідчать про процес навернення ісландців у християнство ще в рамках єдиного вчення, тобто до великої схизми 1054 р. Тут важливо зазначити, що Королівство Велика Вірменія запровадило християнство як державну релігію навіть до Римської імперії (Міланський едикт 313 р.) – а саме у 301 р. Відтак ще з пізньої античності вірменська аристократія та християнські місіонери розселилися по території Європи.

У контексті релігійної проблематики варто згадати про такий феномен як прийняття іншої релігії, діяльність місіонерів. Буддисти з індійських князівств мігрували до Китаю, де поширювали свій вплив та більше людей ставало буддистами. Разом з тим, християнство поширювалося в Індії та Китаї, де інтегрувало у вже існуючий культурний ґрунт буддизму, даосизму і конфуціанства (Bentley, 1993: 16). Середньовічна релігійна толерантність, яка мала місце в Монгольській імперії та арабській імперії на Близькому Сході і Середземномор'ї теж є цікавою перспективою для дослідників.

Методологія глобальної історії дозволяє поглянути на особливості політичних, економічних, релігійних та соціокультурних зв'язків, їхню взаємодію, а також як це все вплинуло на історичний процес. Щоправда з концептуальної точки зору, глобальна історія потребує подальшого дослідження. Залишається ключовим питанням чим є глобальна історія – вивченням історії та передумов глобалізації XX ст. чи спробою аналізувати минуле людства через конструкцію зв'язків та мереж? Відповідь на це запитання залишається відкритою (Rethinking Global History, 2024: 2).

На думку професорки Університету Бохума Верени Кребс, у середні віки, в порівнянні з глобалізацією XX ст. зустрічі та зв'язки були не такими очевидними, а руйнування ментальних і політичних кордонів не набуло системних рис (Krebs, 2025: 583). Кребс досліджує середньовічну історію Африки та аналізує як люди різних релігій взаємодіяли між собою.

Саме поняття «глобальна історія» означає в першу чергу розвиток подій по всьому світу в минулому, а не лише метод аналізу історії. Такі терміни як «поєднання», «мережі», «мобільність», «взаємозалежність» є ключовими під час використання методології глобальної історії для інтерпретації історії середніх віків і пізніших історичних періодів (Rethinking Global History, 2024: 5).

Великі географічні відкриття та подальше створення європейських колоніальних імперій у XV-XVII ст. нині розглядаються істориками як елемент глобальної історії пізнього середньовіччя

та ранньомодерної епохи (Yun-Casalilla, 2019). У контексті цієї теми теж можна відкинути тезу про те, що середньовічна Європа була ізольованим регіоном, який не контактував з рештою світу.

Подорожі Марко Поло до Китаю в XIII ст. дали змогу посилити інтерес європейців до товарів з Китаю та Індії. Хоча, зрозуміло, що не лише прагнення європейців отримати спеції, які були так потрібні для збереження продуктів свіжими, стало рушієм Іспанії та Португалії здійснювати подорожі через Атлантичний океан, до Африки та Індії (гіпотетичної Христофора Колумба чи реальної Васко да Гами). Важливу роль, окрім власне, технологічних інновацій каравел, відіграли формальні та неформальні інституції після об'єднання і утворення королівства Іспанія у 1492 році та розбудови королівства Португалія в XIV-XV ст. Системна криза у Європі XIV ст. стала каталізатором глобальних амбіцій Іспанії та Португалії до освоєння та завоювання колоній у Америці, Африці та Азії.

Тим паче, якщо згадати походи вікінгів (IX-XI ст.), які інтерпретуються зараз науковцями як своєрідна передумова глобалізаційних процесів. Аналогічна ситуація існує і з хрестовими походами, які тепер аналізуються не лише з точки зору протистояння «християнський Захід – мусульманський Схід», але і як час контактів і зв'язків Середземноморського світу з Близьким Сходом.

Глобальна історія як методологія дозволяє інакше поглянути на історію трансатлантичного рабства, яке постало з арабської традиції продавати рабів із Західної Африки. Тепер історики беруть до уваги не так кількість рабів, яких везли з Африки до Америки, європейські колонізатори, які придбали їх у арабських посередників, а також і на питання ідентичності (Green, 2012: 4). Відтак враховується африканська перспектива і дослідження не є суто європоцентричним.

Цікавою є концептуальна перспектива щодо дослідження работоргівлі у регіоні Чорного моря та Східного Середземномор'я у XIII-XV ст. (Barker, 2019) Саме тоді був розквіт Генуї в Криму, виникнення Кримського ханства, яке стане васальною державою Османської імперії у 1470-х роках. З того часу генуезький вплив змінився османським. Але тут є важливий нюанс, який полягає в тому, що генуезці (католики) продавали кримських татар (мусульман) мамлюкам у Єгипті (іншим мусульманам), а посередником була Візантія (православні). Саме дифузійність релігій і культур теж є тематичним фундаментом для аналізу середніх віків з точки зору глобальної історії.

Науковці Артуро Гіральдес і Денніс Флінн вважають, що саме у 1571 році почалася глобалізація

(Globalization and global history, 2006: 27). На їхню це сталося, коли іспанські колонізатори заснували Манілу як форпост на Філіппінах і простір, який поєднав Європу, Тихий та Індійський океани (Barker, 2019: 12). Щоправда тут варто зазначити, що це було б неможливим без попередніх процесів (Реконкіста, відкриття португальцями та іспанцями територій у Атлантиці, навколосвітня подорож Фернана Магеллана).

Висновки. Таким чином глобальна історія як методологічний напрям дозволяє інакше аналізу-

вати минуле епохи середніх віків. В першу чергу мова йде про інтерпретацію мереж, контактів і зв'язків між тогочасними державами, людьми та структурами. Концепт глобальної історії першопочатково використовували науковці для розуміння передумов і причин глобалізаційних процесів ХХ ст., проте з середини 2000-х років медієвісти теж почали його застосовувати. Одним з ключових центрів глобальної історії середніх віків залишається Кембриджський університет (Велика Британія).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. A Companion to the Global Early Middle Ages. Ed. by E. Hermans. Croydon: Arc Humanities Press, 2020. 564 p. <https://doi.org/10.1017/9781942401766>
2. Abu-Lughod J. L. Before European Hegemony: The World System AD 1250–1350. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989. 444 p.
3. Barker H. That Most Precious Merchandise: The Mediterranean Trade in Black Sea Slaves, 1260-1500. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2019. 314 p.
4. Basio J. De. Medieval History after the Global Turn: New (In)Visibilities? URL: <https://www.infoclio.ch/en/medieval-history-after-global-turn-new-invisibilities> (дата звернення 10.04.2026)
5. Bentley J.H. Old World Encounters: Cross-Cultural Contacts and Exchanges in Pre-Modern Times. New York; Oxford: Oxford University Press, 1993. 220 p.
6. Entangled Worlds 600-1350. Ed. by D.G. König. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2025. 1224 p. <https://doi.org/10.2307/jj.23212011>
7. Exploring and Defining the Possibilities of a Global History of the pre-modern Peasantry. URL: <https://www.ahssresearch.group.cam.ac.uk/hss-research-framework/exploring-and-defining-possibilities-global-history-pre-modern-peasantry> (дата звернення 10.04.2026)
8. Globalization and global history. Ed. by B.K. Gills, W. R. Thompson. London; New York: Routledge, 2006. 288 p.
9. Green T. The Rise of the Trans-Atlantic Slave Trade in Western Africa, 1300–1589. Cambridge: Routledge & Cambridge University Press, 2012. 334 p.
10. Hansen V. The Year 1000. When Explorers Connected the World and Globalization Began. New York: Scribner, 2020. 320 p.
11. Heng G. The Global Middle Ages: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 62 p. <https://doi.org/10.1017/9781009161176>
12. Holmes C., Standen N. Defining the Global Middle Ages. (AHRC Research Network AH/K001914/1, 2013-15). *Medieval Worlds*. 2015. No 1. P. 106-117. https://doi.org/10.1553/medievalworlds_no1_2015s106
13. Krebs V. 'People and Things Have Always Been Mixed Up': Notes on the So-Called Global Middle Ages. *Journal of Medieval History*. 2025. Vol. 51. P. 581-585. <https://doi.org/10.1080/03044181.2025.2522745>
14. Klimek K., Troyer P., Davis-Secord S., Keene B.C. Global Medieval Contexts 500-1500: Connections and Comparisons. New York; London: Routledge, 2021. 520 p. <https://doi.org/10.4324/9781315102771>
15. Respass A. Global Ships: Seafaring, Shipwrecks, and Boatbuilding in the Global Middle Ages. New York: Cambridge University Press, 2024. 62 p. <https://doi.org/10.1017/9781009343411>
16. Rethinking Global History. Ed. by S. Gänger, J. Osterhammel. Cambridge: Cambridge University Press, 2024. 280 p. <https://doi.org/10.1017/9781009444002>
17. Rome and China. Comparative Perspectives on Ancient World Empires. Ed. by W. Scheidel. Oxford: Oxford University Press, 2009. 240 p.
18. Stearns P.N. Globalization in World History. London; New York: Routledge, 2010. 168 p.
19. The prospect of global history. Ed. by J. Belich, J. Darwin, M. Frenz, C. Wickam. Oxford: Oxford University Press, 2016. 222 p.
20. Wallerstein I. World-Systems Analysis: An Introduction. Durham; London: Duke University Press, 2004. 110 p.
21. Yepremyan T. The Armenian Episode in the History of the Christianisation of Iceland in Light of the Global Middle Ages. *Journal of Early Christian History*. 2024. Vo. 14. Is. 2. P. 123-144. <https://doi.org/10.1080/2222582X.2024.2421354>
22. Yun-Casalilla B. Iberian World Empires and the Globalization of Europe 1415–1668. Singapore: Palgrave Macmillan, 2019. 520 p. <https://doi.org/10.1007/978-981-13-0833-8>

REFERENCES

1. A Companion to the Global Early Middle Ages. (2020) Ed. by E. Hermans. Croydon.
2. Abu-Lughod (1989) Before European Hegemony: The World System AD 1250–1350. New York; Oxford.
3. Barker (2019) That Most Precious Merchandise: The Mediterranean Trade in Black Sea Slaves, 1260-1500. Philadelphia.

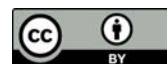
4. Basio Medieval History after the Global Turn: New (In)Visibilities? URL: <https://www.infoclio.ch/en/medieval-history-after-global-turn-new-invisibilities> (accessed 10.04.2026).
5. Bentley (1993) *Old World Encounters: Cross-Cultural Contacts and Exchanges in Pre-Modern Times*. New York; Oxford.
6. *Entangled Worlds 600-1350*. (2025) Ed. by D.G. König. Cambridge; London.
7. Exploring and Defining the Possibilities of a Global History of the pre-modern Peasantry. URL: <https://www.ahssresearch.group.cam.ac.uk/hss-research-framework/exploring-and-defining-possibilities-global-history-pre-modern-peasantry> (accessed 10.04.2026)
8. *Globalization and global history*. (2006) Ed. by B.K. Gills, W. R. Thompson. London; New York.
9. Green (2012) *The Rise of the Trans-Atlantic Slave Trade in Western Africa, 1300–1589*. Cambridge.
10. Hansen (2020) *The Year 1000. When Explorers Connected the World and Globalization Began*. New York.
11. Heng (2021) *The Global Middle Ages: An Introduction*. Cambridge.
12. Holmes, Standen (2015) *Defining the Global Middle Ages*. (AHRC Research Network AH/K001914/1, 2013-15). *Medieval Worlds*. No 1. P. 106-117. https://doi.org/10.1553/medievalworlds_no1_2015s106
13. Krebs (2025) 'People and Things Have Always Been Mixed Up': Notes on the So-Called Global Middle Ages. *Journal of Medieval History*. Vol. 51. P. 581-585. <https://doi.org/10.1080/03044181.2025.2522745>
14. Klimek, Troyer, Davis-Secord, Keene (2021) *Global Medieval Contexts 500-1500: Connections and Comparisons*. New York; London. <https://doi.org/10.4324/9781315102771>
15. Respass (2024) *Global Ships: Seafaring, Shipwrecks, and Boatbuilding in the Global Middle Ages*. New York. <https://doi.org/10.1017/9781009343411> [in English]
16. *Rethinking Global History*. (2024) Ed. by S. Gänger, J. Osterhammel. Cambridge. <https://doi.org/10.1017/9781009444002>
17. *Rome and China*. (2009) *Comparative Perspectives on Ancient World Empires*. Ed. by W. Scheidel. Oxford.
18. Stearns (2010) *Globalization in World History*. London; New York.
19. *The prospect of global history*. (2016) Ed. by J. Belich, J. Darwin, M. Frenz, C. Wickam. Oxford.
20. Wallerstein (2004) *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham; London.
21. Yepremyan (2024). The Armenian Episode in the History of the Christianisation of Iceland in Light of the Global Middle Ages. *Journal of Early Christian History*. Vol. 14. Is. 2. P. 123-144. <https://doi.org/10.1080/2222582X.2024.2421354>
22. Yun-Casalilla (2019) *Iberian World Empires and the Globalization of Europe 1415–1668*. Singapore.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 94(477.83/.86)"1892/1911":32:929Шептицький
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-4>

Павло ВАСИЛІВ,
orcid.org/0000-0001-6523-5570

доктор наук з богослов'я,
доцент кафедри богослов'я факультету богословських і гуманітарних наук
Приватного закладу вищої освіти «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого»
(Івано-Франківськ, Україна) vasylivpr@ukr.net

Андрій ЗНАК,
студент II курсу магістратури факультету історії, педагогіки та психології
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) avznak@gmail.com

ГРОМАДСЬКА І ПОЛІТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ О. КЛИМЕНТІЯ (КАЗИМИРА) ШЕПТИЦЬКОГО У 1892 – 1911 РР.

У статті проаналізовано громадську та політичну діяльність о. Климентія (Казимира) Шептицького у 1892–1911 рр. (від часу здобуття освіти і до вступу у монастир) у контексті формування його світоглядних орієнтацій і життєвих пріоритетів. На основі біографічного, просопографічного та соціокультурного підходів досліджено основні напрями його активності, зокрема участь у католицькому русі, господарській діяльності, громадських організаціях і політичному житті Австро-Угорської монархії. Встановлено, що важливе місце у його діяльності займали соціально-економічні ініціативи, спрямовані на покращення становища сільського населення, розвиток лісового господарства, удосконалення системи страхування та підтримку освітніх проєктів. З'ясовано, що у 1900–1907 рр. Казимир Шептицький як посол до парламенту у Відні представляв консервативно-католицькі кола, водночас виступаючи за соціальні реформи та українсько-польське порозуміння. Проаналізовано його участь у законодавчій діяльності, зокрема у розробці ініціатив щодо пенсійного забезпечення, розвитку інфраструктури та регулювання аграрної сфери. Безумовно, громадська активність Шептицького поєднувала елементи традиційного аристократичного патерналізму з модерними соціальними підходами. Відмова Казимира Шептицького від політичної кар'єри у 1907 р. була зумовлена як загостренням міжнаціональних суперечностей, так і внутрішньою еволюцією його світогляду. Встановлено, що досвід громадської та політичної діяльності став важливим етапом у формуванні його духовного покликання та переходу до чернечого життя. Наголошено на тому, що зазначений період є ключовим для розуміння трансформації особистості Казимира Шептицького від світського діяча до представника Української греко-католицької церкви.

Ключові слова: о. Климентій (Казимир) Шептицький, громадська діяльність, політична діяльність, Австро-Угорщина, парламент, Галичина, соціальні реформи, ідентичність, Українська греко-католицька церква.

Pavlo VASYLIV,
orcid.org/0000-0001-6523-5570
PhD hab. (Theology),

Associate Professor at the Department of Theology, Faculty of Theology and Humanities
Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) vasylivpr@ukr.net

Andriy ZNAK,
2nd year master's student at the Faculty of History, Pedagogy and Psychology
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) avznak@gmail.com

PUBLIC AND POLITICAL ACTIVITIES OF FATHER KLYMENTIY (KAZIMIERZ) SHEPTYTSKY IN 1892–1911

The article analyzes the public and political activities of Fr. Klymentiy (Kazimierz) Sheptytsky in 1892–1911 (from the time of his education to entering the monastery) in the context of the formation of his worldview and life priorities. Based on biographical, prosopographic and socio-cultural approaches, the main areas of his activity are investigated, in particular, participation in the Catholic movement, economic activity, public organizations and political life of the Austro-Hungarian monarchy. It is established that an important place in his activities was occupied by socio-economic initiatives aimed

at improving the situation of the rural population, developing forestry, improving the insurance system and supporting educational projects. It has been found that in 1900–1907, Kazimierz Sheptytskyi, as an ambassador to the parliament in Vienna, represented conservative Catholic circles, while advocating social reforms and Ukrainian-Polish understanding. His participation in legislative activities has been analyzed, in particular in the development of initiatives regarding pension provision, infrastructure development, and regulation of the agricultural sector. Undoubtedly, Sheptytskyi's public activity combined elements of traditional aristocratic paternalism with modern social approaches. Kazimierz Sheptytskyi's refusal from a political career in 1907 was due to both the aggravation of interethnic contradictions and the internal evolution of his worldview. It has been established that the experience of public and political activity became an important stage in the formation of his spiritual vocation and transition to monastic life. It is emphasized that this period is key to understanding the transformation of Kazimierz Sheptytskyi's personality from a secular figure to a representative of the Ukrainian Greek Catholic Church.

Key words: Fr. Klymentiy (Kazimierz) Sheptytskyi, public activity, political activity, Austria-Hungary, parliament, Galicia, social reforms, identity, Ukrainian Greek Catholic Church.

Постановка проблеми. Постать о. Климентія (Казимира) Шептицького традиційно розглядається крізь призму його чернечого та церковного служіння, тоді як його попередній життєвий етап – громадська і політична діяльність – залишається менш дослідженим. Водночас саме період 1892–1911 рр. був визначальним для формування його суспільно-політичних поглядів, соціальної активності та моделей взаємодії з владними інституціями. Особливої уваги потребує проблема поєднання у діяльності К. Шептицького консервативно-католицьких, соціально-економічних і національних орієнтирів. Відтак актуальним є дослідження його громадської та політичної активності як важливого етапу еволюції особистості.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження життєпису о. Климентія Шептицького розпочалося завдяки працям представників української діаспори ще у 1980-х рр. Після здобуття Україною незалежності науковий інтерес до цієї постаті істотно зріс, що спричинило появу низки біографічних досліджень і науково-популярних праць, авторами яких були, зокрема, Л. Киричук, Н. Пікулик, Л. Сенік, І. Мицько та інші дослідники. Найбільш динамічний розвиток студій, присвячених життю та діяльності о. Климентія Шептицького, припадає на початок ХХІ ст., коли з'являється низка спеціалізованих праць, серед яких варто виокремити дослідження С. Дмитруха (Дмитрух, 2002), С. Гуркіної (Гуркіна, 2011), М. Галіва та А. Огар (Галів, Огар, 2021) В. Тучапця і В. Токара (Тучапець, Токар, 2025) та ін. Вагомим внеском у вивчення проблеми стала монографія В. Чорнописької, присвячена релігійній та громадсько-політичній діяльності діяча (Чорнописька, 2014). Найбільш повне на сьогодні опрацювання його життєпису здійснив І. Матковський, який залучив широкий корпус раніше невідомих джерел – епістолярну спадщину, пресові матеріали, рукописи та архівні документи (Матковський, 2019). Серед зарубіжних досліджень слід відзначити студії польського історика С. Стемпеня (Stępień, 2018; Stępień, 2020).

Мета статті – проаналізувати громадську і політичну діяльність Казимира Шептицького у 1892–1911 рр. та з'ясувати її основні напрями, зміст і значення для формування його світоглядних орієнтацій і подальшого життєвого вибору.

Виклад основного матеріалу. Громадська діяльність Казимира Шептицького в досліджуваній період, безумовно, базувалася на досвіді, здобутому в студентські роки. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Казимир Шептицький продовжував громадську харитативну діяльність, започатковану ще в студентські роки. Крім того, він був активним учасником релігійного життя, брав участь у різноманітних світських католицьких заходах. Так, уже через місяць після отримання докторату він поїхав до католицький з'їзд у м. Лінц в Австрії (серпень 1892 р.). У цьому заході взяли участь тисячі учасників католицького руху з різних країн Європи. Майже одразу ж після цього Казимир побував на з'їзді католиків у Кристинополі. У цей час його брат Роман (Андрей) склав вічні обіти у василіанському монастирі Св. Юра у Львові, а наприкінці серпня 1892 р. його було висвячено на священика (Матковський, 2019: 136).

На деякий час Казимир Шептицький відклав свої наміри вступити до чернецтва, натомість активно узявся батькові управляти великим господарством, до складу якого входили сотні маєтностей. Передусім він зосередився на лісництві і узявся вивчати теорію і практику ведення лісового господарства. У вересні 1892 р. він поїхав до містечка Кшешовіце біля Кракова, де було одне з найкращих лісництв в Західній Галичині. Він мешкав у лісничівці, брав участь у полюванні. Після повернення з практики, перебрав маєток у с. Дев'ятники, який раніше належав його бабусі (по батькові), що померла у 1888 р. Продовжує брати участь у католицьких з'їздах. Зокрема, на початку липня 1893 р. разом з батьком він побував на католицькому форумі в Кракові, який організував відомий польський політики граф Анжей Потоцький (Матковський, 2019: 141, 147).

Водночас Казимир бере участь у світському житті, відвідує бали і вечери у Львові та Кракові, побував на весіллі брата Олександра у жовтні 1893 р. на Поділлі (на той час у складі Російської імперії), наступного року побував у курортному містечку Гріс в Італії, де відпочивали його батьки. Наступного року він побував на реколекціях в Добромильському монастирі, а в 1895 р. став членом у комітеті побудови греко-католицької церкви у с. Дев'ятники, а також жертвував кошти на відновлення римо-католицької катедри у королівському замку Вавель у Кракові. У березні 1895 р. він здійснив подорож до Польського королівства (Російська імперія) та Пруссії (Німецька імперія), налагоджуючи бізнесові зв'язки щодо торгівлі деревиною (Матковський, 2019: 151–152, 155–158).

Улітку 1896 р. у Львові відбувся Другий Католицький з'їзд, приурочений до 300-ї річниці Берестейської унії. Казимир Шептицький взяв активну участь у роботі з'їзду, в рамках якого працювали різні секції. Так, 9 липня 1896 р. він виступив з доповіддю на тему «Про службу в рільничих господарствах» на засіданні економічно-рільничої секції. У своїй доповіді Казимир наголосив на потребу розв'язувати соціальні проблеми селян-рільників і представників фільваркової служби, оскільки існує небезпека поширення соціалістичної агітації серед незаможних прошарків населення. Доповідач вказав на необхідність наближати службові відносини в селах до засад католицької Церкви, розглядати їх у межах категорії «родина». При цьому наводив численні приклади стану справ в європейських країнах, зокрема у Франції (Szeptycki, 1899: 263). Доповідь Казимира Шептицького в тому ж році була видана окремою брошурою під назвою «Челядь і слуги» (Bibliografia polska, 1906: 276). Пізніше його опублікували в пам'ятній книзі Другого католицького з'їзду, що вийшла друком в 1899 р. (Szeptycki, 1899: 247–264). Відзначимо, що в цьому ж збірнику були опубліковані й доповіді українських вчених і громадських діячів, зокрема відомого просвітянина Анатолія Вахнянина, який аналізував проблему еміграції селян.

Слід відзначити, що у 1897 р. у Львові було засновано організацію, яка займалася страхуванням фільваркової челяді і слуг, рільників. Після досягнення ними певного віку, організація виплачувала їм пенсію. Водночас вона мала на меті страхувати працівників на випадок втрати працездатності. Місцева преса називала ініціатором створення організації саме Казимира Шептицького (Ubezpieczenie, 1897: 4). У цей час йому

доводилося їхати до Росії, щоби допомогти братові Олександру отримати російське підданство. Згодом, через хворобу батька, Казимир декілька тижнів провів в курортному Карлсбаді в Німеччині. Крім того, він став хресним батьком третьої доньки Олександра Шептицького – Терези Марії (хрестини відбулися в середині серпня 1897 р.). У вересні в с. Дев'ятники, де тривало будівництво греко-католицької церкви, Казимир організував василіанську місію, в якій взяв участь його брат о. Андрей Шептицький. Наприкінці цього року він взяв участь у відкритті пам'ятника Александрові Фредру у Львові (Матковський, 2019: 167–168).

Наступного року Казимир захворів, тож змушений був лікувати в Карлсбаді. Повернувшись, знову узявся за господарство, запроваджуючи зразковий порядок у садках, на пасіці, хлівах, навчаючи селян правильно вести господарські справи як у тваринництві, так і на ріллі (Матковський, 2019: 171). У 1899 р. брат Казимира о. Андрей Шептицький був номінований Станіславський греко-католицьким єпископом. Казимир спричинився до перекладу (з української на польську мову) перших пастирських послань ново-призначеного єпископа. Казимир був присутній на хіротонії брата у Львові в соборі Св. Юра, а згодом займався організацією урочистостей щодо інтронізації єпископа в Станіславі (Шептицький, 2016: 77; Матковський, 2019: 173–174, 177–178).

У цей час батько Казимира, Ян Кантій Шептицький, знову став послом до австрійського парламенту, щоправда тепер він засідав у верхній палаті – Палаті Панів. Відтепер він взяв на себе обов'язки доглядати ще й за господарськими справами батька, котрий був зайнятий політичним життям. На початку ХХ ст. Казимир також розпочав політичну кар'єру. У лютому-березні 1900 р. його було висунуто кандидатом у послы до парламенту від Перемишльського округу. Молодого аристократа підтримала місцева шляхта, особливо після персональної зустрічі з ним. У тогочасній пресі повідомляли, що К. Шептицький представляє консервативну католицьку групу, об'єднану навколо організації «Політичне католицько-національне товариство». Вибори відбулися 16 березня 1900 р., у результаті чого Казимира було обрано до віденського парламенту (Матковський, 2019: 182).

У травні того ж року у Відні він склав присягу посла нижньої палати рейхстагу. Після повернення зі столиці, Казимир не зміг взяти участь у вчистостях з нагоди 500-ліття заснування Ягелонського університету. Улітку 1900 р. він активно долучився до організації допомоги селянам, які потерпіли від великої повені на Прикар-

патті. Восени 1900 р. він зустрічався з намісником Галичини, а також представниками імператорської родини. На той час родина Шептицьких уже готувалася до того, що станіславський єпископ о. Андрей Шептицький стане греко-католицьким митрополитом (Матковський, 2019: 185–186). Вже в грудні Казимир повідомив батька, який в той час перебував в Італії, що інтронізація Андрея Шептицького вірогідно відбудеться наприкінці січня 1900 р. (Шептицький, 2016: 80).

Оскільки закінчилася каденція австрійського парламенту, то у 1901 р. на Казимира Шептицького чекали нові вибори. У січні 1901 р. він зустрівся з шляхтою Перемишльського округу й запевнив її, що відстоювати ідею об'єднання правіці (правих консервативних сил) у рамках парламенту. Його знову було обрано одноголосно послом до парламенту у Відні (Матковський, 2019: 189–190). На початку того ж року Казимир брав участь в урочистостях з нагоди інтронізації брата на митрополичий престол у Львові, а згодом організовував врочистий в'їзд митрополита Андрея до Станіславова і зробив це доволі вдало, що викликало схвальну оцінку батька – Яна Кантія Шептицького (Шептицький, 2016: 81).

Присягу посла парламенту Казимир склав у Відні наприкінці січня 1901 р. Потім ненадовго відвідав Карків, де відбувалося святкування Марійської содаліції, яку він очолював у студентські роки. Відтак повернувся до Відня, де разом з батьком та братом Андреєм, які були членами Палати Панів, взяв участь у роботі парламенту, слухав промову імператора Франца Йосифа I. На початку лютого Казимир разом з батьком побував на аудієнції в імператора. В австрійському парламенті К. Шептицький, звісно, представляв польську групу («коло»), від складу якої його було обрано секретарем парламенту. Крім того, він увійшов до складу парламентської соціально-політичної комісії та комісії сільського господарства (Матковський, 2019: 196).

Як парламентар Казимир Шептицький ініціює або ж долучається до різних проєктів. Зокрема, він висунув подання про будівництво залізниці з м. Ярослав до містечка Прухнік, бере участь у розробці системи страхового забезпечення службовців у приватних маєтках, надає фінансову допомогу польській гімназії в Тішині, готує пропозиції щодо примусового страхування від пожеж (Матковський, 2019: 198–199). Наприкінці 1901 р. він виступив у парламенті з пропозиціями щодо удосконалення урядового законопроекту про профспілкові організації рільників. Загалом він відстоював, по-перше, необхідність надати право

крайовій владі пристосовувати цей загальноімперський закон до потреб своїх країв, по-друге, будувати профспілки рільників на добровільній основі, без примусового залучення членів (Саго, 1902: 168–179). Активно займаючись політичними справами, К. Шептицький продовжував допомагати батькові у веденні підприємницьких справ, зокрема щодо продажу лісу (Шептицький, 2016: 85).

У 1902 р. Казимир Шептицький з трибуни парламенту вимагав розширення видатків на освіту під час прийняття державного бюджету. Передусім він наголошував на потребі спрямувати фінансування на забезпечення фізичного виховання учнів у школах. Він також наголошував на необхідності розв'язати проблему з торгівельними біржами, які маніпулювали цінами на борошно та зерно, що викликало обурення з боку рільничих і млинарських товариств. За дорученням польського парламентського «кола», К. Шептицький підготував пропозиції до бюджету щодо видатків на сільське господарство, зокрема у ділянці лісів та інших природних ресурсів. Зрештою він виступив з промовами у травні 1902 р., в яких зауважив на проблеми інвестицій в державні домени лісів. Крім того він торкнувся питання освіти лісників (Матковський, 2019: 204–206). Його промови були доволі успішні, неодноразово переривалися оплесками, отримали схвальні відгуки в пресі.

Деякий час улітку 1902 р. йому довелося лікуватися в Бад-Кісінгені (Німеччина), оскільки загострилися хвороби шлунка і печінки. У вересні того ж року він побував у Перемишлі на зустрічі зі своїми виборцями, чільне місце серед яких займав князь Юрій Чарторийський. Місцева преса детально висвітлила обставини зустрічі і зміст розмов. Зокрема, львівська «Gazeta Narodowa» 24 вересня 1902 р. повідомляла, що К. Шептицький критикував страйк українських селян, які не виходили на польові роботи улітку, але наголошував на потребі польсько-українського порозуміння. Багато говорив про політичні справи у парламенті, викривав його демагогічну складову, вказував на потребу співпрацювати з австрійським урядом на чолі з Е. Кьорбером, який дослухається до прохань польського парламентського «кола» (Zjazd obywateli ziemi przemyskiej, 1902: 1). Загалом К. Шептицький отримав підтримку своїх виборців.

К. Шептицький підтримував тісні стосунки з родиною. У жовтні 1902 р. він був на весіллі свого молодшого брата Леона, на початку 1903 р. опікувався хворим братом – митрополитом Андреем Шептицьким, а в 1906 р. був на весіллі брата Станіслава (Шептицький, 2016: 89). Крім політичної

діяльності, у цей час Казимир Шептицький бере активну участь в громадському житті. Він став членом Галицького лісового товариства, увійшов до його виконавчого комітету. Продовжує активну працю і в парламенті, де стає членом митної комісії, бере участь в дебатах з приводу націоналізації частини залізниці в Королівстві Галичини та Лодомерії. Відстоював демократичні умови пенсійного страхування приватних службовців, згідно з якими роботодавець повинен сплачувати пенсійні внески, які стягувалися щомісяця із зарплати працівника. Як посол і член митної комісії він протестував проти встановлення експортних мит на деревину, оскільки б це завдало удару по галицьким підприємцям, передусім власникам великих лісових господарств, серед яких були й Шептицькі (Матковський, 2019: 214–217).

17 квітня 1904 р. померла Софія Шептицька – мати Казимира, яка довго і важко хворіла. Для всієї родини це був великий удар. Похорон відбувся 21 квітня. Оскільки брата Станіслава, котрий був австрійським військовим аташе у російській армії на фронті у Маньчжурії, то Казимир листовно повідомив брата про смерть матері й описав похорон (Блаженний архимандрит, 2017: 43).

Попри родинну трагедію, Казимир продовжує політичну діяльність. У травні 1904 р. він від імені Галицького лісового товариства став членом Державної ради при Міністерстві сільського господарства у Відні. Наприкінці 1904 р. він серйозно захворів (грип і ускладнене запалення легень), але вже на початку 1905 р. повернувся до громадсько-політичних справ, хоча й змушений був скласти з себе обов'язки секретаря парламенту, а також узяв невелику відпустку у парламенті. У травні того ж року Казимир представив зміст реформування страхової системи для приватних службовців на засіданні Страхового товариства офіціалістів у Львові. Йому також вдалося виклопотати у Відні державні дотації на будівництво залізниці, а також водного каналу у Кракові (Матковський, 2019: 228, 242–243). Улітку 1905 р. він видав окремою брошурою свої думки щодо організації лісового господарства в Галичині, а згодом взяв участь у великому з'їзді Галицького лісового товариства в Живці. У жовтні 1905 р. Казимир виступив проти пропозиції уряду підняти тарифи на залізничні перевезення в Галичині (Матковський, 2019: 251).

Про свою діяльність у Державній Раді у Відні Казимир Шептицький звітував перед своїми виборцями 21 квітня 1906 р., а його звіт було видано пізніше окремою брошурою (Шептицький, 2016: 97). У той час він брав активну участь у розробці закону про торгівлю хмелем, оскільки в той

час загострилася нечесна конкуренція між дрібними і великими виробниками та посередниками. Ще одним питанням, на яке намагався вплинути К. Шептицький, була проблема українсько-польських відносин, які щораз більше загострювалися. Він виступав з порозуміння між двома народами особливо в контексті проект виборчої реформи, розробленої Паулем фон Гаучем. Однак, коли митрополит Андрей Шептицький у 1906 р. домагався у Відні від імператора збільшення кількості місць для українських послів в австрійському парламенті, польське парламентське «коло» виступило проти цього. Казимир Шептицький, дотримуючись солідарності з польськими послами, також долучився до протесту (Матковський, 2019: 251). Різні позиції братів Шептицьких проаналізувала газета «Dziennik Poznański», відзначивши проблемне становище митрополита Андрея, якого в українському таборі інколи сприймають за поляка, а також тверду позицію Казимира, який солідаризувався з польськими послами, але наголошував: збільшення кількості мандатів для русинів, відповідно до кількості населення, не повинен вважатися шкідливим для інтересів польського народу (Pojednawczy głos, 1906: 3). Відзначимо, що осінню 1906 р. парламент прийняв виборчий закон, який змінював систему виборів: замість вибору по куріях (від соціальних станів) запроваджувалися загальні і рівні вибори. Цю реформу підтримав й Казимир Шептицький. Він також був одним із розробників загального австрійського закону про ліси (Шептицький, 2016: 97).

Працюючи в складі Галицького лісового товариства, Казимир виступив з ідеєю провести слухання на рівні Крайового віділу щодо питання відновлення роботи лісної школи й надання їй вищого статусу. У вересні 1906 р. такі слухання за участі представників влади, освітян, власників лісових маєтностей відбулися, відтак було напрацьовано пропозицію щодо утворення кафедри лісництва або у Львівській політехніці, або у Краківських рільничих студіях (Матковський, 2019: 263–264).

У 1907 р. завершилася каденція парламенту, було оголошено нові вибори. Казимир Шептицький прийняв рішення завершити політичну кар'єру, не бажаючи співпрацювати з польськими націонал-демократами, які розгортали польсько-українську конфронтацію, заперечували можливість порозуміння з українцями-руси́нами (Матковський, 2019: 264–265). Водночас, на нашу думку, він не хотів псувати стосунки з митрополитом Андреєм Шептицьким, який виразно відстоював інтереси українського народу.

Відтак Казимир Шептицький занурився в громадське життя: брав участь у з'їздах рільників (квітень 1907 р.), засіданнях Торгово-промислової палати (червень 1907 р.), жертвував кошти на школи, співпрацював у рамках Галицького господарського товариства. У червні 1907 р. на засіданні цього товариства К. Шептицький представив план розвитку торгівлі худобою, згідно з яким цю сферу слід побудувати на чітких організаційних засадах на чолі зі спеціально створеною дирекцією у Відні (Матковський, 2019: 269). Пізніше взяв участь у Першому з'їзді польських лісників в Кракові (серпень 1907 р.), де вшанував присутніх ювілейною промовою (*Zjazd lesników*, 1907: 3). У 1907 р. Казимира Шептицького було обрано головою Галицького лісного товариства, яке він очолював до 1911 р. (Шептицький, 2016: 97), однак за іншими даними головою цієї організації його було обрано в 1909 р. Він також брав участь у роботі Фонду зі страхування приватних урядників, входив до складу наглядової ради Польського еміграційного товариства, став заступником голови Президії пенсійного фонду страхування приватних урядників, був членом президії Товариства «*Polska sztuka stosowana*» (Матковський, 2019: 271–274). У 1908 р. він опублікував брошуру «Про акцію збільшення торгівлі худобою та безрогими» (*Wydawnictwa Komitetu*, 1908: 3).

У цей час вкотре загострилися українсько-польські відносини, проявом чого стало вбивство Мирославом Січинським намісника Галичини Анджея Потоцького. Останній був другом родини Шептицьких, тож і Казимир і митрополит Андрей Шептицький засудили агента, передусім з позицій християнських цінностей. Казимир Шептицький допоміг Андрею Шептицькому коштами при купівлі маєтку біля Мінська в Російській імперії у 1908 р. (Войнаровський, 1961: 58). У листопаді 1908 р. Він разом з батьком та братом Леоном побував на великій аудієнції в імператора у Відні, в якій взяло участь приблизно 700 шляхтичів (Матковський, 2019: 286). У тому ж році Казимир Шептицький увійшов до Кураторії (наглядової ради) Національного музею у Львові, заснованого з ініціативи митрополита Андрея (Свенціцький, 1913: 7). У 1908 р. Казимир разом з Андреем побували на прощі до Люрду у Франції (Шептицький, 2016: 97).

У 1909 р. Казимир Шептицький брав участь у численних нарадах з приводу реформування системи оплат за залізничні перевезення. Оскільки пропозиції Казимира були відкинуті й зрештою прийнято урядовий проект встановлення тарифів, то він на знак протесту покинув наради і виїхав з Відня. Він активізував діяльність Галицького

лісового товариства, будучи обраним його головою у серпні 1909 р. (Матковський, 2019: 288–289, 292–293). Водночас він продовжує брати активну участь у діяльності Галицького господарського товариства, а також займається благодійною діяльністю, жертвуючи гроші на храми, зокрема й греко-католицькі. У той час в с. Дев'ятники була посвячена церква, будівництво якої підтримував К. Шептицький (Матковський, 2019: 297). Водночас він інтенсивно опрацьовує листи своєї матері Софії Шептицької готуючи їх до видання. Саме завдяки його старанням на початку ХХ ст. побачили світ три томи листів під назвою «*Pisma Zofii z Fredrow hr. Szeptyckiej*». На думку його племінника Яна Казимира Шептицького, праця над листами матері, сповнених молитви, віри, милосердя і любові, підштовхнули Казимира до вибору подальшого життєвого шляху (Шептицький, 2016: 98). 1 жовтня 1911 р. Казимир повідомив родині під час зустрічі у Прилбичах про своє рішення присвятити своє життя служінню Богові, стати ченцем, змінивши обряд на греко-католицький (Шептицький, 2016: 100).

Висновки. Отже, після завершення навчання в університеті Казимир Шептицький активно займався господарською діяльністю, допомагаючи батькові вести велике господарство і торгівлю. Водночас він брав участь в громадському католицькому русі, відвідував християнські з'їзди, регулярно брав участь у реколекціях, бував у Римі на аудієнції в папи. У 1900 р. він розпочав політичну кар'єру, ставши послом до нижньої палати австрійського парламенту. Він представляв польську правницю – консервативне угруповання, яке здебільшого відстоювала інтереси шляхти, духовенства. Однак К. Шептицький послідовно виступав за українсько-польське порозуміння. Він розробив проекти законів щодо пенсійного забезпечення приватних службовців, ведення лісового господарства, брав участь у формуванні виборчого законодавства, домагався виділення коштів для Галичини на будівництво залізниць, удосконалення освіти тощо. Крім того, К. Шептицький брав активну участь у громадському житті, будучи членом, а потім і чільним діячем Галицького господарського товариства та Галицького лісового товариства. Свої погляди на соціальні проблеми він опублікував у низці брошур, відстоюючи потребу побудови суспільних відносин на християнських засадах. Після припинення політичної діяльності К. Шептицький зосередився винятково на громадській роботі, а також надавав підтримку у діяльності свого брата митрополита Андрея Шептицького.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блаженний архімандрит Климентій (Казимир Шептицький). Листи до брата Станіслава графа Шептицького та родини. 1881–1945 рр. / Упоряд. І. Матковський, о. Ю. Бойко. Львів, 2017. 215 с.
2. Войнаровський Т. Низка споминів з мого життя. *Історичні постаті Галичини XIX – XX ст.* Нью-Йорк – Сідней – Париж – Торонто: Осередок праці НТШ у Філадельфії, 1961. С. 15–78.
3. Галів М., Огар А. Радянські репресії проти духовенства Греко-католицької церкви у 1944–1947 рр. (на прикладі біографії о. Івана Котіва). *Проблеми гуманітарних наук. Серія Історія*. 2021. Вип. 6/48. С. 319–341. <https://doi.org/10.24919/2312-2595.6/48.228500>
4. Гуркіна С. Архимандрит Климентій Шептицький: маловивчені сторінки життя 1944–1947 рр. *Сторінки воєнної історії України*. 2011. Вип. 14. С. 203–215.
5. Дмитрух С. Блаженний Климентій Шептицький про молитву у відроджених монастирях Студійського уставу: погляд о. Климентія Шептицького на приватну і літургійну молитву, чинники, які формують і визначають духовність східного монаха. Львів: Свічадо, 2002. 130 с.
6. Матковський І. Казимир граф Шептицький – отець Климентій: польський аристократ, український ієромонах, Екзарх Росії та Сибіру, Архимандрит Студитів, Праведник народів світу, блаженний Католицької Церкви: монографія. Львів, 2019. 664 с.
7. Свенціцький І. Ілюстрований провідник по Національним музеєві у Львові. Жовква: Друкарня оо. Василян, 1913. 36 с.
8. Туцапєць В. Д., Токар В. І. Діяльність о. Климентія Шептицького у 1911–1939 рр.: напрями та етапи чернечого і суспільного служіння. Актуальні питання у сучасній науці. 2025. № 12(42). С. 1081–1095. [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2025-12\(42\)-1081-1095](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2025-12(42)-1081-1095)
9. Чернописька В. Релігійна та громадська діяльність блаженного преподобномученика Климентія (Шептицького) (1869–1951 рр.). Львів: Галицька видавнича спілка, 2014. 302 с.
10. Шептицький Я.К. Отець Климентій Шептицький. Львів: Свічадо, 2016. 112 с.
11. Bibliografia polska XIX stulecia: lata 1881 – 1900 / Karol Estreicher. T. I. Kraków, 1906. 475 s.
12. Caro L. Zawodowa organizacja rolników. Przegląd powszechny. 1902. Tom LXXIV. S. 168–170.
13. Pojednawczy głos w sprawie kłotni polsko-ruskich. Dziennik Poznański. 1906. Nr 95. 24 kwietnia. S. 3.
14. Nowak M. Edukacja Kazimierza Szeptyckiego. Arystokrata ducha. Życie i dziedzictwo błogosławionego ojca Klemensa Szeptyckiego (1869–1951). Wrocław, 2018. S. 143–178.
15. Стєпєн С. Kazimierz Maria Szeptycki (Блґослґвiony о. Klemens studyta): polityk, wлasciciel ziemski, dziaлacz spoleczny i gospodarczy. Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. 2020. Вип. 12 (28). С. 27–52.
16. Стєпєн С. Na niwie gospodarczej i duchowej... Droga życiowa бл. Klemensa (Kazimierza Marii Szeptyckiego). Arystokrata ducha. Życie i dziedzictwo błogosławionego ojca Klemensa Szeptyckiego (1869–1951). Wrocław, 2018. S. 179–232.
17. Szeptycki K. O czeladzi i slugach w gospodarstwach riolnych. Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego, odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Cz. 2, Referaty. Lwów, 1899. S. 247–264.
18. Ubezpieczenie czeladzi folwarcznej i robotników rolnych. Gazeta Lwowska. 1897. № 95. S. 4.
19. Wydawnictwa Komitetu c. k. galic. towarzystwa gospodarskiego. Gazeta Samborska. 1908. Nr 17. 26 kwietnia. S. 3.
20. Zjazd leśników. Gazeta Narodowa. 1907. Nr 191. 22 sierpnia. S. 3.
21. Zjazd obywateli ziemi przemyskiej. Gazeta Narodowa. 1902. № 238. 24 września. S. 1.

REFERENCES

1. Matkovskiy I., & Boiko Yu. (Eds.). (2017). Blazhennyyi arkhimandryt Klymentii (Kazymyr Sheptytskyi). Lysty do brata Stanislava hrafa Sheptytskoho ta rodyny. 1881–1945 rr. [Blessed Archimandrite Clement (Kazymyr Sheptytsky). Letters to his brother Count Stanislav Sheptytsky and family. 1881–1945]. Lviv, 215 p. [in Ukrainian].
2. Voinarovskiy T. (1961). Nyzka spomyniv z moho zhyttia [A series of memories from my life]. Istorychni postati Halychyny XIX–XX st., (pp. 15–78). New York–Sydney–Paris–Toronto: NTSh. [in Ukrainian].
3. Haliv M., Ohar A. (2021). Radianski represii proty dukhovenstva Hreko-katolytskoi tserkvy u 1944–1947 rr. (na prykladi biohrafii o. Ivana Kotiva) [Soviet repressions against the clergy of the Greek Catholic Church in 1944–1947 (based on the biography of Fr. Ivan Kotiv)]. Problemy humanitarnykh nauk. Seriiia Istoriia, 6/48, 319–341. <https://doi.org/10.24919/2312-2595.6/48.228500> [in Ukrainian].
4. Hurkina S. (2011). Arkhymandryt Klymentii Sheptytskyi: malovyvcheni storinky zhyttia 1944–1947 rr. [Archimandrite Clement Sheptytsky: little-studied pages of life, 1944–1947]. Storinky voiennoi istorii Ukrainy, 14, 203–215. [in Ukrainian].
5. Dmytrukh S. (2002). Blazhennyyi Klymentii Sheptytskyi pro molytvu u vidrodzhenykh monastyriakh Studiiskoho ustavu [Blessed Clement Sheptytsky on prayer in the restored monasteries of the Studite rule]. Lviv: Svichado, 130 p. [in Ukrainian].
6. Matkovskiy I. (2019). Kazymyr hraf Sheptytskyi – otets Klymentii: polskiy arystokrat, ukrainskyi ieromonakh [Count Kazymyr Sheptytsky – Father Clement: Polish aristocrat, Ukrainian hieromonk]. Lviv, 664 p. [in Ukrainian].
7. Sventsitskiy I. (1913). Iliustrovanyi providnyk po Natsionalnim muzeievi u Lvovi [Illustrated guide to the National Museum in Lviv]. Zhovkva, 36 p. [in Ukrainian].

8. Tuchapets V. D., Tokar V. I. (2025). Diialnist o. Klymentiiia Sheptytskoho u 1911–1939 rr.: napriamy ta etapy chernechoho i suspilnoho sluzhinnia [Activity of Fr. Clement Sheptytsky in 1911–1939]. Aktualni pytannia u suchasni nautsi, 12(42), 1081–1095. [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2025-12\(42\)-1081-1095](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2025-12(42)-1081-1095) [in Ukrainian].
9. Chornopyska V. (2014). Relihiina ta hromadska diialnist blazhennoho prepodobnomuchenika Klymentiiia (Sheptytskoho) (1869–1951 rr.) [Religious and public activity of Blessed Clement Sheptytsky]. Lviv, 302 p. [in Ukrainian].
10. Sheptytskyi Ya. K. (2016). Otets Klymentii Sheptytskyi [Father Clement Sheptytsky]. Lviv: Svichado, 112 p. [in Ukrainian].
11. Estreicher K. (Ed.) (1906). Bibliografia polska XIX stulecia: lata 1881–1900 [Polish bibliography of the 19th century: 1881–1900] (Vol. 1, 475 p.). Kraków. [in Polish].
12. Caro L. (1902). Zawodowa organizacja rolników [Professional organization of farmers]. Przegląd powszechny, LXXIV, 168–170. [in Polish].
13. Pojednawczy głos w sprawie kłótni polsko-ruskich [A conciliatory voice in the Polish-Ruthenian conflict]. (1906). Dziennik Poznański, 95, 3. [in Polish].
14. Nowak, M. (2018). Edukacja Kazimierza Szeptyckiego [Education of Kazimierz Sheptytsky]. Arystokrata ducha. Życie i dziedzictwo błogosławionego ojca Klemensa Szeptyckiego (1869–1951), (pp. 143–178). Wrocław. [in Polish].
15. Stępień S. (2020). Kazimierz Maria Szeptycki (Błogosławiony o. Klemens studyta): polityk, właściciel ziemski, działacz społeczny i gospodarczy [Kazimierz Maria Szeptycki (Blessed Father Klemens Studite): politician, landowner, social and economic activist]. Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoï biblioteki Ukrainy imeni V. Stefanyka, 12(28), 27–52. [in Polish].
16. Stępień S. (2018). Na niwie gospodarczej i duchowej... Droga życiowa bł. Klemensa (Kazimierza Marii Szeptyckiego) [In the economic and spiritual sphere... The life path of Blessed Clement (Kazimierz Maria Szeptycki)]. Arystokrata ducha. Życie i dziedzictwo błogosławionego ojca Klemensa Szeptyckiego (1869–1951), (pp. 179–232). Wrocław. [in Polish].
17. Szeptycki K. (1899). O czeladzi i sługach w gospodarstwach rolnych [On servants in agricultural households]. Księga pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego, (pp. 247–264). Lwów. [in Polish].
18. Ubezpieczenie czeladzi folwarcznej i robotników rolnych [Insurance of farm servants and agricultural workers]. (1897). Gazeta Lwowska, 95, 4. [in Polish].
19. Wydawnictwa Komitetu c. k. galic. towarzystwa gospodarskiego [Publications of the Galician agricultural society committee]. (1908). Gazeta Samborska, 17, 3. [in Polish].
20. Zjazd leśników [Foresters' congress]. (1907). Gazeta Narodowa, 191, 3. [in Polish].
21. Zjazd obywateli ziemi przemyskiej [Congress of citizens of the Przemyśl region]. (1902). Gazeta Narodowa, 238, 1. [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Богдан ДЕМСЬКИЙ,

orcid.org/0009-0001-7098-4813

аспірант відділу історії середніх віків

Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича

Національної академії наук України

(Львів, Україна) *bogdandemskij@gmail.com*

ГЕНУЕЗЦІ У ЛЬВОВІ XV СТ.: МІЖ ТРАНЗИТНОЮ ТОРГІВЛЕЮ ТА СТРАТЕГІЯМИ ІНТЕГРАЦІЇ

У статті розглянуто діяльність генуезців у Львові XV ст. у контексті міжрегіональних торговельних зв'язків. На основі актових і судових джерел проаналізовано форми їхньої економічної активності, зокрема участь у транзитній торгівлі, кредитних відносинах, використання посередників у веденні справ, а також їхню участь в оренді та адмініструванні солеварень. Показано, що їхня присутність у місті була зумовлена передусім торговельними інтересами та не вимагала постійного перебування у Львові, оскільки значна частина операцій здійснювалася через довірених осіб і партнерські зв'язки.

Узагальнення окремих прикладів свідчить, що місто виступало не лише пунктом обміну товарами, але й простором правових взаємодій, де вирішувалися конфлікти між учасниками торгівлі. Простежено, що суперечки, пов'язані з борговими зобов'язаннями та виконанням торговельних угод, могли виходити за межі локального рівня та втягувати ширше коло учасників. У джерелах фіксується також збереження зв'язків із містом після від'їзду торговців, зокрема через участь спадкоємців у судових процесах і врегулюванні майнових питань. Джерела фіксують участь генуезців у торгівлі різними групами товарів, серед яких особливе місце посідали хутро, спеції, тканини та невідьники.

Водночас встановлено, що були спроби окремих представників генуезького середовища закріпитися у міському соціумі через набуття громадянства, укладення шлюбів або релігійні фундації.

Наукова новизна полягає у поєднанні аналізу транзитної торгівлі з розглядом індивідуальних практик соціально-закріплення генуезців у Львові, що дозволяє інтерпретувати їхню присутність як сукупність тимчасових зв'язків. У дослідженні використано мікроісторичний підхід, історико-аналітичний та історико-генетичний методи.

Ключові слова: Львів, Руське воєводство, генуезці, італійці, торгівля, XV ст.

Bohdan DEMSKYI,

orcid.org/0009-0001-7098-4813

PhD student at the Department of Medieval History

Ivan Kryp'yakevych Institute of Ukrainian Studies,

National Academy of Sciences of Ukraine

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

GENOESE IN LVIV IN THE XV CENTURY: TRANSIT TRADE AND STRATEGIES OF INTEGRATION

The paper considers the activities of the Genoese in Lviv in the XV century in the context of interregional trade connections. Based on municipal and court records, it reconstructs the forms of their economic activity, including participation in transit trade, credit relations, the use of intermediaries, as well as their involvement in the lease and administration of saltworks. It is shown that their presence in the city was primarily driven by commercial interests and did not require permanent residence in Lviv, since a significant part of their operations was carried out through agents and partnership ties.

The analysis of selected examples demonstrates that the city functioned not only as a place of exchange, but also as a space of legal interaction where conflicts between traders were resolved. Disputes related to debt obligations and the fulfillment of trade agreements could extend beyond the local level and involve a wider range of participants. The sources also indicate the persistence of ties with the city after the departure of merchants, particularly through the participation of heirs in court proceedings and the settlement of property matters. The sources indicate that the Genoese were involved in the trade of various categories of goods, among which furs, spices, textiles, and slaves occupied a prominent place.

At the same time, attempts by some Genoese to establish themselves within the urban community, through the acquisition of citizenship, marriage alliances, or religious foundations, can be observed.

The novelty of the study lies in combining the analysis of transit trade with the examination of individual practices of social integration of the Genoese in Lviv, which makes it possible to interpret their presence not as a stable community, but as a network of temporary connections. The study employs a microhistorical approach, as well as historical-analytical and historical-genetic methods.

Key words: Lviv, Ruthenian Voivodeship, Genoese, Italians, trade, XV century.

Постановка проблеми. Попри значну увагу до економічної діяльності італійських купців у Центрально-Східній Європі, соціальні аспекти їхньої присутності у Львові XV ст., зокрема питання інтеграції в міське середовище, залишаються недостатньо висвітленими.

У пізньому середньовіччі Львів займав важливе місце в системі транзитної торгівлі між Чорноморським регіоном і Центральною Європою. Уже на портуланах XIV ст. місто позначалося як ключовий пункт, до якого прямували купці зі сходу, а звідти – далі до Балтійського регіону та Фландрії (Ровенчак, 2013: 44–49). Показово, що перша відома згадка про Львів у генуезьких письмових джерелах датується 1343 р. і пов'язана з дипломатичними контактами з ханом Золотої Орди Джанібек (Canibək), що засвідчує раннє входження міста до ширших чорноморських комунікацій (Джанов, 2017: 31; Лозинський, 2005: 50).

Уявлення про особливий статус Львова зберігалося і в пізніший час. Так, історик італійського походження Алессандро Гваньїні (Alessandro Guagnini dei Rizzoni) у 1578 р. підкреслював прикордонний характер міста та його значення як регіонального центру, називаючи його «містом руським, прикордонним, що належить до польської корони, столицею місцевих мешканців» (Gwagnin, 1860: 201). Хоча це свідчення належить до пізнішого періоду, воно фіксує усталене сприйняття Львова як важливого політичного та економічного осередку, що сформувалося ще в пізньому середньовіччі.

Аналіз досліджень. Проблема присутності італійських торговців, зокрема генуезців, у Львові пізнього середньовіччя розглядалась у працях українських, польських та сучасних європейських дослідників. Серед класичних студій варто відзначити Яна Птаśніка та Владислава Лозінського, які одними з перших звернули увагу на роль іноземних купців у міському житті Львова та їхню участь у транзитній торгівлі (Ptaśnik, 1922; Łoziński, 1902).

У новітній історіографії важливими є праці Войцеха Тигельського, який трактує італійську міграцію до Польського Королівства як переважно індивідуальну, немасову й високо мобільну (Tygielski, 2015), а також Мирона Капралю, котрий підкреслює швидко асиміляцію невеликих етнічних груп у Львові на відміну від інституціоналізованих громад (Капраль, 2003). Важливими є також дослідження Раїси Шиян і Данути Квіріні-Поплавської, присвячені економічній діяльності італійців (Шиян, 1994; Quirini-Popławska, 2004).

Окрему увагу економічній діяльності генуезців у Львові та їхнім контактам із чорноморськими

колоніями приділив Рафал Гришко, який детально проаналізував ці процеси на основі актових джерел (Hryszko, 2012). Для ширшого осмислення генуезьких торговельних мереж і мобільності купців вагомими є також праці Ханни Баркер та Леслі Карр-Рігел, щодо торгівлі хутром і невольниками між Львовом та Генуєю (Barker, 2022; Carr-Riegel, 2021). У цьому контексті варто згадати також дослідження Войцеха Гейноша, який на основі актових документів аналізував випадки транзитної торгівлі невольниками через Львів, пов'язаної з діяльністю італійців.

Джерельну базу дослідження становлять насамперед актові та судові книги Львова, які фіксують присутність і діяльність іноземних торговців, у тому числі генуезців, проте збереглися вони нерівномірно, особливо до середини XV ст. Важливими є також нотаріальні записи, що документують торговельні операції, кредитні зв'язки та переміщення товарів, а також міські книги, пов'язані з наданням громадянства.

Окрему групу становлять матеріали гродських і земських судів, які містять детальні описи торговельних і майнових справ. Важливим доповненням є опубліковані матеріали, зібрані Ніколае Йоргою, що охоплюють документи з львівських архівів за 1409–1792 рр. Попри те, що ці записи стосуються передусім зв'язків із Молдавією та Валахією, вони містять численні згадки про італійських купців, які діяли на шляхах між Чорним морем і Центральною Європою. Водночас джерела характеризуються хронологічною нерівномірністю: період до середини XV ст. представлений значно гірше, що ускладнює реконструкцію ранніх етапів італійської присутності у Львові.

Мета дослідження – з'ясувати характер присутності генуезьких купців у Львові XV ст. через аналіз їхньої участі у транзитній торгівлі та індивідуальних стратегій входження до міського середовища.

Виклад основного матеріалу. Генуезці у XV ст. становили найбільш чисельну групу серед італійського купецтва у Львові (близько 36 %) (Carr-Riegel, 2021: 49). Водночас Львів був другим після Кракова центром їхнього перебування. Більшість представників генуезького середовища прибувала з колоній у Північному Причорномор'ї – передусім Кафи, де близько 1475 р. проживало до тисячі генуезців у місті з населенням близько 70 тис., що дає уявлення про масштаб цього торговельного середовища (Лильо, 2019: 77).

Для забезпечення своїх економічних інтересів в умовах зростання османської загрози в Чорноморському регіоні генуезькі купці отримали у

1466 р. привілей від короля Казимира IV Ягеллончика (Kazimierz IV Jagiellończyk), який гарантував їм право на ведення торговельної діяльності та захист на території держави, включаючи регламентацію перевезення окремих категорій товарів, зокрема невольників, за що передбачався відповідний податок (Hryszko, 2012: 50).

Попри значну роль генуезців у торговельних зв'язках, їхню присутність у Львові не можна розглядати як формування стабільної міської громади. Показово, що у списках новоприйнятих міщан зафіксовано лише поодинокі випадки. Наприклад, на початку XV ст. документально засвідчено лише одного генуезця – Франциска де Кантелло (Francesco di Cantello) з Кафи, який отримав міське право у 1409 р. (Засць, 2012: 189), та займався торгівлею прянощами, орендуючи приміщення під ратушею (Charewiczowa, 1925: 5).

Більшість вихідців з Генуї діяла як мобільні учасники трансрегіональних мереж, часто не перебуваючи фізично у місті, а використовуючи агентів і представників. Так, Джеронімо ді Ольмеріо (Jeronimo di Olmerio) у 1440–1443 рр. здійснював торговельні операції у Львові через свого представника Григорія Угорця (Gregorius Ungarus). Цей випадок добре ілюструє модель «відсутнього купця» та делеговані торговельні практики. (Carr-Riegel, 2021: 403).

Показовим є також конфлікт навколо генуезького купця Анджело Леркаріо (Angelo di Lercario), зафіксований у листуванні генуезького дожа Раффаеле Адорно (Raffaele Adorno) з польським королем у 1446 р. Йшлося про захоплення у Львові товарів (насамперед вина), що належали генуезьким купцям з Хіосу та транспортувалися через факторію Леркаріо. Безпосередньою причиною цього кроку став борговий конфлікт між Леркаріо та львівським міщанином Миколою Зиндрихом (Nicholas Zyndrich), який доручив йому доставку товарів до Пері, однак не отримав їх у повному обсязі й вимагав компенсації. У відповідь на цю претензію міська влада Львова вдалася до арешту генуезьких товарів, що фактично означало застосування механізму репресалій – санкціонованого вилучення майна іноземних купців у відповідь на завдані збитки або невиконання зобов'язань. Подальші судові процеси, у яких брали участь також вірменські торговці з Кафи, супроводжувалися взаємними звинуваченнями та тривали протягом кількох років, і вийшли на рівень вищих судових інстанцій (AGZ, XIV: 1340).

Наслідком цього конфлікту стали ланцюгові репресалії у ширшому торговельному просторі: у 1452 р. генуезькі купці у Пері конфіскували

товари, що транспортувалися через їхні колонії, як відповідь на дії львівської сторони. Таким чином, локальний борговий спір у Львові переріс у трансрегіональний конфлікт, який охопив ширше коло купців і торговельних маршрутів (Carr-Riegel, 2025: 139–157).

Львів у цій системі виступав ключовим вузлом сухопутних шляхів: Татарського (Via Tartarica) та Молдовського (Via Valachensis). Зміни, пов'язані з османською експансією, а також переорієнтація торговельних потоків після турецьких завоювань піднесли значення цих маршрутів, що вели через Стамбул на північ – до Львова (Кривонос, 1995: 48; Quirini-Popławska, 2004: 134).

Аналіз конкретних випадків дозволяє детальніше реконструювати характер діяльності генуезьких купців. Так, у 1464 р. Христофор ді Сан-Ромуло (Cristoforo di San-Romulo) організував відправлення значної партії хутра (295 соболиних шкур) до Генуї, що підтверджує участь Львова у далекій торгівлі цінними товарами (Iorga, 1913: № 12, 14.04–11.08.1464). Водночас джерела фіксують і його участь у великих товарних операціях на локальному рівні: у 1455 р. Христофор ді Сан-Ромуло уклав угоду з Барнабою де Негроно (Barnabas di Nehrono), отримавши від нього шовк та інші товари значної вартості в обмін на сіль. Цей епізод підтверджує різноманітність економічної діяльності генуезців та їхні безпосередні господарські контакти між собою (AGZ, XIV: 3319).

Діяльність генуезьких торговців у Львові підтверджується також фіксацією характерних імен у міських актах – Ломелліно (Lomellino), Грімальді (Grimaldi) та Леркаріо (Lercario), що вказує на їхню включеність у ширші середземноморські торговельні мережі (Tygielski, 2015: 262). За спостереженням А. Дзюбинського (Andrzej Dziubiński), саме через Львів здійснювався експорт хутра та невольників до Генуї. (Dziubiński, 1998: 204–205). Згадки про транспортування невольників італійськими купцями через Львів містяться також у праці В. Лозінського, що дозволяє говорити про системний характер цього явища (Łoziński, 1902: 38).

У цьому контексті репрезентативним є випадок Русетто (Rusetto) з Бергамо (1474 р.), який транспортував невольників через Львів, використовуючи кредитні та партнерські зв'язки (Козицький, Білостоцький, 2001: 90). Відомо, що він уже раніше проходив через місто і діяв у кооперації з іншими італійськими купцями, серед них Франческо з Павії (Francesco of Pavia), а для продовження діяльності змушений був позичити значну суму у львівського міщанина. Русетто намагався

доставити свій «товар» до Генуї через мережу генуезьких купців, представлених у Львові, що вказує на включеність міста у ширші середземноморські торговельні структури (Ptaśnik, 1922: 77).

Водночас генуезці брали участь і в інших сегментах торгівлі: серед імпортованих до Львова тканин фігурує генуезький дамаск, що надходив до міста через посередницькі канали (Шиян, 1994: 140). Окремі представники також були залучені до управління господарськими підприємствами, насамперед пов'язаними із соляним промислом, що дає підстави говорити про ширший спектр їхньої економічної діяльності (Carr-Riegel, 2021: 53).

Важливо, що генуезці діяли не ізольовано: значну роль у торгівлі відігравали також вірменські та єврейські купці. Цікавим є випадок Антоніо ді Велатаріса (Antonio di Valetaris), єврейського купця генуезького походження, який з'являється у Львові у 1448 р. і вів активну торгівлю з різними партнерами (Carr-Riegel, 2021: 442). Це підкреслює мультиетнічний характер торговельного середовища міста.

Попри загальну мобільність, окремі генуезці прагнули закріпитися в міському середовищі. Відомо, що новоприбулі іноді отримували міське право, накопичували значні статки, укладали шлюби з представницями заможних родин і поступово асимілювалися. Цьому сприяли спільна римо-католицька віра, економічна стабільність, правослукняність та участь у міському житті (Гошко, 2015: 268–269).

Яскравим прикладом є Барнаба де Негроно. У 1464 р. він здійснив фундацію на користь львівського кафедрального костелу, передавши доходи з маєтку в Пікуловичах для утримання вівтаря (ЦДІА України, ф. 131, оп. 1, спр. 186), а у 1467 р. передав право патронату над ним львівським райцям на випадок своєї смерті (ЦДІА України, ф. 131, оп. 1, спр. 198). Цей акт був безпосередньо пов'язаний із його сином Григорієм, який мав виконувати обов'язки при кафедральному соборі. Отже, фундація була не лише актом побожності, а й стратегією закріплення родини у міському середовищі.

Утім, ця стратегія виявилася нетривалою: Григорій помер невдовзі після передачі, не залишивши спадкоємців, після чого Барнаба передав маєток церкві остаточно (Carr-Riegel, 2021: 439). Цей епізод демонструє крихкість індивідуальних інтеграційних стратегій в умовах ускладненої передачі майна та відсутності спадкоємців.

Окремі випадки дозволяють також простежити міжрегіональні родинні зв'язки. Так, доньки

італійських купців могли з'являтися у Львові вже після смерті батьків, намагаючись відстояти спадкові права через судові інстанції, що вказує на тривалість цих зв'язків навіть за відсутності постійної присутності. Подібні ситуації фіксуються у випадках представниць родин Сан-Ромуло (San Romulo) та Мессоперо (Messopero), які прибували до міста й зверталися до львівських судів із майновими претензіями як спадкоємці. Такі конфлікти часто були пов'язані не лише зі спадкуванням майна, але й із необхідністю врегулювання боргових зобов'язань померлих купців, що додатково стимулювало прибуття спадкоємців до Львова (Carr-Riegel, 2021: 437).

Аналіз матеріалів дає змогу відтворити типовий сценарій інтеграції італійців у Львові: прибуття як купця, ремісника або будівничого; набуття міського права; укладення шлюбу в місцевому середовищі; включення до цехових чи торговельних структур; накопичення майна та складання заповіту відповідно до норм міського права (Нишпор, 2007: 51–69). У цьому контексті «зникнення» італійців із джерел означало не їхню відсутність, а поступову асиміляцію. Така модель мала переважно індивідуальний характер інтеграції, який супроводжувався втратою виразних етнічних маркерів і, як наслідок, ускладнює подальше простеження цих осіб у джерелах.

Водночас у довгій перспективі ця тенденція поєднувалася із загальним зменшенням присутності італійців у місті: у реєстрах громадян другої половини XVII–XVIII ст. вихідці з Апеннінського півострова становлять лише незначну частину (6 із 24 зафіксованих випадків) (Капраль, 2003: 279). Це свідчить про поступове згасання інтенсивності італійської присутності у львівському середовищі. Уже з XVI ст. помітною стає зміна регіонального походження мігрантів: кількість вихідців із Генуї зменшується, натомість зростає частка вихідців із Венеції, Флоренції та альпійських регіонів (територій сучасної Швейцарії).

У цьому контексті генуезьких купців XV ст. слід чітко відрізнити від пізніших хвиль італійської міграції до Львова, пов'язаних з відбудовою міста після пожежі 1527 р., коли до нього прибували переважно майстри та будівничі з альпійського регіону, а не представники генуезьких торговельних мереж (Mańkowski, 1936: 133–146). Це демонструє зміну характеру італійської присутності – від торговельно-транзитної до ремісничо-будівничої.

Висновки. Отже, генуезці у Львові XV ст. були пов'язані з містом передусім через торговельну діяльність, однак ця присутність не зводилася до

постійного перебування. У джерелах вона постає фрагментарно, у зв'язку з конкретними угодами, борговими справами чи судовими розглядами.

Зв'язок із Львовом міг зберігатися протягом тривалого часу навіть без безпосередньої участі самих купців. Про це свідчать повторні згадки тих самих осіб або їхніх родичів у різних справах, що виникали з плином часу.

Показово також, що окремі конфлікти, зафіксовані у Львові, не обмежувалися міським рівнем, а мали продовження за його межами. Подібні ситуації були частиною ширших торговельних взаємодій і не були ізольованими випадками.

Окремі приклади засвідчують прагнення частини генуезців закріпитися у міському середовищі. Водночас ці процеси мали індивідуальний характер і не призвели до оформлення окремої міської громади. Натомість вони, ймовірно, сприяли включенню італійців до місцевої католицької громади. З часом частка генуезців зменшувалася, натомість зростає присутність вихідців з інших італійських регіонів.

У підсумку генуезці у Львові були групою торговців, чия діяльність поєднувала переміщення, тривалі ділові контакти та різні форми участі у міському житті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гошко Т. Образ ідеального міщанина в уявленні міщан XVI – початку XVII ст. (на матеріалах міст руських земель Корони Польської). Соціум: альманах соціальної історії. 2020. № 15–16. С. 237–272.
2. Джанов О. Нарис освоєння генуезцями Східної Європи на північ від Криму та Тани. Історичні відомості та матеріальні залишки XIII–XV ст. Наш Крим. 2017. № 3. С. 10–38.
3. Заяць О. Громадяни Львова XIV–XVIII ст.: правовий статус, склад, походження. НАН України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. Київ; Львів. 2012. 590 с.
4. Капраль М. Національні громади Львова XVI–XVIII ст.: соціально-правові взаємини. Львів: Піраміда, 2003. 439 с.
5. Козицький А., Білостоцький С. Кримінальний світ старого Львова. Львів: Афіша, 2001. 228 с.
6. Кривонос С. Львівсько-levantійська торгівля наприкінці XV – в середині XVII ст. Український історичний журнал. 1995. № 1. С. 48–57.
7. Лильо І. Греки на території Руського воєводства у XV–XVIII ст. Львів: ЛНУ імені Івана Франка. 2019. 384 с.
8. Лозинський Р. Етнічний склад населення Львова: у контексті суспільного розвитку Галичини. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 2005. 358 с.
9. Нишпор М. Щоденне життя італійців у Львові наприкінці XVI – першій половині XVII ст. Український історичний журнал. 2007. № 4. С. 51–69.
10. Ровенчак І. Львів на найдавніших географічних картах. Вісник геодезії та картографії. 2013. № 2. С. 45–49.
11. Центральний державний історичний архів України, м. Львів. Ф. 131. Оп. 1. Спр. 186.
12. Центральний державний історичний архів України, м. Львів. Ф. 131. Оп. 1. Спр. 198.
13. Шиян Р. Торгівля міст Руського і Белзького воєводств XVI – першій половині XVII ст. Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1994. Т. 228. С. 123–159.
14. Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie. T. XIV: Najdawniejsze zapiski sądów lwowskich 1440–1456. Lwów : W drukarni Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1889. 635 s.
15. Barker H. That Most Precious Merchandise: The Mediterranean Trade in Black Sea Slaves, 1260–1500. Philadelphia : University of Pennsylvania Press. 2022. 328 p.
16. Carr-Riegel L. Italian Traders in Poland 1300–1500: PhD dissertation. Budapest. 2021. 629 p.
17. Carr-Riegel L. Pepper and Reprisals between Poland and Pera (1452). Acta Mediaevalia. Series Nova. 2025. Vol. II. P. 139–157.
18. Charewiczowa Ł. Handel średniowiecznego Lwowa. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. 1925. 156 s.
19. Dziubiński A. Na szlakach Orientu: handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku. Wrocław: Leopoldinum. 1998. 320 s.
20. Gwagnin A. Z kroniki Sarmacyi europejskiej: opisanie Polski, Wielkiego Księstwa Litewskiego, ziemi ruskiej, ziemi pruskiej, ziemi inflanckiej, ziemi żmudzkiej. Kraków. 1860. 375 s.
21. Hejnosz W. Zagadnienie niewoli na Rusi Czerwonej pod koniec średniowiecza w świetle stosunków prawnych Polski i krajów sąsiednich. Lwów: Towarzystwo Naukowe. 1933. 208 s.
22. Hryszko R. Januensis, ergo mercator? Działalność gospodarcza Genueńczyków w ziemi lwowskiej na tle kontaktów Polski z czarnomorskimi koloniami Genui w XV wieku. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze “Historia Iagellonica”. 2012. 156 s.
23. Iorga N., ed. Acte privitoare la negoțul românesc cu Lembergul. Studii și documente cu privire la istoria românilor. Vol. XXIII: Acte străine din arhivele Galiției, vechii Prusii și Țerilor-de-Jos. București : Editura Ministeriului de Instrucție Publică. 1913. 513 p.
24. Mańkowski T. Pochodzenie osiadłych we Lwowie budowniczych włoskich. Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego. T. 2. Lwów. 1936. S. 133–146.
25. Ptaśnik J. Kultura włoska wieków średnich w Polsce. Warszawa: Biblioteka Polska. 1922. 224 s.
26. Quirini-Popławska D. Obecność niewolników ruskich w rejonie Morza Śródziemnego w późnym średniowieczu. Portolana. Studia Mediterranea. 2004. Nr 1. S. 119–136.
27. Tygielski W. Italians in Early Modern Poland: The Lost Opportunity for Modernization? Frankfurt am Main : Peter Lang. 2015. 540 p.

REFERENCES

1. Hoshko T. (2020) Obraz idealnogo mishchanyina v uivlenni mishchan XVI – pochatku XVII st. (na materialakh mist ruskykh zemel Korony Polskoi). [The Image of the Ideal Townsman in the Perceptions of Townspeople of the 16th – Early 17th Century (Based on Materials from Towns of the Ruthenian Lands of the Polish Crown)] Sotsium: almanakh sotsialnoi istorii. No. 15–16. P. 237–272. [in Ukrainian].
2. Dzhhanov O. (2017) Narys osvoiennia henueztziamy Skhidnoi Yevropy na pivnich vid Krymu ta Tany. Istorychni vidomosti ta materialni zalyshky XIII–XV st. [Essay on the Development of Eastern Europe North of Crimea and Tana by the Genoese. Historical Information and Material Remains of the 13th–15th Centuries] Nash Krym. No. 3. P. 10–38. [in Ukrainian].
3. Zaiats O. (2012) Hromadiany Lvova XIV–XVIII st.: pravovyi status, sklad, pokhodzhennia. [Citizens of Lviv in the 14th–18th Centuries: Legal Status, Composition, Origin] NAN Ukrainy, Instytut ukrainskoi arkhieohrafi ta dzhereloznavstva im. M. S. Hrushevskoho. Kyiv; Lviv. 590 p. [in Ukrainian].
4. Kapral M. (2003) Natsionalni hromady Lvova XVI–XVIII st.: sotsialno-pravovi vzaiemyny. [National Communities of Lviv in the 16th–18th Centuries: Socio-Legal Relations] Lviv: Piramida. 439 p. [in Ukrainian].
5. Kozyskyi A., Bilostotskyi S. (2001) Kryminalnyi svit staroho Lvova. [The Criminal World of Old Lviv] Lviv: Afisha. 228 p. [in Ukrainian].
6. Kryvonos S. (1995) Lvivsko-levantiiska torhivlia naprykintsi XV – v seredyni XVII st. [Lviv-Levant Trade in the Late 15th – Mid-17th Century] Ukrainskyi istorychnyi zhurnal. No. 1. P. 48–57. [in Ukrainian].
7. Lylo I. (2019) Hreky na terytorii Ruskoho voievodstva u XV–XVIII st. [Greeks in the Territory of the Ruthenian Voivodeship in the 15th–18th Centuries] Lviv: LNU imeni Ivana Franka. 384 p. [in Ukrainian].
8. Lozynskyi R. (2005) Etnichni sklad naselennia Lvova: u konteksti suspilnoho rozvytku Halychyny. [Ethnic Composition of the Population of Lviv: in the Context of the Social Development of Galicia] Lviv: Vydavnychi tsentr LNU imeni Ivana Franka. 358 p. [in Ukrainian].
9. Nyshpor M. (2007) Shchodenne zhyttia italiitsiv u Lvovi naprykintsi XVI – pershii polovyni XVII st. [Everyday Life of Italians in Lviv in the Late 16th – First Half of the 17th Century] Ukrainskyi istorychnyi zhurnal. No. 4. P. 51–69. [in Ukrainian].
10. Rovenchak I. (2013) Lviv na naidavnishykh heohrafichnykh kartakh. [Lviv on the Earliest Geographical Maps] Visnyk heodezii ta kartohrafi. No. 2. P. 45–49. [in Ukrainian].
11. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, m. Lviv. [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv] Fond 131. Opys 1. Sprava 186. [in Ukrainian].
12. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, m. Lviv. [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv] Fond 131. Opys 1. Sprava 198. [in Ukrainian].
13. Shyian R. (1994) Torhivlia mist Ruskoho i Belzskoho voievodstv XVI – pershii polovyni XVII st. [Trade of the Cities of the Ruthenian and Belz Voivodeships in the 16th – First Half of the 17th Century] Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Vol. 228. P. 123–159. [in Ukrainian].
14. Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie. (1889) T. XIV: Najdawniejsze zapiski sądów lwowskich 1440–1456. [Town and Land Records from the Times of the Polish Commonwealth from the So-Called Bernardine Archive in Lviv. Vol. XIV: The Oldest Records of the Lviv Courts, 1440–1456] Lwów: W drukarni Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. 635 p. [in Polish].
15. Barker H. (2022) That Most Precious Merchandise: The Mediterranean Trade in Black Sea Slaves, 1260–1500. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 328 p.
16. Carr-Riegel L. (2021) Italian Traders in Poland 1300–1500: PhD dissertation. Budapest. 629 p.
17. Carr-Riegel L. (2025) Pepper and Reprisals between Poland and Pera (1452). Acta Mediaevalia. Series Nova. Vol. II. P. 139–157.
18. Charewiczowa Ł. (1925) Handel średniowiecznego Lwowa. [Trade of Medieval Lviv] Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. 156 p. [in Polish].
19. Dziubiński A. (1998) Na szlakach Orientu: handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku. [On the Routes of the Orient: Trade between Poland and the Ottoman Empire in the 16th–18th Centuries] Wrocław: Leopoldinum. 320 p. [in Polish].
20. Gwagnin A. (1860) Z kroniki Sarmacyi europejskiej: opisanie Polski, Wielkiego Księstwa Litewskiego, ziemi ruskiej, ziemi pruskiej, ziemi inflanckiej, ziemi żmudzkiej. [From the Chronicle of European Sarmatia: Description of Poland, the Grand Duchy of Lithuania, the Ruthenian Land, the Prussian Land, the Livonian Land, and the Samogitian Land] Kraków. 375 p. [in Polish].
21. Hejnosz W. (1933) Zagadnienie niewoli na Rusi Czerwonej pod koniec średniowiecza w świetle stosunków prawnych Polski i krajów sąsiednich. [The Issue of Slavery in Red Ruthenia at the End of the Middle Ages in the Light of the Legal Relations of Poland and Neighboring Countries] Lwów: Towarzystwo Naukowe. 208 p. [in Polish].
22. Hryszko R. (2012) Januensis, ergo mercator? Działalność gospodarcza Genuńczyków w ziemi lwowskiej na tle kontaktów Polski z czarnomorskimi koloniami Genui w XV wieku. [Januensis, ergo mercator? Economic Activity of the Genoese in the Lviv Land against the Background of Poland's Contacts with the Black Sea Colonies of Genoa in the 15th Century] Kraków: Towarzystwo Wydawnicze "Historia Iagellonica". 156 p. [in Polish].
23. Iorga N., ed. (1913) Acte privitoare la negoțul românesc cu Lembergul. [Documents Concerning Romanian Trade with Lemberg] Studii și documente cu privire la istoria românilor. Vol. XXIII: Acte străine din arhivele Galiei, vechii Prusii și Țerilor-de-Jos. București: Editura Ministeriului de Instrucție Publică. 513 p. [in Romanian].
24. Mańkowski T. (1936) Pochodzenie osiadłych we Lwowie budowniczych włoskich. [The Origin of Italian Builders Settled in Lviv] Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego, Vol. 2. Lwów. P. 133–146. [in Polish].
25. Ptasnik J. (1922) Kultura włoska wieków średnich w Polsce. [Italian Culture of the Middle Ages in Poland] Warszawa: Biblioteka Polska. 224 p. [in Polish].
26. Quirini-Popławska D. (2004) Obecność niewolników ruskich w rejonie Morza Śródziemnego w późnym średniowieczu. [The Presence of Ruthenian Slaves in the Mediterranean Region in the Late Middle Ages] Portolana. Studia Mediterranea. No. 1. P. 119–136. [in Polish].
27. Tygielski W. (2015) Italians in Early Modern Poland: The Lost Opportunity for Modernization? Frankfurt am Main: Peter Lang. 540 p.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 930.2:930(477)+(4)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-6>

Володимир ДЗЮБАК,
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.dzubak@gmail.com

ДО МЕТОДОЛОГІЇ ІСТОРІЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ: ПОНЯТТЯ, ПІДХОДИ, АНАЛІТИЧНІ РАМКИ

Стаття присвячена аналізу історії повсякденності як одного з ключових міждисциплінарних напрямів сучасної гуманітаристики. У дослідженні простежено формування концептуальних засад історії повсякденності в європейській та українській історіографії – від ідей «Школи анналів» до сучасних підходів, що інтегрують соціальну історію, культурну антропологію, мікроісторію, історію ментальностей і психологію. Особливу увагу приділено проблемі термінологічної невизначеності понять «повсякдення» і «повсякденність», які в науковій літературі часто використовуються як синоніми. Запропоновано їх концептуальне розмежування.

Методологічна основа статті ґрунтується на міждисциплінарному синтезі, що поєднує історіографічний аналіз, концептуальне моделювання, типологізацію повсякденних практик і поєднання макро- та мікроісторичних рівнів дослідження. У роботі окреслено об'єкт, предмет і суб'єкт історії повсякденності, визначено основні інтелектуальні традиції цього напрямку та показано його зв'язок із концепцією цілісної історії, сформованою представниками «Школи анналів». Значну увагу приділено ролі ментальності як важливого інструменту інтерпретації людського досвіду та механізмів соціальної поведінки.

Окремий акцент зроблено на воєнній повсякденності як особливому вимірі історичного досвіду. Показано, що війна трансформувє структуру щоденного життя, змінює соціальні ритми, емоційні стани та моделі поведінки, а тому вимагає залучення інструментарію військової психології, соціальної антропології та культурології. Воєнна повсякденність розглядається як концентрований прояв людського досвіду, у якому поєднуються практики виживання, психологічна стійкість, солідарність і адаптація до кризових умов.

Наукова новизна дослідження полягає у створенні узгодженої аналітичної рамки, що дозволяє розглядати повсякденність не лише як сферу побуту, а як багатовимірний історичний феномен, у якому поєднуються матеріальні, соціальні, культурні та психоемоційні виміри людського життя.

Ключові слова: історія повсякденності, повсякденність, повсякдення, ментальність, мікроісторія, міждисциплінарний підхід, методологія історії.

Volodymyr DZOBAK,
orcid.org/0009-0003-2187-6554

PhD,
Doctoral student at the Department of Military History
Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) v.v.dzubak@gmail.com

ON THE METHODOLOGY OF EVERYDAY HISTORY: CONCEPTS, APPROACHES, ANALYTICAL FRAMEWORKS

*The article analyzes everyday life as a methodological category in the context of European and Ukrainian historiography. It traces the formation of the history of everyday life as a scientific direction from the conceptual foundations of the “Annales School” to contemporary interdisciplinary approaches that integrate social history, cultural anthropology, and the history of mentalities. Particular emphasis is placed on clarifying the definitions of “everyday life” and “everydayness” and outlining their analytical potential. **Methodological basis.** The work uses an interdisciplinary approach that combines microhistory, social history, cultural anthropology, the history of mentalities, and psychology. It uses historiographical analysis, conceptual differentiation of terms, typology of everyday life practices, and synthesis of macro- and micro-level research. **Results.** A clear distinction is made between everyday life (daily practices) and everydayness (semantic, emotional, and cultural structures of life). The object, subject, and subject of the history of everyday life have been identified; the main intellectual traditions of the field have been reconstructed from the “Annales School” to contemporary interdisciplinary models; the place of military everyday life as a special field of research has been outlined. **Scientific novelty.** A coordinated conceptual framework is proposed that integrates various scientific approaches and allows everyday life to be analyzed not only as a set of practices, but as a multidimensional historical phenomenon. For the first time in Ukrainian material, the methodologies of the history of mentalities, microhistory, and psychology are systematically combined to interpret military everyday life.*

Key words: history of everyday life, everyday life, mentality, microhistory, interdisciplinary approach, methodology of history.

Вступ. Проблематика повсякденності посідає значне місце в сучасній гуманітаристиці, однак її теоретичні засади залишаються недостатньо розробленими. Упродовж XX–XXI століття осмислення щоденного життя формувалося в межах різних інтелектуальних традицій, що зумовило множинність підходів і поняттєву невпорядкованість. Попри значний масив досліджень, дискусійним залишається навіть базовий понятійний апарат: дефініції «повсякдення» і «повсякденності» часто змішуються або трактуються як синоніми, а коло дослідницьких інтересів не має чітко визначених меж.

Разом із тим історія повсякденності відкриває перспективу комплексного розуміння минулого, адже дозволяє поєднати мікрорівень людського досвіду з ширшими соціальними, політичними та культурними процесами. Вона зосереджується не лише на подіях, а на практиках, станах, емоціях, уявленнях і способах взаємодії, через які люди переживали свою епоху. Саме тому дослідження повсякденності стає важливим інструментом для реконструкції «живої історії», що не зводиться до політичних сюжетів чи інституційних змін.

Особливого значення цей підхід набуває у періоди суспільної кризи – зокрема у воєнний час. Війна змінює структуру буденного життя, порушує сталі соціальні ритми, прискорює зміни та загострює емоційні реакції. У таких обставинах повсякденність оголює свої граничні виміри і стає ключем до розуміння людського досвіду в умовах нестабільності. Тому методологічне осмислення повсякденності необхідне для подальшого аналізу екстремальних історичних ситуацій.

Ця стаття має на меті впорядкувати основні поняття історії повсякденності, окреслити її об'єкт, предмет і суб'єкт, простежити інтелектуальні витоки напряду та показати потенціал застосування цих підходів у дослідженні кризових і воєнних контекстів. Розмежування базових категорій і аналіз ключових методологічних підходів дозволяють сформувати цілісну рамку, необхідну для подальших емпіричних студій повсякденного життя.

Однак, узгодження понятійного апарату та методологічних орієнтирів вимагає звернення до історіографічних витоків цього напряду, адже саме вони визначили рамки подальших інтерпретацій повсякденності. З огляду на це логічним є перехід до аналізу інтелектуальних традицій, у межах яких сформувалося сучасне розуміння повсякденного життя.

I. Історіографічне тло проблеми. Перші підходи до дослідження повсякденності виникли в

межах «Школи анналів». Марк Блок і Люсьєн Февр прагнули подолати обмеження традиційної політичної історії та спрямували увагу на людину як носія досвіду, уявлень та емоційних реакцій. Саме на цьому підґрунті постала концепція Фернана Броделя, який не лише продовжив ідеї своїх попередників, а суттєво переосмислив їх. Він запровадив аналіз тривалостей, розглянув повсякденність як багаторівневу структуру й показав, що щоденне життя формується взаємодією матеріальних умов, соціальних ритмів і повторюваних практик, часто непомітних у подієвій історії. Такий підхід заклав основу для розуміння повсякденності як окремого аналітичного виміру історичного процесу.

У другій половині XX століття дослідження повсякденності набули інтенсивного розвитку в різних національних історіографіях. Німецька *Alltagsgeschichte* зосередила увагу на досвіді звичайних людей та їхній взаємодії зі структурами влади. Італійська мікроісторія використовувала аналіз малих соціальних випадків як спосіб реконструювати поведінкову логіку епохи. Британські та американські дослідники інтегрували антропологічні та культуральні підходи. Попри відмінності всі ці школи поділяли спільне прагнення пояснити людський досвід у його щоденних проявах.

У сучасній історіографії зберігаються методологічні труднощі, пов'язані з відсутністю усталеної дефініції поняття повсякденності. Це свідчить про багатовимірність явища, яке охоплює матеріальні умови існування, соціальні практики, емоційні стани, уявлення та культурні коди. Різні наукові школи акцентують увагу на різних елементах цього феномену. Така ситуація збагачує дослідницьке поле, але водночас ускладнює уніфікацію термінології.

У вітчизняній історіографії історія повсякденності також перебуває у стані становлення. Попри значний поступ, дослідники й далі наголошують на відсутності усталених дефініцій та методологічних рамок. Спільним внеском українських істориків є поступове зміщення фокусу з «великої політики» на аналіз повсякденних практик, соціальних ритмів, ментальних структур і мікродосвідів у радянському та пострадянському суспільстві, а також спроби інтегрувати європейський понятійний апарат до українського матеріалу.

Публікації О. Удода (Удод, 2002: 6–18, 2006: 384–391), О. Коляструк (Коляструк, 2008), С. Куделко (Куделко, 2004: 144–149), Г. Васильчука (Васильчук, 2007: 275–280) та інших окреслюють теоретичні підходи до дослідження об'єкта, предмета й методів історії повсякденності, водночас підкреслюючи брак спільної концептуальної

основи. У результаті історіографічне поле характеризується множинністю підходів і аналітичних оптик: одні досліджують структури довгого тривання, інші зосереджуються на індивідуальному досвіді; одні акцентують на матеріальних умовах життя, інші приділяють увагу емоціям, ментальностям і культурним практикам.

Попри цю різноманітність, саме вона дозволила гуманітаристиці перейти від вузького опису побуту до комплексного аналізу людського досвіду. Водночас розмаїття інтерпретацій ускладнило формування стійкого понятійного апарату, що робить методологічне уточнення ключових категорій необхідним кроком для подальших досліджень повсякденного життя.

II. Відсутність чіткого трактування «повсякдення» і «повсякденності». Попри активний розвиток історії повсякденності як наукового напрямку її понятійний апарат залишається неусталеним і дискусійним. Це пов'язано з багатовимірністю явища, яке охоплює матеріальні умови існування, соціальні практики, емоційні стани, способи мислення і культурні уявлення. Німецький дослідник К. Ліпп слушно зауважував, що кількість визначень повсякденності відповідає кількості її інтерпретаторів (Алешкевич, 2017: 139–143), що передає певну змістовну невизначеність цього поняття.

Однією з найбільш помітних проблем є часте ототожнення понять повсякдення і повсякденності. У науковій літературі неодноразово наголошено, що перше з них здається настільки очевидним, що переважна більшість авторів, які пишуть про повсякдення, не «пояснюють свого об'єкту дослідження, ототожнюючи її зі звичайним щоденним життям...» (Коляструк, 2009а: 6–9).

Класики «Школи анналів» залишили ґрунтовні, але не завжди чіткі описи цих явищ. Представник другої хвилі «Школи анналів» Ф. Бродель вказував, що «повсякдення – це дрібні факти, ледь помітні в часі і просторі...» (Бродель, 1995: 11), не проводячи чіткої межі між цим поняттям і повсякденністю.

У його працях воно постає як сукупність повторюваних дій, що протікають майже автоматично. Натомість поняття повсякденності у Броделя набуває ширшого змісту, оскільки стосується звичок і рутин, які формують структуру життя і закарбовуються у соціальному досвіді (Бродель, 1993: 13).

У німецькій *Alltagsgeschichte* Альф Люттке розглядав повсякденність як взаємодію людини зі структурами влади (Гордієнко, В. В., Гордієнко, Г. М., 2024: 190–195), тобто як сферу практик та досвіду, що виявляють межі індивідуальної автономії. Альфред Шюц надавав цьому поняттю філософського виміру і визначав його як «сми-

ловий універсум» (Коляструк, 2009а: 6), у межах якого людина формує розуміння себе і світу. Таке розмаїття підходів створює широку інтелектуальну палітру, але водночас ускладнює вибудовування чіткого понятійного апарату.

Проблемність визначень посилюється міждисциплінарним характером цього напрямку. Історія повсякденності використовує методи соціології, антропології, психології, культурології та політичної науки. Анрі Лефевр наголошував, що «концепт повсякденності, не означає систему, але швидше знаменник, спільний для існуючих систем – юридичної, договірної, педагогічної, фінансової, правоохоронної» (Лефевр, 2007: 34–35).

Додаткові труднощі створює динамічність самих практик. Щоденне життя змінюється під впливом соціальних трансформацій, технологічних інновацій, воєн, економічних криз і культурних зрушень. Через це будь-яке визначення має враховувати історичну мінливість і конкретний контекст.

З огляду на це, у нашій роботі пропонується чітко розмежувати поняття «повсякдення» і «повсякденність». Перше означає сукупність щоденних практик. Від елементарних побутових дій до ритуалізованих форм поведінки. Друге позначає ширшу структуру буденного життя, тобто стан, у якому ці практики набувають соціального й символічного сенсу.

Іншими словами, повсякдення відображає, що саме люди роблять щодня, а повсякденність показує, у якому стані, настрої та контексті вони це роблять. Для прикладу, повсякдення воїна полягає у виконанні конкретних дій: чищенні зброї, приготуванні їжі, чергуванні, догляді за спорядженням. Повсякденність воїна охоплює глибший вимір його життя, зокрема постійну напругу, очікування небезпеки, психологічну готовність до бою, відчуття колективної відповідальності та внутрішню дисципліну як умову виживання. Обидва рівні, досвідний і структурний, взаємопов'язані й утворюють цілісний вимір історії щоденного життя.

Таке концептуальне розмежування є необхідним кроком у побудові методологічного підґрунтя, оскільки без нього дослідження повсякденності ризикують залишатися суто описовими й втрачати аналітичну глибину.

III. Визначення поняття історії повсякденності. Питання визначення історії повсякденності й сьогодні залишається відкритим. Подібно до поняття повсякденності, ця субдисципліна характеризується термінологічною та методологічною багатовекторністю, що ускладнює формування єдиної наукової дефініції.

Люсьєн Февр зазначав, що історія повсякденності є наукою «про невинні зміни людських суспільств, про їх постійне і неминуче пристосування до нових умов існування: матеріальних, політичних, моральних, релігійних, інтелектуальних» (Февр, 1991: 36). У такому баченні повсякденність постає як динамічний простір взаємодії людини з навколишнім світом, у якому проявляються як сталі ритми, так і механізми адаптації.

У руслі цього підходу Шейла Фіцпатрік трактує історію повсякденності як «феноменальну «життєво-ужиткову практику», що включає форми поведінки, стратегії виживання та просування, якими користуються люди в специфічних соціально-політичних умовах, котрі виникли внаслідок брутального втручання держави в усі сфери життя» (Коляструк, 2009b: 231–238). Така перспектива підкреслює значення повсякденності як простору адаптації, спротиву та тактик, що дозволяють людині орієнтуватися у складних обставинах.

Водночас, як слушно зауважує український дослідник В. Головка, плюралізм підходів і визначень у сучасній науці створює сумнів про «притомність наукової спільноти по відношенню до цієї ділянки минулого» (Головка, 2007: 87–101).

На тлі цих дискусій привертає увагу позиція Марка Блока. Він був переконаний, що «без сумніву, настане день, коли ми, домовимося з цілого ряду пунктів і зможемо уточнити термінологію, а потім будемо її по етапах відточувати» (Блок, 1973: 95). Ця думка не втратила актуальності, адже історія повсякденності дедалі більше прагне вийти за межі описового рівня і стати інтерпретативною дисципліною, здатною пояснювати механізми соціальної взаємодії та формування людського досвіду.

У цьому дослідженні історія повсякденності розуміється як історична субдисципліна, що вивчає щоденне життя в його матеріальних і нематеріальних вимірах. Її мета полягає у виявленні того, як повсякденні практики формують досвід, цінності та ідентичність людини і спільноти в конкретних історичних умовах.

Окреслення змісту цього поняття створює необхідну аналітичну рамку. На її основі можна перейти до деталізації об'єкта і предмета історії повсякденності, які визначають фокус подальшого дослідження і демонструють, яким чином саме повсякденне життя стає сферою історичного пізнання.

IV. Окреслення предмета та об'єкта дослідження. Питання визначення предмета історії повсякденності й досі залишається доволі диску-

сійним у сучасній історичній науці. Як зауважував британський історик Д. Тош, історія повсякденності тривалий час не «мала чітко визначеного предмета й лише в останні десятиліття почала здобувати визнання» (Удод, 2000: 10). Інституціоналізація історії повсякденності ще не завершена, тому предмет дослідження й досі залишається розмитим.

Засновники «Школи анналів» наголошували, що основну увагу історик має приділяти не лише матеріальним аспектам життя, а насамперед ментальним практикам людини. М. Блок уважав, що предмет історії повсякденності, «у точному й останньому сенсі – свідомості людей. Відносно, що зав'язуються між людьми, взаємовпливи і навіть плутанина, що виникає в їхній свідомості, вони-то і становлять для історії справжню дійсність» (Блок, 1973: 207). Він підкреслював, що кінцева мета історичної науки полягає у розкритті соціальної цілісності, яка проявляється через взаємодію людей, їхні уявлення і сприйняття світу.

Представники другої генерації анналістів розвинули цей підхід, зосереджуючи увагу на зв'язках між способом життя, ментальністю та психологією побуту. Такий інтегративний підхід дав змогу історикам поєднувати макроісторичні процеси з мікрорівнем повсякдення, що стало особливо плідним у медієвістичних студіях (Лисенко, 2010: 12).

У подальших розвідках предмет історії повсякденності отримав нові інтерпретації. Італійський дослідник М. Гіслені пропонував бачити у ньому «дослідницьку програму», що передбачає переоцінку дрібних процесів, повернення уваги до особистого досвіду та відмову від трактування суспільства як самодостатнього колективного суб'єкта. На його думку, соціальна реальність складається з «емерджентних подій, вираження смислів, про які люди домовляються під час своїх повсякденних дій» (Ghisleni, 2017).

Французький історик М. де Серто у праці «Практика повсякденного життя» акцентував на тому, що історія повсякденності має досліджувати, як люди орієнтуються у суспільних структурах та чинять їм прихований опір, використовуючи рутинні практики. Він увів поняття «стратегія» і «тактика» щоб описати, як «інституції нав'язують порядок і як люди пристосовуються або підривають ці нав'язування у своєму повсякденному житті» (Certeau M. de, 1984: 35).

Британський дослідник Дж. Моран продовжував цю логіку, демонструючи, що аналіз буденних, на перший погляд неісторичних явищ, таких як офісне життя чи щоденні поїздки, відкриває механізми культурних змін (Moran, 2005: 209).

У вітчизняній історіографії також спостерігається різноманітність підходів до визначення предмета. О. Коляструк пропонує розглядати його як сукупність кількох сфер людського життя (Коляструк, 2009с: 170–173). Цей підхід підкреслює багатшаровість повсякденного життя і потребу аналізувати його у широкому соціальному контексті.

О. Удод трактує предмет історії повсякденності, життя «звичайних людей: як вони працювали, забезпечували себе харчами, одягом тощо; що їли й пили, який вигляд мала соціальна та національна структура населення; як діяли механізми взаємин держави і її громадян та механізм ринкової економіки» (Удод, 2011). Йдеться про дослідження реальних механізмів повсякденного існування та тих практик, що визначали якість життя різних груп населення.

Узагальнюючи наведені підходи, можна стверджувати, що предмет історії повсякденності охоплює як зовнішні форми буденного життя, так і внутрішні смисли, через які людина переживає свій досвід. Він включає поведінкові моделі, соціальні взаємодії, емоційні стани, ментальні структури й культурні уявлення, що дозволяють зрозуміти, як індивіди адаптувалися до умов своєї епохи та осмислювали їх.

Для уточнення логіки співвідношення цих базових категорій доцільно подати їх у вигляді структурної схеми.

Категорія	Зміст	Пояснення
Об'єкт	Щоденне життя людини та спільноти	Матеріальні, соціальні, культурні й ментальні виміри існування у конкретному історичному часі та просторі
Предмет	Способи організації та осмислення щоденної практики	Поведінкові моделі, взаємодії, емоційні стани, уявлення, смислові структури, через які люди переживають свою епоху
Суб'єкт	Носій повсякденності	Індивід, родина, мала соціальна група або спільнота, які творять повсякденність через свої практики й переживання

Запропонована схема дозволяє чіткіше окреслити місце кожної категорії в аналітичній рамці та слугує основою для переходу до визначення об'єкта історії повсякденності.

Розуміння предмета створює підґрунтя для визначення об'єкта історії повсякденності. Об'єктом історії повсякденності у цій публікації виступає щоденне життя людини та спільноти у всій його повноті: матеріальній, соціальній, куль-

турній і ментальній, у межах конкретного історичного часу й простору.

Такий підхід дозволяє досліджувати як стабільні мирні практики, так і екстремальні стани воєнного часу, у яких повсякденність оголює свої граничні прояви. Об'єкт включає не лише побутові реалії, а й способи сприйняття світу, емоційні реакції, моделі поведінки і культурні норми, що надають буденному життю смислової структури. Аналіз цих вимірів показує, як люди пристосовувалися до викликів, що перед ними постали, формували цінності та надавали сенс власному існуванню.

У цьому аналітичному контексті логічно постає питання суб'єкта повсякденного життя. Ним є людина або спільнота, яка діє, мислить і переживає свою епоху. Йдеться про окрему особу, родину, локальну групу чи ширшу громаду, що творять історію через щоденні практики, способи сприйняття світу, взаємодію з іншими та реакцію на виклики часу. Саме вони наповнюють повсякденність смислами і формують той життєвий простір, у якому поєднуються індивідуальний досвід і вплив соціальних, політичних та культурних процесів.

Таке розуміння суб'єкта дозволяє побачити, як особистісне та колективне життя стає носієм історичних змін і як через «малий» досвід відкривається «велика» історія.

Узагальнюючи ці підходи, можна стверджувати, що історія повсякденності поєднує мікроісторичні та макроісторичні рівні аналізу і дає змогу простежити взаємозв'язок між щоденними практиками та загальноісторичними процесами. Її методологічна специфіка ґрунтується на інтеграції з соціальною історією, культурною антропологією, історією ментальностей, що забезпечує комплексне розуміння людини в її історичному середовищі.

V. Обмеженість методологічного інструментарію. Історія повсякденності сформувалася як міждисциплінарний напрям, що поєднує методи соціальної історії, антропології, культурології, історії ментальностей та психології. Її головна мета полягає у реконструкції щоденних практик людей та осмисленні того, як ці практики змінювалися під впливом соціальних, економічних і політичних факторів. Попри широкий інтелектуальний потенціал, методологічний апарат цього напрямку досі не є усталеним. Історія повсякденності балансує між емпіричним описом і філософським узагальненням, що ускладнює формування єдиної дослідницької моделі.

У сучасних студіях наявна тенденція зосереджуватися переважно на джерельній базі, уникаючи глибшого теоретичного осмислення методів.

Надмірна увага до фактажу нерідко призводить до змішування історії повсякденності з етнографічними або побутовими описами. Водночас історик повсякденності має досліджувати не стільки матеріальні елементи побуту, скільки «емоційні реакції і переживання окремих людей стосовно їхнього побуту, життєвих проблем і їх осмислення, «мережі» взаємозв'язків і взаємодій індивідів у приватному, домашньому й не домашньому, виробничому житті» (Грінченко, 2004: 229–230).

Відчуття браку концептуального каркасу спонукало дослідників до пошуку універсальної структури повсякденності. Однією з найвпливовіших моделей стала схема Фернана Броделя, який наголошував, що структура повсякденності включає матеріальні та нематеріальні виміри людського життя, а «структура харчування, матеріальних цінностей, нематеріального життя та повсякденних практик є матрицею історії повсякденності» (Abdykulova, 2019). Його ідея багатоплановості соціального часу, що включає довгі структури, середньотривалі ритми та короткострокові події, дала змогу поєднати макроісторію з мікроаналізом життєвих практик.

Важливим кроком стало й подолання наївної віри у факт як самодостатнє джерело істини, що домінувала в історичній науці кінця XIX – початку XX століття. Історики в цей час «виявляли дитяче і благоговійне шанування до «фактів». Вони жили наївним і зворушливим переконанням, що вчений – це людина, яка, приклавши око до окуляра мікроскопа, одразу виявляє цілу купу фактів, які йому залишається лише зафіксувати» (Февр, 1991: 28).

М. Блок різко критикував уявлення про історика як «збирача фактів» і наполягав, що жодне джерело не має сенсу поза контекстом дослідницького запиту. На його думку, «постановка проблеми – це і є початок і кінець усякого історичного дослідження. Де немає проблем – там немає й історії, тільки порожні просторікування і компіляції» (Февр, 1991: 28). Але окрім постановки проблеми формула «науково проведене дослідження», згідно твердження послідовників історії повсякденності, містить у собі ще і вироблення гіпотез (Февр, 1991: 29).

Інновацією Блока була також відмова від суто лінійного аналізу. Він пропонував починати дослідження з тієї фази явища, де найбільш виразно проявляються його ключові риси, і лише потім рухатися до витоків (Блок, 1973: 185). Це дозволяло виявити приховану логіку розвитку соціальних процесів і уникати механічного накопичення відомостей.

У ширшому інтелектуальному контексті історія повсякденності тяжіє до інтеграції з іншими

гуманітарними дисциплінами. Такий синтез дає можливість поєднати аналіз соціальних структур із дослідженням поведінкових моделей, ментальних установок, емоційних станів та культурних практик. Міждисциплінарність стає не лише інструментом, а й онтологічною ознакою історії повсякденності як науки про людину у всій повноті її досвіду.

Таким чином, методологічний інструментарій історії повсякденності залишається динамічним і відкритим. Його розвиток пов'язаний із постійним уточненням теоретичних засад, переосмисленням ролі джерел, інтеграцією міждисциплінарних підходів та поглибленням аналізу людського досвіду в різних історичних контекстах.

Подальше уточнення методологічних засад історії повсякденності потребує звернення до інтелектуальних традицій, що сформували її сучасні підходи. Однією з найвагоміших серед них стала концепція цілісної історії, розроблена представниками «Школи анналів», яка задала нові горизонти для розуміння структури людського досвіду і безпосередньо вплинула на становлення досліджень повсякденності.

VI. Цілісність історії. У перших програмних заявах журналу «Анали» (1929) його засновники Марк Блок і Люсьєн Февр виступили проти подрібнення історичного знання на ізольовані дисципліни та вузькі спеціалізації. На їхню думку, такі розмежування «спотворюють і ізолюють історію» (Bloch, Febvre, 1929: 1–2), позбавляючи її здатності охоплювати людину у всій багатогранності її досвіду. Метою анналістів було створення цілісного бачення історії, яке не розпадається на окремі сюжетні лінії, а поєднує економічні, політичні, культурні, релігійні та емоційні виміри людського буття.

Люсьєн Февр закликав істориків виходити за межі власної дисципліни. «Історики, будьте географами! Будьте правознавцями, соціологами, психологами; не заплющуйте очі на ту велику течію, яка з запаморочливою швидкістю оновлює науки про фізичний світ» (Февр, 1991: 37). Така відкритість до інших наук, на його переконання, єдиний шлях до розуміння людини, яка «напрочуд різноманітна» і є продуктом численних змішань та нашарувань культурних впливів. Цілісна історія постає в цьому контексті не лише як метод, а як світоглядний підхід, що прагне поєднати матеріальне й духовне, індивідуальне й колективне, локальне й універсальне.

Важливо, що «цілісність» у розумінні анналістів не вимагала глобального масштабу. Вона могла реалізуватися в історії окремої місцевості,

парафії чи малої громади, за умови, що ця історія розглядатиметься у багатовимірності її зв'язків: соціальних, економічних, культурних, релігійних і ментальних. Ідеться про історію людей, занурених у конкретний простір і час, але осмислених у повноті їхнього життєвого світу.

Цілісна історія стала альтернативою фрагментарним підходам, що розкладали життя на окремі «історії» – політичну, економічну, соціальну. Її завданням було створення багатовимірної картини минулого, де всі ці виміри поєднані в єдину тканину людського існування.

Цю ідею розвинув представник молодшого покоління «Школи анналів» Жорж Дюбі. Він зазначав: «У своїх дослідженнях я виходжу з принципу, згідно з яким соціальна формація має розглядатись у своїй цілісності, у взаємодії своїх частин, у не розривному взаємозв'язку між матеріальним і нематеріальним. Суспільство функціонує через взаємодію помислів і життєвої практики, мрій та повсякденних аспектів реальності» (Господаренко, 2012: 91).

У такому світлі ідея цілісної історії стала методологічним фундаментом для історії повсякденності. Вона забезпечила інструменти для аналізу не лише подій і структур, а й внутрішнього досвіду, ритмів щоденного життя та «мовчазних» процесів, що визначають людське існування. Історія повсякденності успадкувала від анналістів прагнення побачити людину в повноті її життєвого світу, поєднавши матеріальне, ментальне, соціальне й емоційне у єдиному аналітичному полі.

VII. Ментальність. Прагнення до цілісного розуміння історії неминуче привело істориків «Школи анналів» до проблеми ментальності як ключового виміру людського досвіду. Ментальність означає сукупність стійких уявлень, переконань, цінностей і способів мислення, притаманних певній спільноті. Вона визначає спосіб сприйняття світу, поведінкові норми та моделі взаємодії з довкіллям, тобто виступає «невидимим кодом» культури.

Для анналістів дослідження ментальності стало шляхом до внутрішнього світу людини минулого. У праці «Проблема невір'я в XVI столітті: релігія Рабле» Люсьєн Февр уперше спробував відтворити «інструментарій мислення» людини епохи, ті емоційні та інтелектуальні межі, у яких вона могла осмислювати реальність. Його цікавило не лише те, що люди думали, а й те, як вони могли мислити. Февр увів у науковий обіг поняття *outillage mental* – «психічне оснащення», підкреслюючи, що кожній цивілізації притаманний власний психологічний апарат, обумовлений конкретним часом і середовищем (Февр, 1991: 520).

На переконання Февра і Блока, будь-яке явище стає історичним лише тоді, коли воно проходить через людську свідомість і перетворюється на факт психологічного досвіду. «Історія не існує поза людиною і без її участі» (Гуревич, 1993: 77).

Молодше покоління анналістів, насамперед Жорж Дюбі, розвинуло ці ідеї, досліджуючи «систему образів, суджень і уявлень», характерних для різних соціальних груп. Дюбі показав, що поведінкові моделі кожної епохи формуються через взаємодію щоденних практик і ментальних установок. На його думку, саме ментальні структури, а не економічні чинники, визначають характер суспільного устрою: «В історії ментальності ми бачили необхідне доповнення до вивчення соціальної історії через її матеріальну підоснову» (Господаренко, 2012: 91).

Отже, дослідження ментальності відкриває можливість глибше зрозуміти соціальну поведінку індивіда й спільноти, простежити, як ідеї, вірування та уявлення вплітаються в тканину повсякденного життя. Водночас лишається складним питання про механізми змін ментальностей, адже цей процес не є лінійним і часто відбувається приховано.

Пошук відповіді на це питання природно веде істориків до міждисциплінарності. Аналіз ментальних трансформацій неможливий без залучення соціології, антропології, психології та культурології. Саме тому історія повсякденності тяжіє до синтезу різних наукових підходів, а вивчення ментальностей стає однією з ключових опор її методологічного розвитку.

VIII. Синтез та міждисциплінарний підхід. «Однак хоч би якими різноманітними знаннями ми прагнули наділити найбільш озброєних дослідників, вони завжди і, як правило, дуже скоро доходять до певної межі... Цей метод передбачає готовність до колективної праці» (Блок, 1973: 40).

Ці слова точно висловлюють одну з ключових ідей «Школи анналів» – необхідність синтезу знань і міждисциплінарної співпраці. Йшлося не лише про взаємодію істориків різних спеціалізацій, а й про залучення дослідників із суміжних галузей гуманітарного та соціального знання.

Міждисциплінарність стала фундаментальною рисою історії повсякденності. Її мета полягала в тому, щоб поєднати методи соціології, антропології, психології, культурології та інших наук і завдяки цьому відтворити різні рівні людського життя – соціальні, культурні, економічні та психоемоційні. Ідеться не лише про запозичення понять, а передусім про творчий обмін методами й інструментами дослідження.

«Сьогодні це, як правило, проблема шукачів-одинаків, вимушених просити підтримки в сусідів. Завтра ми станемо свідками фактичної співпраці вчених різних спеціальностей, які об'єднали свої зусилля в рамках одного колективу» (Февр, 1991: 520).

Історія, на думку анналістів, повинна вивчатися з різних точок зору, але передусім соціальної, культурної, економічної, щоб створити широкий синтез знань про Людину.

Сучасна історіографія продовжує цю лінію. Історики дедалі активніше застосовують методи інших наук, проте не механічно, а творчо адаптуючи їх до власних дослідницьких питань. Ідеальний результат міждисциплінарності полягає не лише у взаємному збагаченні, а й у створенні нових інтерпретаційних моделей, які здатні пояснювати як минуле, так і сучасність.

Особливо важливою міждисциплінарність стає у вивченні воєнної повсякденності. Цей тип досвіду неможливо зрозуміти без інструментарію військової психології (стрес, травма, адаптація, резиліентність), соціальної антропології (малі групи, неформальні мережі підтримки, ритуали виживання), культурології (символічні практики, колективні уявлення про небезпеку і втрату) та соціології (структури взаємодопомоги, зміна поведінкових моделей у кризі). Саме завдяки такому синтезу стає можливим відтворення не лише того, що люди робили під час війни, а й того, як вони переживали руйнування звичних рамок життя.

Міждисциплінарний підхід допомагає історії повсякденності виходити за межі простого опису побуту. Він відкриває шлях до інтегрованого аналізу, у якому поєднуються матеріальні умови, емоційні реакції, культурні смисли та моделі поведінки. У такому ракурсі повсякденність постає як багатовимірний простір, де відображаються як великі історичні процеси, так і досвід окремої людини.

ІХ. Військовий час як особливий вимір історії повсякденності. Історія повсякденності у воєнні періоди відкриває той вимір людського досвіду, який лишається невидимим у стабільні часи. Війна руйнує звичні ритми життя, підриває соціальні структури, змінює поведінкові моделі й оголює базові механізми виживання, перетворюючи повсякденність на граничну реальність, позначену постійною небезпекою й непередбачуваністю.

«Воєнний час формує критичний, катастрофічний, іноді майже апокаліптичний стан суспільства, що відображає широкий спектр колективних почуттів і рефлексій. Війна не лише руйнує матеріальні структури, а й прискорює суспільні зміни,

загострює психологічні реакції та культурні почуття» (Ясь, 2023: 17). У цьому сенсі війна постає як аномальний стан суспільства, позначений надзвичайною мінливістю, де традиційні рамки життя щоденно випробовуються на міцність.

Воєнна повсякденність формується на перетині руйнування й адаптації. З одного боку, війна спричиняє хаос, страх, втрату, різку зміну життєвих пріоритетів. З іншого – вона стимулює появу нових форм солідарності, морального опору та взаємопідтримки. Людина змушена звести повсякдення до елементарних практик: убезпечити себе й близьких, відновити зв'язки, знайти сенс у середовищі, де звичні орієнтири зникають. Саме тому воєнна повсякденність є концентрованим досвідом людського буття, де буденне співіснує з героїчним, а крихкість межує із силою.

Війна радикально трансформує соціальні взаємодії. Вона створює нові горизонтальні мережі допомоги, але також породжує явища опору, пристосування чи колаборації. Змінюються економічні практики, релігійні прояви, структура довіри, щоденні ритуали та емоційні стани. У цьому контексті психологічний вимір стає не менш важливим за соціальний чи матеріальний. Страх, тривога, досвід втрати, очікування небезпеки формують специфічну ментальність воєнного часу, у якій резиліентність і вразливість постають як взаємопов'язані стани.

Тому історія повсякденності воєнного часу неможлива без залучення військової психології. Вона дозволяє зрозуміти, як люди долають екстремальний стрес, як формується психологічна стійкість, як насильство й ризик змінюють поведінку та систему цінностей. Військова психологія показує, що війна породжує не лише травми, а й нові форми людяності, емпатії, відповідальності та солідарності.

У дослідженні воєнної повсякденності важливо враховувати специфіку методологічних інструментів. Її аналіз потребує поєднання макроісторичних підходів із мікрорівневими методами, зокрема реконструкції індивідуальних стратегій виживання, аналізу емоційних станів, дослідження неформальних практик та горизонтальних мереж підтримки. У воєнних умовах змінюється і сама джерельна база: зростає роль суб'єктивних свідчень, польових щоденників, усних історій та психологічних інтерв'ю, які фіксують внутрішні реакції людини на екстремальні ситуації. Інтеграція цих інструментів дозволяє відтворити воєнну повсякденність як комплексний досвід, що поєднує матеріальні, соціальні та психоемоційні виміри життя.

Таким чином, воєнна повсякденність – це не виняток із загальної історії повсякденності, а її особлива форма, де людський досвід проявляється найбільш оголено. Її дослідження дозволяє зрозуміти, як людина зберігає гідність, внутрішню дисципліну та смислові орієнтири у ситуаціях, коли соціальна тканина перебуває на межі руйнування.

Висновки. Аналіз історіографічних підходів та розмежування базових понять дозволили сформулювати цілісне уявлення про історію повсякденності як напрям, що перебуває в процесі інтенсивного теоретичного розвитку. Поняттєва неупорядкованість і множинність інтерпретацій засвідчують необхідність уточнення змісту ключових категорій та визначення їхнього аналітичного потенціалу.

Розмежування «повсякдення» та «повсякденності» дало можливість виокремити практичний рівень щоденної діяльності та смислово-емоційні структури, які визначають спосіб переживання досвіду. Визначення об'єкта, предмета та суб'єкта історії повсякденності створило чітку аналітичну конфігурацію, що дозволяє поєднати індивідуальні практики з ширшими соціальними й культурними процесами. Залучення ідей про цілісність історичного знання та ментальні структури, сформульованих прихильниками «Школи анналів», показало, що повсякденність не може бути зведена лише до матеріальних аспектів побуту, а потребує інтеграції психологічних, культурних та символічних вимірів.

Запропонована аналітична рамка є застосовною для вивчення різних типів джерел, зокрема щоденників, приватного листування, мемуаристики, фотографічних та етнографічних матеріалів, усних історій і цифрових свідчень. Вона придатна до аналізу як стабільних мирних середовищ, так і кризових або екстремальних ситуацій, у яких повсякденність проявляє свої граничні характеристики. Особливо продуктивною ця рамка є у дослідженні воєнної повсякденності, де поєднання соціальних структур, емоційних станів, неформальних практик і ментальних установок дозволяє реконструювати багатовимірний досвід людини в умовах руйнування звичних життєвих моделей.

Водночас слід визнати певні обмеження. Відсутність уніфікованої теоретичної моделі історії повсякденності, а також міждисциплінарна розпорошеність підходів ускладнюють вироблення єдиної дослідницької логіки. Різноманітність джерел і високий рівень суб'єктивності, притаманний свідченням про повсякденний досвід, потребують обережності в інтерпретаціях і строгішого методологічного контролю.

Попри ці обмеження, результати дослідження створюють міцне методологічне підґрунтя для подальших емпіричних студій. Запропонована концептуальна рамка дозволяє аналізувати повсякденне життя як простір, де перетинаються «мала» й «велика» історія, а індивідуальні практики стають ключем до розуміння ширших соціальних і культурних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алешкевич Я. А. Теоретико-методологічні засади дослідження історії повсякденності. *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*. 2017. Вип. 2. С. 139–143. URL: <http://visnyk-ist.uzhnu.edu.ua/article/view/159868/159119> (дата звернення: 11.09.2025).
2. Блок М. Апологія історії или ремесло историка. Москва: Наука, 1973. 232 с. URL: https://imwerden.de/pdf/blok_mark_apologoya_istorii_1973.pdf (дата звернення: 10.08.2025).
3. Бродель Ф. Динамика капитализма. Смоленск: Полиграмма, 1993. 128 с.
4. Бродель Ф. *Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст.* у 3 т. Т. 1. Київ: Основи, 1995. 543 с.
5. Васильчук Г. В. Вивчення «радянської повсякденності» 20–30-х років XX ст. сучасними російськими істориками: проблеми теорії та методології дослідження. *Україна XX ст.: культура, ідеологія, політика*: зб. ст. Вип. 12. 2007. С. 275–286.
6. Головка В. «Риба та м'ясо» історії повсякденності: теоретичні засади напрому. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*: міжвід. зб. наук. пр. 2007. Вип. 17. С. 87–101. URL: <http://history.org.ua/JournALL/pro/17/6.pdf> (дата звернення: 10.08.2025).
7. Гордієнко В. В., Гордієнко Г. М. Історія повсякденності як дискурс і дослідницька програма в сучасному українському історіописанні. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2024. Т. 35. № 1. С. 190–195. URL: https://www.hist.vernadskeyjournals.in.ua/journals/2024/1_2024/29.pdf (дата звернення: 12.09.2025).
8. Господаренко О. В. Жорж Дюбі: середньовічне суспільство і культура крізь призму ментальності. *Наукові праці. Серія: Історія*. 2012. Т. 171. Вип. 159. С. 91–96. URL: <http://history.chdu.edu.ua/article/view/69928> (дата звернення: 12.09.2025).
9. Грінченко Г. [Рецензія]. *Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник*. 2006. Вип. 8. С. 228–231. Рец. на кн.: Епоха. Культури. Люди (История повседневности и культурная история Германии и Советского Союза. 1920–1950-е годы): материалы междунар. науч. конф. (Харьков, сент. 2003 г.). Харьков, 2004. 364 с.
10. Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа «Анналов: памяти Ю. М. Лотмана. Москва: Индрик, 1993. 328 с.
11. Коляструк О. Історія повсякденності як об'єкт історичного дослідження: історіографічний і методологічний аспекти. Харків: Курсор, 2008. 122 с.

12. Коляструк О. Теоретико-методологічні аспекти вивчення повсякденного життя. *Нариси повсякденного життя радянської України в добу непу (1921–1928 рр.): Колективна монографія* / Відп. ред. С. В. Кульчицький: В 2 ч. Ч. 1. Київ: Інститут історії України НАН України, 2009а. С. 6–9. URL: http://history.org.ua/JournALL/jittia/jittia_2010_1_1/jittia_2010_1_1.pdf (дата звернення: 12.08.2025).
13. Коляструк О. А. Історія повсякденності в сучасній західній науковій традиції. Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія: Історія. 2009b. Вип. 16. С. 231–238. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_ist_2009_16_48 (дата звернення: 11.10.2025).
14. Коляструк О. А. Предмет історії повсякденності: проблема постановки й окресленості в сучасній гуманітаристиці. *Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]*. Серія: Історія. 2009с. Вип. 15. С. 170–173. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_ist_2009_15_37 (дата звернення: 12.08.2025).
15. Куделко С. М. История повседневности в контексте исторического краеведения. *Эпоха. Культуры. Люди (История повседневности и культурная история Германии и Советского Союза. 1920–1950-е годы)*: материалы междунар. науч. конф., г. Харьков, сент. 2003 г.: сб. докл. Харьков: Восточно-региональный центр гуманитарно-образовательных инициатив, 2004. С. 144–149.
16. Лефевр А. Повседневное и повседневность. *Социологическое обозрение*. 2007. Т. 6. № 3. С. 34–36.
17. Лисенко О. Історія повсякденності як галузь наукового знання (повсякденна історія війни: методологічні нотатки). *Історія повсякденності: теорія та практика*: матеріали Всеукр. наук. конф. Переяслав-Хмельницький, 14–15 трав. 2010 р. Переяслав-Хмельницький, 2010. С. 11–19. URL: <http://history.org.ua/libe/gua/978-966-2464-02-3/978-966-2464-02-3.pdf> (дата звернення: 14.09.2025).
18. Удод О. Історія повсякденності як методологічна проблема [про актуальність історії повсякденності]. *Сумський історичний портал*. 2011. 18 лист. URL: <https://history.sumy.ua/theoryofhistory/226> (дата звернення: 11.10.2025).
19. Удод О. Історія повсякденності як методологічна проблема. *Доба*. 2002. № 3. С. 6–18.
20. Удод О. Повсякденне життя киян в умовах окупації (вересень 1941 – листопад 1943): питання методології та історіографії. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*: міжвід. зб. наук. пр. 2006. Вип. 15. С. 384–391.
21. Удод О. А. Про історію повсякденності. *Бористен*. 2000. № 4 (106). С. 9–10.
22. Февр Л. Бои за историю / пер. с франц. А. А. Бобович и др. Москва: Наука, 1991. 635 с.
23. Ясь О. На зламах історичного часу, або Темпоральні образи сучасної російсько-української війни: лекція / За ред. В. Смолія. Київ: Інститут історії України, 2023. 68 с.
24. Abdykulova G. Research methodology of the city's history of everyday life. *Opción*. 2019. Vol. 35, No. 22. P. 49–68. URL: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/24507/24954> (дата звернення: 11.10.2025).
25. Bloch M., Febvre L. À nos lecteurs. *Annales d'histoire économique et sociale*. 1929. № 1. P. 1–2. URL: <https://www.jstor.org/stable/i27572038> (дата звернення: 11.10.2025).
26. Certeau M. de. *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press, 1984. Vol. 1. 229 p.
27. Ghisleni M. The sociology of everyday life: A research program on contemporary sociality. *Social Science Information*. 2017. Vol. 56. № 4. P. 526–543. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0539018417734975#b-ody-ref-bibr22-0539018417734975> (дата звернення: 11.10.2025).
28. Moran J. *Reading the Everyday*. London: Routledge, 2005. 224 p. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203280409/reading-everyday-joe-moran> (дата звернення: 11.09.2025).

REFERENCES

1. Aleshkevych Ya. A. (2017). Teoretyko-metodolohichni zasady doslidzhennia istorii povsiakdennosti. [Theoretical and Methodological Foundations of Research on the History of Everyday Life]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu, seriia «Istoriia»*, 2. Pp. 139–143. URL: <http://visnyk-ist.uzhnu.edu.ua/article/view/159868/159119> (data zvernennia: 11.09.2025). [in Ukrainian].
2. Blok M. (1973). Apologiya istorii ili remeslo istorika. [An Apology for History, or The Historian's Craft]. Moskva: Nauka. 232 s. URL: https://imwerden.de/pdf/blok_mark_apologoya_istorii_1973.pdf (data zvernennia: 10.08.2025). [in Russian].
3. Brodel' F. (1993). Dinamika kapitalizma. [The Dynamics of Capitalism]. Smolensk: Poligramma. 128 s. [in Russian].
4. Brodel F. (1995). *Materialna tsyvilizatsiia, ekonomika i kapitalizm, XV–XVIII st.* [Material civilization, the economy, and capitalism, 15th–18th centuries]. u 3 t. T. 1. Kyiv: Osnovy. 543 s. [in Ukrainian].
5. Vasylychuk H. V. (2007). Vyvchennia «radianskoi povsiakdennosti» 20–30-kyh rokiv XX st. suchasnymy rosiiskymy istorykamy: problemy teorii ta metodolohii doslidzhennia. [The Study of “Soviet Everyday Life” in the 1920s and 1930s by Contemporary Russian Historians: Issues in Research Theory and Methodology]. *Ukraina XX st.: kultura, ideolohiia, polityka*: zb. st., 12. Pp. 275–286. [in Ukrainian].
6. Holovko V. (2007). «Ryba ta miaso» istorii povsiakdennosti: teoretychni zasady napriamu. [“Fish and Meat” in Everyday Life: Theoretical Foundations of the Field]. *Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia, poshuky*: mizhvid. zb. na uk. pr., 17. Pp. 87–101. URL: <http://history.org.ua/JournALL/pro/17/6.pdf> (data zvernennia: 10.08.2025). [in Ukrainian].
7. Hordiienko V. V., Hordiienko H. M. (2024). Istoriia povsiakdennosti yak dyskurs i doslidnytska prohrama v suchasnomu ukrainskomu istoriiiepyssanni. [The History of Everyday Life as a Discourse and Research Program in Contemporary Ukrainian Historiography]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriia: Istorychni nauky*. T. 35. 1. Pp. 190–195. URL: https://www.hist.vernadskyjournals.in.ua/journals/2024/1_2024/29.pdf (data zvernennia: 12.09.2025). [in Ukrainian].
8. Hospodarenko O. V. (2012). Zhorzh Diubi: serednovichne suspilstvo i kultura kriz pryzmu mentalnosti. [Georges Duby: Medieval Society and Culture Through the Lens of Mentality]. *Naukovi pratsi. Seriia: Istoriia*. T. 171, 159. Pp. 91–96. URL: <http://history.chdu.edu.ua/article/view/69928> (data zvernennia: 12.09.2025). [in Ukrainian].
9. Hrinchenko H. (2004). [Retsenzii]. *Skhid-Zakhid: Istoryko-kulturolohichniy zbirnyk*. 2006, 8. 228–231. [East-West: A Collection of Historical and Cultural Studies]. Rets. na kn.: Эпоха. Культуры. Люди (Ystoryia povsednevnyosti y kulturnaia ystoryia Hermanyy y Sovetskoho Soiuz. 1920–1950-e hody): materyaly mezhdunar. nauch. konf. (Kharkov, sent. 2003 h.). Kharkov. 364 s. [in Ukrainian].

10. Gurevich A. Ya. (1993). *Istoricheskij sintez i Shkola «Annalov: pamyati Yu. M. Lotmana*. [Historical Synthesis and the “Annals” School: In Memory of Y. M. Lotman]. Moskva: Indrik. 328 s. [in Russian].
11. Koliastruk O. (2008). *Istoriia povsiakdennosti yak ob'ekt istorichnoho doslidzhennia: istoriografichni i metodolohichni aspekty*. [The History of Everyday Life as a Subject of Historical Research: Historiographical and Methodological Aspects]. Kharkiv: Kursor. 122 s. [in Ukrainian].
12. Koliastruk O. (2009a). *Teoretyko-metodolohichni aspekty vyvchennia povsiakdennoho zhyttia*. [Theoretical and methodological aspects of the study of everyday life]. *Narysy povsiakdennoho zhyttia radianskoi Ukrainy v dobu nepu (1921–1928 rr.): Kolektyvna monohrafiia / Vidp. red. S. V. Kulchytskyi: V 2 ch. Ch. 1*. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Pp. 6–9. URL: http://history.org.ua/JournALL/jittia/jittia_2010_1_1/jittia_2010_1_1.pdf (data zvernennia: 12.08.2025). [in Ukrainian].
13. Koliastruk O. A. (2009b). *Istoriia povsiakdennosti v suchasni zakhidni naukovi tradytsii*. [The History of Everyday Life in the Modern Western Academic Tradition]. *Naukovi zapysky [Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho]. Serii: Istoriia*, 16. Pp. 231–238. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_ist_2009_16_48 (data zvernennia: 11.10.2025). [in Ukrainian].
14. Koliastruk O. A. (2009c). *Predmet istorii povsiakdennosti: problema postanovky y okreslenosti v suchasni humanitarystysi*. [The Subject of Everyday Life History: The Problem of Framing and Delimitation in Contemporary Humanities]. *Naukovi zapysky [Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho]. Serii: Istoriia*, 15. Pp. 170–173. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_ist_2009_15_37 (data zvernennia: 12.08.2025). [in Ukrainian].
15. Kudelko S. M. (2004). *Istoriia povsednevnosti v kontekste istoricheskogo kraevedeniya*. [The History of Everyday Life in the Context of Local History]. *E'poxa. Kul'tury. Lyudi (Istoriia povsednevnosti i kul'turnaya istoriya Germanii i Sovetskogo Soyuza. 1920–1950-e gody): materialy mezhdunar. nauch. konf., g. Xar'kov, sent. 2003 g.: sb. dokl. Xar'kov: Vostochno-regional'nyj centr gumanitarno-obrazovatel'nykh iniciativ*. Pp. 144–149. [in Russian].
16. Lefevr A. (2007). *Povsednevnoe i povsednevnost'*. [Everyday life and the everyday]. *Sociologicheskoe obozrenie*. T. 6. 3. Pp. 34–36. [in Russian].
17. Lysenko O. (2010). *Istoriia povsiakdennosti yak haluz naukovoho znannia (povsiakdenna istoriia viiny: metodolohichni notatky)*. [The History of Everyday Life as a Field of Scholarly Knowledge (The Everyday History of War: Methodological Notes)]. *Istoriia povsiakdennosti: teoriia ta praktyka: materialy Vseukr. nauk. konf. Pereiaslav-Khmelnitskyi*, 14–15 trav. 2010 r. Pereiaslav-Khmelnitskyi. Pp. 11–19. URL: <http://history.org.ua/liberua/978-966-2464-02-3/978-966-2464-02-3.pdf> (data zvernennia: 14.09.2025). [in Ukrainian].
18. Udod O. (2011). *Istoriia povsiakdennosti yak metodolohichna problema [pro aktualnist istorii povsiakdennosti]*. [The History of Everyday Life as a Methodological Problem [On the Relevance of the History of Everyday Life]]. *Sumskyi istorichnyi portal*. 18 lyst. URL: <https://history.sumy.ua/theoryofhistory/226> (data zvernennia: 11.10.2025). [in Ukrainian].
19. Udod O. (2002). *Istoriia povsiakdennosti yak metodolohichna problema*. [The History of Everyday Life as a Methodological Problem]. *Doba*. 3. Pp. 6–18. [in Ukrainian].
20. Udod O. (2006). *Povsiakdenne zhyttia kyan v umovakh okupatsii (veresen 1941 – lystopad 1943): pytannia metodolohii ta istoriografii*. [Daily Life in Kyiv Under Occupation (September 1941–November 1943): Methodological and Historiographical Issues]. *Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia, poshuky: mizhvid. zb. nauk. pr.*, 15. Pp. 384–391. [in Ukrainian].
21. Udod O. A. (2000). *Pro istoriiu povsiakdennosti*. [On the History of Everyday Life]. *Borysten*. 4 (106). Pp. 9–10. [in Ukrainian].
22. Fevr L. (1991). *Boi za istoriyu [Battles for History] / per. s franc. A. A. Bobovich i dr. Moskva: Nauka*. 635 s. [in Russian].
23. Ias O. (2023). *Na zlamakh istorichnoho chasu, abo Temporalni obrazy suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny: lektiia [At the Crossroads of History, or Temporal Images of the Current Russian-Ukrainian War: A Lecture] / Za red. V. Smoliia*. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy. 68 s. [in Ukrainian].
24. Abdykulova G. (2019). *Research methodology of the city's history of everyday life*. *Opción*. Vol. 35. 22. Pp. 49–68. URL: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/24507/24954> (data zvernennia: 11.10.2025).
25. Bloch M., Febvre L. (1929). *À nos lecteurs. Annales d'histoire économique et sociale*. 1. 1–2. URL: <https://www.jstor.org/stable/i27572038> (data zvernennia: 11.10.2025).
26. Certeau M. de. (1984). *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press. Vol. 1. 229 p.
27. Ghisleni M. (2017). *The sociology of everyday life: A research program on contemporary sociality*. *Social Science Information*. Vol. 56. 4. 526–543. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0539018417734975#body-ref-bibr22-0539018417734975> (data zvernennia: 11.10.2025).
28. Moran J. (2005). *Reading the Everyday*. London: Routledge. 224 p. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203280409/reading-everyday-joe-moran> (data zvernennia: 11.09.2025).

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 75.01:[111.852+165.212]:(519)"13/18"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-7>

Дар'я АЛЬМЕТКІНА,
orcid.org/0009-0006-5133-8687
студентка магістратури

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) daria.almetkina@naoma.edu.ua

ЕСТЕТИЧНИЙ ТА СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ МІНХВА ТА МУНДЖАДО У ТВОРЧОСТІ КОРЕЙСЬКИХ МИТЦІВ

Статтю присвячено аналізу мінхва та мунджадо як двох взаємопов'язаних форм корейського живопису, у яких естетична організація образу невід'ємна від його семіотичної дії. Дослідницька проблема полягає в тому, що мінхва в науковій традиції нерідко описувалася або як «народний» відповідник високого живопису, або як декоративний масив без внутрішньої концептуальної складності, тоді як мунджадо часто редукували до дидактичного різновиду конфуціанської образності. У статті запропоновано інший підхід: мінхва розглядається як гнучке поле візуальної культури пізнього Чосону, що виникло на перетині придворних, професійних, регіональних і побутових практик, а мунджадо – як концентрована форма письменно-образного мислення, в якій знак не просто супроводжується зображенням, а буквально складається з нього. На цій основі простежено, як у мінхва працюють механізми площинності, кольорової інтенсивності, схематизації, деформації й гумористичного зсуву, завдяки яким образ набуває не ілюстративної, а апотропеїчної, побажальної та мнемонічної сили. Окрему увагу приділено семіотичній логіці композицій із тигром і сорокою, лотосом та мотивами довголіття: у цих творах символ не є статичним знаком, а виконує функцію культурної дії, скеровуючи глядача від тривоги до уявлюваної впорядкованості світу. У випадку мунджадо показано, що ключовим є подвійний режим сприйняття – читання і споглядання. Ієрогліф у таких композиціях поєднує мовне значення, декоративний ритм і моральний імператив, а сама живописна площина перетворюється на місце синтезу конфуціанської етики й зорового досвіду. На матеріалі досліджень про ранні та пізні типи мунджадо, про структуру хьодже-мунджадо та про регіональні лінії передачі майстерності доведено, що анонімність не є єдиною моделлю існування цього живопису: за ним стоять імена майстрів, локальні школи, практики стилістичного наслідування та переозначення. У підсумку обґрунтовано, що мінхва і мунджадо слід трактувати не як периферійний декоративний додаток до «високого» мистецтва, а як одну з найвиразніших моделей корейської візуальної культури, у якій декоративне, етичне та семіотичне не розриваються, а творять єдину художню систему. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304; Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256; Bailey, 2020: 1–18; Kang, 2024: 167–208).

Ключові слова: мінхва, мунджадо, корейський живопис, семіотика, конфуціанська візуальність, символіка, пізній Чосон.

Daria ALMETKINA,
orcid.org/0009-0006-5133-8687
Master's student

National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) daria.almetkina@naoma.edu.ua

THE AESTHETIC AND SEMIOTIC ANALYSIS OF MINHWA AND MUNJADO IN THE WORKS OF KOREAN ARTISTS

This article examines minhwa and munjado as two interconnected forms of Korean painting in which aesthetic form and semiotic function are inseparable. The central problem is that minhwa has often been described either as a vernacular counterpart to elite painting or as a merely decorative body of images lacking conceptual depth, while munjado has frequently been reduced to a didactic visual branch of Confucian morality. The study proposes a different perspective. Minhwa is interpreted as a flexible visual field of late Joseon culture situated at the intersection of courtly, professional, regional, and domestic practices, whereas munjado is approached as a condensed form of script-image thinking in which the written sign is not simply accompanied by imagery but is materially constituted by it. On this basis, the article traces how flatness, chromatic intensity, schematization, deformation, and playful visual displacement operate in minhwa so that the image acquires apotropaic, auspicious, and mnemonic force rather than illustrative passivity. Particular attention is given to the semiotic logic of tiger-and-magpie paintings, lotus compositions, and longevity imagery, where the symbol

functions as cultural action and guides the viewer from anxiety toward an imagined order of well-being. In munjado, by contrast, the decisive operation lies in the simultaneous acts of reading and seeing. The Chinese character carries verbal meaning, ornamental rhythm, and moral imperative at once, turning the painted surface into a site where Confucian ethics is converted into visual experience. Drawing on scholarship about the early and later phases of munjado, the compositional structure of hyoje munjado, and regional lines of stylistic transmission, the article argues that anonymity is not the only mode of existence for this painting tradition. One can also identify masters, local schools, and processes of stylistic inheritance and transformation. The study concludes that minhwa and munjado should not be treated as peripheral decorative supplements to "high" art. They constitute one of the most distinctive models of Korean visual culture, in which the decorative, the ethical, and the semiotic merge into a single artistic system. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304; Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256; Bailey, 2020: 1–18; Kang, 2024: 167–208).

Key words: minhwa, munjado, Korean painting, semiotics, Confucian visuality, symbolism, late Joseon.

Постановка проблеми. Розмова про мінхва майже відразу впирається у складність самої наукової мови, якою цей феномен описують. Термін усталився, але не став нейтральним. Частина дослідників уживає його як зручну парасольку для всього живопису поза придворно-літераторським каноном, інші наполягають на його суворішому соціальному змісті, пов'язуючи мінхва передусім із образотворчими практиками міських і сільських низів. Обидві позиції мають пояснювальну силу, але жодна не охоплює всієї картини. Якщо триматися лише вузького класового тлумачення, з поля зору випадає складний рух мотивів між двором, професійною майстернею, регіональним ремеслом і домашнім вжитком. Якщо ж, навпаки, розчинити мінхва в безмежному полі «популярної образності», вона втрачає історичну специфіку й перетворюється на надто розпливчасту категорію. Отже, проблема полягає не в доборі «правильного» ярлика, а в тому, щоб описати механізм циркуляції форм, сюжетів і способів бачення, який зробив мінхва впізнаваною художньою мовою. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95).

Мунджадо ще гостріше виявляє цю методологічну трудність. Воно здається ніби другорядним жанром усередині ширшого поля мінхва, однак саме тут найочевидніше видно, як корейська візуальна культура працює з напругою між письмом і зображенням. Ієрогліф у мунджадо не виконує функції підпису, а сам стає полотном, на якому згущуються символічні мотиви, моральні настанови й декоративна ритміка. Через це жанр не можна звести ні до каліграфії, ні до жанрового малярства, ні до наочної педагогіки. Він належить одразу кільком режимам культури: текстовому, етичному, ритуальному й естетичному. Проблема тут полягає в тому, що установлені мистецтвознавчі поділи погано вловлюють цю змішаність. Коли мунджадо читають тільки як конфуціанську моральну програму, губиться пластична винахідливість твору; коли сприймають його тільки як орнамент, зникає смислова напруга знака. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

Звідси випливає ширша дослідницька потреба. Естетичний аналіз мінхва без семіотики легко перетворюється на каталог кольорів, мотивів і композиційних ефектів. Семіотичний аналіз без уваги до матеріальної форми, навпаки, редукує живопис до системи умовних кодів, ніби образ є лише оболонкою для вже готового значення. У випадку корейської традиції така дихотомія не спрацьовує. Тут декоративність не приховує сенс, а є способом його народження; моральне повчання не існує поза видовищністю форми; а побажання щастя чи захисту не зводиться до абстрактної формули, бо здійснюється через конкретний режим споглядання. Саме тому мінхва й мунджадо варто розглядати разом: не як ідентичні явища, а як два способи однієї культурної операції, у якій образ одночасно означає, впливає і впорядковує життєвий простір. (Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256; Bailey, 2020: 1–18).

Аналіз досліджень. У студіях про мінхва помітні дві дослідницькі лінії. Перша намагається вписати її в систему корейського живопису, з'ясувати співвідношення з придворною та літераторською візуальністю, окреслити межі поняття. У цьому плані показовою є позиція Jeong, який послідовно відмежовує мінхва від придворного й садаебуського письма, водночас визнаючи тісну взаємодію між ними на рівні сюжетів і формальних рішень. Для нього мінхва не є пасивним відлунням «високого» мистецтва: вона засвоює його мотиви, але перебудовує їх через спрощення, схематизацію, кольорову експресію та сатиричний зсув. Ця теза важлива тим, що дозволяє бачити в мінхва не мистецтво браку, а мистецтво трансформації. Водночас надто жорстке соціальне окреслення жанру в цій моделі не цілком пояснює ранні форми, пов'язані з професійними й придворними художниками. Саме на це звертає увагу Jin, коли описує розвиток мунджадо від ранніх, більш впізнаваних і витончених форм XVIII ст. до вільніших локальних версій XIX ст. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95).

Друга лінія зосереджується вже не на місці мінхва в історії жанрів, а на її знаковій логіці. Насамперед ідеться про праці Cho, де окремі сюжети – тигр із сорокою та лотос – аналізуються за допомогою структурної семіотики. Цінність цих досліджень полягає не лише в застосуванні певного методу, а в тому, що вони показують: мінхва не функціонує як одномірний словник символів. У ній розгортається сценарій переходу від загрози до безпеки, від нестачі до очікуваного блага, від тривоги до психологічної стабілізації. Знаки виявляються не статичними відповідниками понять, а елементами дії. Саме через це мінхва втрачає риси простої алегорії і постає як своєрідна культурна технологія афективного упорядкування світу. Ця перспектива надзвичайно продуктивна, але її ще недостатньо поєднано з аналізом мунджадо як особливого типу письменно-образної композиції. (Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256).

У дослідженнях мунджадо, своєю чергою, домінують історико-типологічний і ідейно-морфологічний підходи. Jin описує походження та соціальну роль жанру, виокремлює базові типи й пропонує модель його трьох етапів розвитку. Lee акцентує на внутрішній зміні самої знакової структури: від ранніх композицій із персонажами й сюжетними алюзіями до пізніших форм, у яких зображення дедалі сильніше інтегрується в штрих і стає частиною графеми. Seo переносить розмову на рівень конструкції, досліджуючи, як у хьодже-мунджадо зображення тварин, деталей середовища та частин штриха вибудовуються в єдину композиційну систему. У сукупності ці праці дають потужний теоретичний каркас, проте в них рідше ставиться питання про те, якою мірою сама естетична форма – контраст кольору, розподіл густоти, ритм асиметрії – є носієм етичного смислу, а не лише його оболонкою. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

Окремий важливий поворот у науковому полі пов'язаний із реконструкцією конкретних регіональних традицій і ліній майстерності. Саме тут анонімна маса «народних» художників починає набувати історичної фактичності. Дослідження Kang про художньо-каліграфічне середовище Йондонського регіону показує, що хьодже-мунджадо не існувало в порожньому просторі безіменної звички. За ним стояли мережі навчання, наслідування, авторські стилі та взаємодія між каліграфами й живописцями. Фігури Лі Хі Су та Хван Син Гю дають підставу говорити не лише про регіональну варіативність, а й про те, що мінхва й мунджадо варто вивчати як середовище живої професійної передачі, а не просто як сти-

хійне «народне» продукування образів. Саме на стику цих підходів – історичного, семіотичного, формального й регіонально-авторського – і відкривається простір для ціліснішого аналізу. (Kang, 2024: 167–208).

Мета статті полягає в тому, щоб простежити, яким чином у мінхва та мунджадо естетична організація форми стає способом продукування значення, а семіотична функція, своєю чергою, визначає саму будову зображення. Йдеться не про механічне зіставлення двох жанрових назв, а про спробу описати спільну логіку корейської візуальної культури, у межах якої орнаментальне, моральне, апотропеїчне й побажальне виявляються різними модальностями одного художнього процесу. Звідси випливають конкретні завдання: уточнити місце мінхва в структурі корейського живопису; виявити формальні риси, що забезпечують її символічну дієвість; розглянути мунджадо як форму синтезу письма й образу; простежити історичні зміни в цьому жанрі та з'ясувати, яким чином регіональні художні середовища модифікували його коди. (Jeong, 2007: 213–244; Lee, 2009: 307–343; Kang, 2024: 167–208).

Виклад основного матеріалу. Почати варто з принципового уточнення. Мінхва не є «простим» мистецтвом у сенсі бідності художніх рішень. Її простота – якщо взагалі доречно вживати це слово – народжується не з невміння, а з іншого порядку пріоритетів. Там, де літераторська картина прагне згустити рефлексію через стриманість і порожнечу, мінхва досягає ефекту через ритмічне нагромадження знаків, локальну насиченість кольору, виразний контур і навмисну смислову надмірність. Вона не приховує своїх кодів, а навпаки, робить їх максимально видимими. Власне тому схематизація і площинність тут не є відступом від мистецтва, а способом перевести бажане – довголіття, спокій, достаток, захист – у форму, яку можна швидко впізнати, запам'ятати й «привласнити» поглядом. У цьому сенсі мінхва працює ближче до емблематичної логіки, однак не втрачає живописної свободи. Її сила полягає саме в поєднанні ясності знака з формальною винахідливістю. (Jeong, 2007: 213–244; Bailey, 2020: 1–18).

Саме тому так важливо не протиставляти мінхва придворному чи літераторському живопису як рівне й нижче. Jeong слушно підкреслює, що між цими сферами існує мережа постійних запозичень, але ця залежність не означає підлеглості. Мінхва бере з придворного малярства барвистість і знакову спрямованість, із літераторського – окремі мотиви та навіть монохромні прийоми, проте на їх основі вибудовує власну сис-

тему, у якій смисл повинен бути не витончено прихованим, а соціально рухливим. У такому контексті гумор, збільшення масштабу окремих деталей, порушення «правильних» пропорцій або ритмічне повторення однакових мотивів слід розуміти не як свідчення стилістичної наївності, а як свідомий перенапис образної норми під потреби іншого глядача й іншого способу користування твором. Відбувається не спрощення готової форми, а її пере-профілювання. (Jeong, 2007: 213–244).

Цей висновок дозволяє інакше поглянути на одну з найвідоміших іконографічних пар мінхва – тигра й сороку. У семіотичному аналізі Cho важить не сам перелік символічних функцій тварин, а побудова опозицій, які організовують сприйняття картини. Дослідник показує, що на глибинному рівні тут діє конфлікт між тривогою та благополуччям, на поверхневому – між сприятливим і несприятливим знаком, а на рівні дискурсу – між вигнанням лиха і наближенням добрих звісток. Це означає, що картина не лише відтворює популярну пару тварин, а інсценує рух до бажаного стану. Глядач опиняється не перед пасивною емблемою, а перед структурою переходу: образ символічно здійснює те, що обіцяє. У такій перспективі химерний або навіть гротесковий вигляд тигра перестає бути дотепною випадковістю. Він робить страх керованим, переводить його в домашній простір і водночас не позбавляє охоронної сили. (Cho, 2014: 69–78).

Семіотична дієвість мінхва взагалі часто зростає там, де натуралізм послаблюється. Чим далі образ від безпосередньої життєподібності, тим виразніше він працює як знак. Це добре видно на матеріалі лотосових композицій. Cho інтерпретує їх не як просте побажання добра, а як систему, в якій протиставлення «щастя / нещастя» або «благо / нестача» долається через образне посередництво самої картини. Лотос стає не лише кодом чистоти чи достатку, а своєрідним механізмом збирання сприятливого сенсу. Звідси випливає важливе спостереження: мінхва не зводиться до іконографії в вузькому сенсі. Її образи не лише означають щось поза собою, а створюють режим психологічної участі, в якому глядач не стільки дешифрує повідомлення, скільки входить у впорядковану систему побажань. Сама композиція стає формою соціально санкціонованої надії. (Cho, 2017: 245–256).

Ще виразніше декоративно-семіотичний механізм корейського живопису виявляється в образах довголіття. Bailey переконливо показує, що сипчансен – схема десяти символів довгого життя – не є випадковим нагромадженням спри-

ятливих мотивів. Йдеться про цілісну систему, у якій небесні, земні, рослинні та тваринні елементи об'єднуються в особливу корейську конфігурацію. Сонце, хмари, гори, вода, сосна, бамбук, гриб безсмертя, олень, журавель і черепаха становлять не просто каталог довговічних сутностей, а модель гармонійного світу, де тривалість життя мислиться як космічна упорядкованість. Саме тому візуальна композиція таких ширм має характер не описовий, а майже космограмний: вона показує лад, у якому бажане вже ніби здійснилося. Цей принцип важливий і для розуміння мінхва загалом, бо демонструє, як символічне мислення в корейському живописі тяжіє до ансамблю, до групування мотивів у розпізнавані смислові поля. (Bailey, 2020: 1–18).

Водночас значення має і соціальна траєкторія таких мотивів. Bailey звертає увагу на те, що образи довголіття ширилися одночасно в елітних і народних контекстах, а отже, не можуть бути пояснені за допомогою прямолінійної схеми «згори вниз» або «знизу вгору». Сам факт їх укорінення в неоконфуціанській державі, попри даоські витоки багатьох мотивів, свідчить про високу пластичність корейської іконографічної свідомості. Вона здатна утримувати ідеологічно різні семантичні пласти в одній образній матриці. Це спостереження важливе для статті з двох причин. По-перше, воно підважує спробу жорстко розвести «офіційне» й «побутове» мистецтво. По-друге, воно створює місток до мунджадо, де конфуціанська мораль теж не репрезентується в аскетичній чистоті, а набуває строкато-декоративної, навіть святкової тілесності. (Bailey, 2020: 1–18; Lee, 2009: 307–343).

Саме на цьому тлі стає зрозуміло, чому мунджадо не слід трактувати як побічний жанровий відлам мінхва. Воно радикалізує той самий принцип, за яким значення утворюється через видиму форму, але робить це з максимальною концентрацією. Історично, як показують Jin і Lee, ранні різновиди таких картин могли бути пов'язані з побажальними ієрогліфами на кшталт «довголіття» чи «щастя», однак поступово центральним стає комплекс конфуціанських чеснот – 효, 제, 충, 신, 예, 의, 염, 치. Отже, зсунення від благопожального слова до етичного терміна не означало розриву з попередньою семіотикою, а радше її переорієнтацію. Базовий механізм залишився тим самим: знак має бути не просто прочитаним, а пережитим як образ. Проте тепер на перший план виходить не космічна благодать, а моральна дисципліна, що робить мунджадо особливо цінним матеріалом для аналізу зорового режиму конфуціанства. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343).

У цьому жанрі письмо перестає бути лише носієм інформації. Воно входить у поле живопису як пластична подія. Найточніше це видно з висновків Seo. Дослідник показує, що в хьодже-мунджадо художник мислить не окремою рисою і не окремим зображенням, а цілим композиційним планом. Заголовний ієрогліф постає як конструкція, в якій тваринний або інший домінуючий мотив може розміщуватися у верхній частині знака як «центральный образ», а інші елементи працюють то як фрагменти довкілля, то як еквіваленти штрихів. Унаслідок цього знак залишається впізнаваним, але втрачає жорстку графічну замкненість. Він наче відкривається назовні, пускає в себе світ речей, істот і сюжетів. Естетичний ефект такої операції не другорядний: саме через нього чеснота перестає бути абстрактною. Вона стає видимою, тілесною, ритмічною. (Seo, 2022: 277–304).

Найцікавіше в цьому процесі те, що смисл і форма змінюють одне одного взаємно. Seo наголошує: деякі елементи штриха ніби «звільняються» від свого первісного графічного обов'язку і можуть бути замінені образом, який краще висвітлює значення заголовного ієрогліфа. Це дуже важливе спостереження, бо воно показує, що мунджадо не ілюструє вже готову моральну категорію, а буквально конструює її щоразу заново на площині картини. У цій конструкції контраст кольорового і монохромного, органічного і геометризovanого, вільного й нормативного перетворюється на семіотичний ресурс. Інакше кажучи, етичний імператив тут не передається всупереч декоративності, а завдяки їй. Без візуального задоволення, яке створює така комбінація, конфуціанська формула не мала б тієї мнемонічної сили, яку набуває у форматі мунджадо. (Seo, 2022: 277–304).

Звідси випливає ще одна важлива річ: у мунджадо читання і бачення не відбуваються послідовно. Глядач не спочатку читає ієрогліф, а потім милується декоративною обробкою, або навпаки. Обидва процеси настають одночасно і весь час коригують одне одного. Якщо образна складова занадто сильна, знак ризикує втратити читабельність. Якщо ж переважає графічна суворість, картина скочується в дидактичну сухість. Майстерність художника полягає в тому, щоб утримати цю хитку рівновагу. Саме вона робить мунджадо формою зорової етики, а не лише системою конфуціанських нагадувань. Моральне тут не нав'язується в лоб; воно «заходить» через привабливість, орнаментальну густоту, гру асиметрій і впізнавану структуру знака. Це один із найважливіших пунктів, у яких естетичний аналіз безпосередньо пере-

ходить у семіотичний. (Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

Історична зміна мунджадо лише підтверджує цю тезу. Jin говорить про три фази розвитку. У XVIII ст. форми знаків ще міцно тримаються упізнаваного каліграфічного каркаса; у першій половині та середині XIX ст. зростає регіональна свобода й динаміка; пізніші зразки виявляють тенденцію до ремісничої повторюваності та ослаблення індивідуального напруження. Але якщо уважніше придивитися до логіки цих змін, то важливо не лише те, що в якихось випадках знижується рівень майстерності. Не менш суттєво, що сама культурна комунікація стає іншою. Коли зображення дедалі щільніше вростає в літеру, а літерна структура дедалі охочіше поступається декоративності, жанр демонструє, що суспільство вже не потребує довгого тлумачення морального смислу. Достатньо скороченого, але впізнаваного образу. Отже, стилістична еволюція відбиває не лише мистецький, а й комунікативний зсув. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343).

Цей момент особливо добре видно в тому, як Lee описує переходи всередині жанру. Спочатку важливими були оповідні приклади, запозичені, зокрема, з «Самганхенсьльдо» та «Орюнхенсьльдо», а також із ширшого корпусу конфуціанських історій. Але в міру розвитку жанру ці сюжетні опори дедалі частіше скорочуються до символічних замінників, а зрештою – до декоративно-штрихових еквівалентів. Моральна історія якби стискається, ущільнюється й осідає в тілі знака. Тут проглядає механізм культурної пам'яті: те, що спочатку потребувало ілюстрації та оповіді, з часом може бути викликане мінімальним візуальним натяком. Отже, семіозис іде не від простого до складного і не від складного до простого. Він рухається від розгорнутого нарративу до культурно насиченої конденсації. (Lee, 2009: 307–343).

Мунджадо тому й не вписується без залишку в рамку «декоративної моралі», що сама мораль у ньому діє через пам'ятний зоровий шок. У звичайному книжковому тексті етична норма апелює до розуміння. У живописному знаку вона мусить, крім того, втримати увагу, вразити, осісти в зоровій пам'яті. Це пояснює його тяжіння до ширмових форматів. Серійність восьми панелей не просто відповідає кількості чеснот. Вона створює ритм морального огляду, у якому погляд переходить від однієї чесноти до іншої, від одного поля кольору до іншого, від одного варіанта поєднання письма й зображення до наступного. Усе це перетворює споглядання на впорядкований жест.

Екран у такому разі не тло інтер'єру, а візуальний пристрій повторюваного етичного звернення. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343).

Проте редукувати функцію цих ширм лише до виховання було б надто просто. І мінхва в цілому, і мунджадо зокрема працювали не в шкільному, а в життєвому просторі. Їхня присутність в інтер'єрі означала не тільки нагадування про норму, а й організацію побутового всесвіту навколо певного ідеалу порядку. Саме тому візуальна привабливість твору була не поступкою смаку, а умовою його дієвості. Мораль, яка не радує око, гірше закріплюється в щоденному спогляданні. Таке твердження не суперечить конфуціанській природі жанру, а радше уточнює її. Конфуціанський лад у корейській культурі часто постає не лише як дискурс тексту й ритуалу, а як дисципліна видимого. Мунджадо – один із найяскравіших прикладів того, як етика привласнює собі декоративну силу, не розчиняючись у ній. (Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

На цьому місці стає особливо продуктивним пряме порівняння мінхва та мунджадо. Для мінхва в широкому сенсі характерне розгортання значення між кількома мотивами, що взаємно підсилюють одне одного: твариною, деревом, квіткою, каменем, сонцем, хвилею, предметом. У мунджадо ця мережа стискається до одного вузла – ієрогліфа, який утримує в собі всі елементи відразу. Якщо в мінхва знак частіше розподілений, то в мунджадо він зібраний. Якщо мінхва тяжіє до орнаментального середовища, то мунджадо – до знакової концентрації. Але обидва режими працюють на спільній підставі: значення виникає не поза образом, а всередині його пластичної організації. Саме тут відкривається теоретично важливий висновок: мінхва й мунджадо не просто належать до однієї культурної традиції – вони демонструють два способи співвідношення семантики й форми в корейському живописі. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95; Seo, 2022: 277–304).

Водночас між ними існує й відмінність у способі афективної дії. Мінхва часто працює через ширшу атмосферу образу – через веселу химерність, барвистість, святковий надлишок або навпаки урочисту врівноваженість мотивів довголіття. Її ефект розосереджений, вона ніби огортає глядача сприятливою символічною погодою. Мунджадо чинить інакше: воно концентрує увагу, примушує вдивлятися в межу між знаком і предметом, тренує здатність бачити смисл у пластичному. Якщо мінхва часто працює як охоронний або побажальний простір, то мунджадо додатково привчає до певного способу зорового читання

світу. Саме тому воно так важливе для аналізу конфуціанської чуттєвості: мораль тут не тільки засвоюється, а й буквально вправляється очима. (Cho, 2014: 69–78; Lee, 2009: 307–343).

Регіональний аспект остаточно руйнує спокусу бачити в цих творах суто анонімну стихію. Матеріал, опрацьований Kang, свідчить, що в Йондонському регіоні передача хьодже-мунджадо відбувалася в середовищі, де каліграфічні та живописні практики тісно перетиналися. Вплив Лі Хі Су не обмежувався вузько письмовою традицією; він поширювався на формування місцевого стилю, який згодом міг опосередковано позначатися й на спеціалізованих майстрах мунджадо. Особливо показовою є постать Хван Син Гю, чия каліграфія стала взірцем для художників, що працювали з хьодже-мунджадо. Це означає, що регіональна версія жанру не просто відхилялася від «центральної» норми. Вона виростала з конкретного художнього середовища, де стиль мав власну пам'ять, а композиційні рішення були частиною переданої майстерності. (Kang, 2024: 167–208).

Така реконструкція важлива з кількох причин. Передусім вона коригує образ мінхва як цілком безавторського мистецтва. Анонімність багатьох пам'яток не означає відсутності авторства як культурної практики. Навпаки, за лаштунками анонімності нерідко стоять регіональні школи, фахові звички, стійкі каліграфічні моделі та цілком свідоме стилістичне наслідування. Крім того, вона показує, що мунджадо не витало в ізоляції від інших видів живопису й письма. Воно формувалося в діалозі з традиційною каліграфією, кравидом, квітково-пташиним малярством, а отже, повинне аналізуватися не як вузька ніша, а як відкритий перехрестяний жанр. Саме це робить його надзвичайно цінним для семіотики культури: воно виявляє, як етична концепція, графема, декоративна логіка й місцевий стиль можуть зійтися в одному образі. (Kang, 2024: 167–208; Seo, 2022: 277–304).

Повертаючись до ширшого поля мінхва, можна сказати, що її естетичний ефект тримається на особливій економіці надміру. Тут майже завжди є більше знаків, ніж потрібно для простого повідомлення. Але цей надлишок не хаотичний. Він має ритм і функцію. Повтор мотивів, декоративна густота, пересиченість кольором, іронічний жест або навпаки урочиста рівновага композиції створюють середовище смислового тиску, в якому побажання чи застереження набуває майже фізичної відчутності. Так складається одна з центральних рис мінхва: вона не соромиться очевидності. Її символи не ховаються за натяками, а діють через

впізнаваність, інтенсивність і повтор. Саме це робить її надзвичайно придатною для побутового, святкового, календарного і ритуального вжитку. Її краса – це краса не унікального моменту споглядання, а багаторазового культурного користування. (Jeong, 2007: 213–244; Cho, 2014: 69–78; Bailey, 2020: 1–18).

Мунджадо, своєю чергою, демонструє іншу економіку – економіку стискання. Те, що в мінхва може бути розгорнуте в окремі символи ландшафту, тваринного світу чи предметного побуту, тут збирається навколо однієї графеми. Проте стискання не означає збіднення. Воно підсилює інтелектуальну напругу твору, змушує глядача одночасно бачити і розпізнавати, зчитувати і милуватися. У цьому полягає його своєрідна рафінованість. Якщо мінхва інколи схиляється до відкритої експресії, то мунджадо працює через концентровану складність. Його декоративність приховує суворіший внутрішній порядок. Саме ця подвійність пояснює, чому жанр так органічно поєднав конфуціанську нормативність із візуальною привабливістю. Він не послаблює одне заради іншого, а примушує їх співіснувати в єдиній композиції. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

У цьому й полягає, зрештою, головний естетичний урок мінхва та мунджадо. Для корейської образної культури значення не існує в абстрактній сфері ідей, куди зображення лише скеровує. Воно народжується в матеріальній організації лінії, плями, знака, ритму, колірного акценту, повтору, композиційної паузи. Тому семіотика цих жанрів неминуче є формальною, а формальний аналіз – семіотичним. Розділити їх можна лише ціною втрати найцікавішого. У мінхва та мунджадо декоративне не є протилежністю змісту; воно і є способом, у який зміст стає соціально відчутним, емоційно переконливим і культурно тривалим. Саме з цієї причини ці форми заслуговують на розгляд не як периферійні «цікавинки» корейського мистецтва, а як одна з його центральних інтелектуальних і чуттєвих моделей. (Jeong, 2007: 213–244; Lee, 2009: 307–343; Bailey, 2020: 1–18).

Висновки. Проведений аналіз дає підстави переглянути звичну ієрархію, в межах якої мінхва

довго сприймалася як другорядне, «нижче» або переважно побутове мистецтво. Насправді вона являє собою гнучке й історично складне поле, де зіштовхуються й взаємно перетворюються придворні, професійні, регіональні та повсякденні образні практики. Її естетика будується не на дефіциті, а на іншому принципі художньої організації: барвистість, площинність, схематизація, гумор, повтор і символічна надмірність забезпечують не стільки натуралістичну переконливість, скільки дієвість образу. У цій системі знак не описує бажане, а наближає його, робить його уявно присутнім у просторі щоденного життя. (Jeong, 2007: 213–244; Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256).

Мунджадо виявилось не периферійним піджанром, а особливо концентрованим осередком цієї логіки. Воно переводить письмо в площину живопису й водночас не розчиняє мовний знак у декоративності. Подвійний акт читання і споглядання робить його зразковою формою візуальної етики, у якій конфуціанські чесноти не просто повідомляються, а засвоюються через зоровий досвід. Поступове історичне стискання наративу до символу, а символу – до штриха показує, що розвиток жанру пов'язаний не тільки зі зміною стилю, а й зі зміною способу культурної пам'яті. Чим міцніше моральна норма вкорінена в колективному досвіді, тим коротшим може бути її образний носій. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

Не менш важливим є й те, що регіональні дослідження дозволяють вийти за межі уявлення про повну анонімність цієї традиції. За мунджадо стоять не лише безіменні ремісничі навички, а й конкретні художні середовища, стилістичні лінії, каліграфічні моделі та майстри, чий вплив можна простежити. Це відкриває перспективу для подальших досліджень – уже не лише жанрових, а й локально-історичних, антропологічних і міждисциплінарних. Отже, мінхва та мунджадо варто розглядати як одну з найважливіших матриць корейської візуальної культури, де естетичне, семіотичне, етичне й побутове утворюють не механічну суму, а цілісну систему бачення й культурної дії. (Bailey, 2020: 1–18; Kang, 2024: 167–208).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bailey P. Korea's Sipjangsaeng iconography: the quest for longevity and immortality in the visual arts of the Joseon Dynasty. *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 2020. Vol. 18, Issue 8, No. 2. Article ID 5391. P. 1–18.
2. 조운한. 민화, 까치호랑이의 의미구조에 관한 연구. *일러스트레이션 포럼*, 2014. Vol. 15, No. 40. P. 69–78.
3. 조운한. 민화, 연화도의 서사성에 관한 의미구조 연구. *커뮤니케이션디자인학연구*, 2017. Vol. 59. P. 245–256.
4. 진준현. 민화문자도의 의미와 사회적 역할. *미술사와 시각문화*, 2004. Vol. 3. P. 68–95.
5. 정병모. 한국회화사의 체계로 본 민화의 위상. *강좌미술사*, 2007. No. 29. P. 213–244.

6. 강영주. 강원 영동지역 전통 서화의 맥 – 소남 이희수(1836–1909)를 중심으로. 강원문화연구, 2024. Vol. 49. P. 167–208. DOI: 10.23348/kcc.2024.49.005.
7. 이경남. 儒敎文字圖의 사상체계와 변천과정에 대한 재검토. 양명학, 2009. No. 23. P. 307–343.
8. 서성. 효제 문자도의 이미지와 필획의 조합 방식 연구. 한민족문화연구, 2022. Vol. 79, No. 79. P. 277–304.

REFERENCES

1. Bailey P. Korea's Sipjangsaeng iconography: the quest for longevity and immortality in the visual arts of the Joseon Dynasty. *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 2020. Vol. 18, Issue 8, No. 2. Article ID 5391. P. 1–18.
2. Cho, Woonhan (2014) Minhwa, kkachi horangi-ui uimi gujo-e gwanhan yeongu [A Study on the Meaning Structure of Magpies and a Tiger in Minhwa]. *Illustration Forum*, 15 (40), 69–78 [in Korean].
3. Cho, Woonhan (2017) Minhwa, yeonhwado-ui seosaseong-e gwanhan uimi gujo yeongu [A Structural-Semiotic Study on the Narrativity of Yeonhwa-do in Minhwa]. *Keomyunikeisyeon Dijainhak Yeongu (Journal of Communication Design)*, 59, 245–256 [in Korean].
4. Jin, Junhyun (2004) Minhwa munjado-ui uimi-wa sahoejeok yeokhal [The Characteristics, Development and Social Functions of Muncha-do in the Late Choson Period]. *Misulsa-wa Sigak Munhwa*, 3, 68–95 [in Korean].
5. Jeong, Byeongmo (2007) Hanguk hoehwasaui chegye-ro bon minhwa-ui wisang [The Status of Folk Paintings in the History of Korean Paintings]. *Gangjwa Misulsa*, 29, 213–244 [in Korean].
6. Kang, Yeongju (2024) Gangwon Yeongdong jiyeok jeontong seohwa-ui maek – Sonam I Hui-su (1836–1909)-reul jungsim-euro [A Study on the Flow of Traditional Calligraphy and Painting in Yeongdong Area, Gangwon – Centered on Sonam Lee Hee-su (1836–1909)]. *Gangwon Munhwa Yeongu*, 49, 167–208. DOI: 10.23348/kcc.2024.49.005 [in Korean].
7. Lee, Gyeongnam (2009) Yugyo munjado-ui sasang chegye-wa byeoncheon gwajeong-e daehan jaegeomto [A Reinterpretation about the Philosophical Framework and Transformation of the Confucian Ideographs]. *Yangmyeonghak*, 23, 307–343. DOI: 10.17088/tksyms.2009..23.011 [in Korean].
8. Seo, Seong (2022) Hyoje munjado-ui imiji-wa pilhoek-ui johap bangsik yeongu [A Study on Pictorial Image and Character Stroke Combination Method in Hyojae Munjado]. *Hanminjok Munhwa Yeongu*, 79 (79), 277–304. DOI: 10.17329/kcbook.2022.79.79.009 [in Korean].

Дата першого надходження статті до видання: 27.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 008:004.8:379.8:351.85

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-8>**Тетяна БАЛУТА,***orcid.org/0000-0003-3278-6426*

кандидат політичних наук,

старший викладач кафедри філософії, історії та політології

Одеського національного економічного університету

(Одеса, Україна) *tbaluta@ukr.net***Юлія ЮШКЕВИЧ,***orcid.org/0000-0002-8295-0346*

кандидат філософських наук,

старший викладач кафедри філософії, історії та політології

Одеського національного економічного університету

(Одеса, Україна) *gjs030680@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ: СТРАТЕГІЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

Постановка проблеми. Стрімка цифровізація та розвиток креативних індустрій зумовили фундаментальну трансформацію інформаційної культури, висунувши її в центр соціокультурних процесів. Проте існують критичні суперечності, зокрема криза традиційної грамотності перед візуально-цифровими потоками, загроза нівелювання національної ідентичності, що в умовах війни є питанням культурної безпеки України, та етико-правова невідповідність до викликів штучного інтелекту. Проблема полягає у невідповідності чинної моделі культурної політики запитам цифрової епохи. Виникає нагальна потреба у зміні стратегії, переходу від пасивного збереження спадщини до активного управління сенсами через креативні сектори. Без такої модернізації нація ризикує втратити інтелектуальну суб'єктність та конкурентоспроможність у глобальному інформаційному просторі. **Метою даної статті** є дослідження процесів трансформації інформаційної культури в умовах розвитку креативних індустрій та визначення пріоритетних напрямів державної культурної політики, що сприятимуть формуванню креативної екосистеми та підвищенню рівня медіаграмотності суспільства. **Результати.** Трансформація інформаційної культури в умовах розвитку креативних індустрій є складним антропологічним переходом від лінійного споживання знань до багатоканальної партисипації, де ключовими компетентностями стають алгоритмічна грамотність, дизайн-мислення та здатність до етичної взаємодії зі штучним інтелектом. У цьому контексті державна культурна політика має змістити фокус із консервативного збереження артефактів на стратегічне управління сенсами, стимулюючи розвиток партисипативних практик, інтерактивних інституцій пам'яті та креативних хабів, що дозволяють громадянам-просумерам стати активними суб'єктами культурного будівництва. Для України такий підхід набуває особливої ваги, оскільки конвертація національної спадщини у високотехнологічний креативний продукт не лише зміцнює внутрішню соціальну згуртованість та «інформаційний імунітет» нації, а й виступає потужним інструментом «м'якої сили» та культурної дипломатії на світовій арені, забезпечуючи геополітичний успіх держави через утвердження її суб'єктності в глобальному цифровому просторі.

Ключові слова: інформаційна культура, креативні індустрії, культурна політика, національна ідентичність, освіта, цифровізація, штучний інтелект.

Tetiana BALUTA,

orcid.org/0000-0003-3278-6426

PhD in Political Science,

Senior Lecturer at the Department of Philosophy, History and Political Science

Odessa National University of Economics

(Odessa, Ukraine) tbaluta@ukr.net

Yuliia YUSHKEVYCH,

orcid.org/0000-0002-8295-0346

PhD in Philosophy,

Senior Lecturer at the Department of Philosophy, History and Political Science

Odessa National University of Economics

(Odessa, Ukraine) gjs030680@gmail.com

TRANSFORMATION OF INFORMATION CULTURE IN THE CONTEXT OF CREATIVE INDUSTRIES DEVELOPMENT: THE STRATEGIC DIMENSION OF CULTURAL POLICY

Problem Statement. Rapid digitalization and the development of creative industries have led to a fundamental transformation of information culture, placing it at the center of sociocultural processes. However, critical contradictions exist, including the crisis of traditional literacy in the face of visual and digital flows, the threat of the erosion of national identity, which, in the context of war, is a matter of Ukraine's cultural security, and the ethical and legal unpreparedness for the challenges of artificial intelligence. The problem lies in the inconsistency of the current cultural policy model with the demands of the digital age. There is an urgent need for a change in strategy, a transition from passive heritage preservation to active management of meanings through creative sectors. Without this modernization, the nation risks losing its intellectual agency and competitiveness in the global information space. **The purpose of this article** is to study the transformation of information culture in the context of the development of creative industries and to identify priority areas of state cultural policy that contribute to the formation of a creative ecosystem and the enhancement of public media literacy. **Results:** The transformation of information culture in the context of the expansion of creative industries represents a complex anthropological transition from the linear consumption of knowledge to multichannel participation, where algorithmic literacy, design thinking, and the ability to ethically interact with artificial intelligence are becoming key competencies. In this context, state cultural policy should shift its focus from the preservation of artifacts to the strategic management of meanings, stimulating the development of participatory practices, interactive memory institutions, and creative hubs that enable prosumer citizens to become active participants in cultural development. For Ukraine, this approach is particularly significant, as the conversion of national heritage into high-tech creative products not only strengthens internal social cohesion and the nation's «information immunity» but also serves as a powerful tool of «soft power» and cultural diplomacy on the global stage.

Key words: artificial intelligence, creative industry, cultural policy, digitalization, education, information culture, national identity.

Постановка проблеми. Сучасний стан розвитку людської цивілізації характеризується глибинним зламом звичних соціокультурних парадигм. Перехід до постіндустріального устрою, детермінований стрімкою цифровізацією та інтелектуалізацією праці, вивів на авансцену сектор креативних індустрій. Ці індустрії, що базуються на конвергенції творчості, технологій та економіки, стали не просто новим сегментом ринку, а фундаментальним середовищем формування інформаційної культури сучасної людини. Проте цей процес супроводжується низкою гострих суперечностей та системних викликів, які потребують нагального наукового осмислення та стратегічного державного реагування.

По-перше, спостерігається криза «традиційної грамотності» перед обличчям нелінійних

інформаційних потоків. Інформаційна культура особистості сьогодні трансформується з набору навичок пошуку даних у складну здатність критично оперувати символічними капіталами в умовах надлишковості контенту. Креативні індустрії, продукуючи візуально-центровані та інтерактивні продукти (від відеоігор до медіа-арту), формують нову рецептивну естетику, до якої часто не готові чинні інститути культурної політики. Виникає розрив між інертною системою державного управління культурою та динамічним креативним сектором, що породжує хаотичність інформаційно-культурного простору.

По-друге, актуалізується проблема ідентичності в умовах глобальної цифрової уніфікації (Шмиголь, Юшкевич, 2020: 397). Креативні індустрії за своєю природою глобальні, що створює

ризика розмивання національних культурних кодів. Без чіткої стратегії культурної політики, яка б стимулювала актуалізацію національної спадщини через сучасні креативні форми, інформаційна культура населення стає об'єктом маніпулятивного впливу глобальних корпорацій або ворожої пропаганди. Особливо гостро це питання стоїть для України, де інформаційна культура є складником національної стійкості та культурної безпеки в умовах воєнного стану.

По-третє, виникає етико-правова колізія, зумовлена розвитком штучного інтелекту та алгоритмізацією творчості. Трансформація інформаційної культури сьогодні включає «алгоритмічну грамотність», проте законодавча база та стратегічні документи культурної політики часто не встигають за темпами технологічних змін. Це призводить до вразливості суб'єктів креативної діяльності та відсутності чітких етичних орієнтирів у виробництві та споживанні цифрового контенту.

Таким чином, проблема полягає у необхідності розробки нової моделі культурної політики, яка б не лише визнавала креативні індустрії пріоритетним сектором економіки, а й розглядала їх як головний інструмент модернізації інформаційної культури суспільства. Потрібен перехід від стратегії «збереження артефактів» до стратегії «управління сенсами», де інформаційна культура особистості стає головним мірилом ефективності державних культурних інвестицій. Невирішеність цих питань веде до культурної маргіналізації, зниження інтелектуального потенціалу нації та втрати конкурентоспроможності в глобальному символічному просторі.

Аналіз досліджень. Теоретико-методологічний фундамент дослідження трансформації інформаційної культури та становлення креативних індустрій є міждисциплінарним і базується на працях західних та вітчизняних учених, що представляють культурологію, соціологію комунікацій, економіку знань та теорію державного управління.

Розуміння природи інформаційної культури неможливе без звернення до класичних праць М. Маклюєна (McLuhan, 1962, 1964), який першим обґрунтував ідею впливу засобів комунікації на архітектуру людської свідомості. Його теза «the medium is the message» сьогодні набуває нового звучання в контексті креативних індустрій, де канал трансляції сам стає культурним повідомленням. Подальший розвиток ці ідеї знайшли у працях М. Кастельса (Castells, 1996), який описав становлення «мережевого суспільства» та визначив інформацію як ключовий ресурс соціокультурної динаміки.

Економічний та соціологічний вимір креативних секторів був детально проаналізований у працях Дж. Гопкінса (Howkins, 2001), який ввів поняття «креативна економіка», та Р. Флориди

(Florida, 2002). Останній обґрунтував виникнення «креативного класу» як головного суб'єкта сучасних міських трансформацій, чия інформаційна культура базується на трьох «Т»: технологіях, таланті та толерантності. Важливою для нашого дослідження є модель «концентричних кіл» Д. Тросбі (Throsby, 2001, 2008), що дозволяє простежити, як культурні смисли, народжені в «ядрі» – традиційному мистецтві, комерціалізуються та тиражуються через креативні індустрії, змінюючи масову інформаційну культуру.

Окремий пласт досліджень присвячений критичному аналізу масової культури. Починаючи від Т. Адорно та М. Горкгаймера (Adorno, Horkheimer, 1947), які ввели термін «культурна індустрія» для опису стандартизації духовного життя, і завершуючи концепціями «суспільства спектаклю» Г. Дебора (Debord, 1967) та «гіперреальності» Ж. Бодріяра (Baudrillard, 1981). Ці праці дозволяють критично оцінити ризики цифрової трансформації, зокрема загрозу втрати автентичності та маніпулятивний потенціал сучасних медіатехнологій.

Вітчизняна культурологічна думка активно інтегрує світові тренди у контекст національних реалій. Особливе місце в сучасних гуманітарних розвідках посідає вивчення феномену інформаційної культури, яка в умовах цифрових трансформацій розглядається українськими вченими не лише як сукупність технологічних навичок, а як складний етико-філософський та освітній конструктор. Ю. Горбань та О. Олійник (Горбань, Олійник, 2024) досліджують взаємозв'язок між цифровою грамотністю та академічною етикою, обґрунтовуючи значущість інформаційної культури як цілісного процесу, що забезпечує дотримання стандартів доброчесності в цифровому середовищі. О. Прудникова (Прудникова, 2024) здійснює філософську рефлексію інформаційної культури молоді, акцентуючи на необхідності посилення інтелектуально-аналітичного складника для подолання таких негативних явищ, як кліпове мислення, гаджет-залежність та вразливість до агресивних медіавпливів. Г. Хіріна та М. Калашник (Хіріна, Калашник, 2025) аналізують інформаційну культуру як фундаментальний чинник суспільного поступу, де здатність адекватно оперувати даними та штучним інтелектом стає новою ознакою освіченості та запорукою кібербезпеки в умовах цифрової трансформації.

Вагомий внесок у дослідження культурної політики України зробили О. Гриценко та Н. Гончаренко (Гончаренко, Гриценко, 2018), які детально проаналізували процеси деінституціоналізації та пошуку нових моделей управління культурою. І. Мельник (Мельник, 2022) досліджує зарубіжні моделі державного управління культурою та обґрунтовує необхідність використання креатив-

них індустрій як інструменту «м'якої сили» та брендування країни для посилення позицій України на міжнародній арені.

Останнім часом з'явилися розвідки, присвячені безпосередньо креативним індустріям в Україні. Так, Н. Карасьова (Карасьова, 2019) розглядає креативні індустрії як процес комерціалізації інтелектуального контенту, виокремлюючи стратегічні напрями культурної та економічної політики для подолання повільних темпів зростання цієї сфери в Україні. Л. Безугла та І. Лазакович (Безугла, Лазакович, 2024) аналізують синергетичну взаємодію креативних індустрій та економіки, акцентуючи на викликах воєнного часу та важливості створення унікального інтерактивного досвіду для залучення клієнтів. О. Тадлі (Тадля, 2024) досліджує інтеграцію креативних індустрій у заклади вищої освіти України, обґрунтовуючи їхню роль у впровадженні інноваційних підходів до навчання та синтезі мистецтва, технологій і бізнесу в межах освітнього середовища. Ю. Трач (Трач, 2024) обґрунтовує потенціал цифрового середовища як сфери реалізації культурної партисипації, де креативні індустрії відкривають можливості для активного співтворення контенту та опанування технологій штучного інтелекту з урахуванням етичних аспектів.

Проте, попри значну джерельну базу, взаємозв'язок між розвитком креативних індустрій та цілеспрямованою трансформацією інформаційної культури в межах державної стратегії залишається фрагментарним. Потребує глибшого вивчення питання, як саме інструменти креативних секторів, зокрема гейміфікація, дизайн-мислення, цифрова естетика, можуть бути імplementовані в культурну політику для підвищення резистентності суспільства в умовах інформаційних війн та глобальної невизначеності.

Метою даної статті є дослідження процесів трансформації інформаційної культури в умовах розвитку креативних індустрій та визначення пріоритетних напрямів державної культурної політики, що сприятимуть формуванню креативної екосистеми та підвищенню рівня медіаграмотності суспільства.

Виклад основного матеріалу. Трансформація інформаційної культури в епоху домінування креативних індустрій є не просто технічним оновленням засобів комунікації, а глибинною антропологічною зміною, що переформатовує способи людського буття. Цей процес розгортається одночасно на кількох взаємопов'язаних рівнях: когнітивному, аксіологічному та прагматичному. Кожен з цих рівнів потребує специфічних інструментів державного регулювання в межах стратегічної культурної політики.

На когнітивному рівні ми спостерігаємо радикальний перехід від «лінійної грамотності» до «багатоканального, мультимодального сприй-

няття». Креативні індустрії – такі як дизайн, відеоігри, медіа-арт та VR-технології – формують нові мови комунікації, де візуальний образ, звук та інтерактивність превалюють над традиційним вербальним текстом. У цьому контексті інформаційна культура особистості трансформується у здатність до миттєвої дешифровки складних символічних систем. Сучасний суб'єкт культури має оперувати не окремими фактами, а цілісними образами та метаданими.

Це ставить нові вимоги до мистецької та гуманітарної освіти. Культурна політика в цьому розрізі має бути спрямована на фундаментальну модернізацію освітніх програм. Йдеться не лише про опанування софту, а про виховання «критичного погляду». Мистецька освіта повинна інтегрувати курси з візуальної антропології, цифрової естетики та семіотики медіа. Випускник культурного вишу сьогодні має бути водночас аналітиком і креатором, здатним проектувати складні інформаційні світи. Стратегічний вимір тут полягає у створенні мережі освітніх хабів, де гуманітарне знання синтезується з технологічним, готуючи фахівців, здатних створювати конкурентоспроможний національний продукт.

Освітня парадигма в умовах домінування креативних індустрій зазнає докорінних змін: від моделі «трансляції знань» ми переходимо до моделі «розвитку творчого інтелекту». Інформаційна культура стає ядром сучасної освіти, де ключовою компетенцією є дизайн-мислення – здатність розв'язувати складні завдання через призму людських потреб та естетичної доцільності. Освіта має стати безперервною, оскільки інструментарій креативних індустрій оновлюється швидше, ніж триває один навчальний цикл. Державна політика повинна стимулювати створення відкритих онлайн-платформ та програм перепідготовки для працівників культурного сектору, щоб запобігти професійній маргіналізації. Освіта в сфері креативних індустрій – це не лише підготовка кадрів для ринку, це інструмент виховання свідомого споживача контенту, який володіє високим рівнем «інформаційного імунітету».

На аксіологічному рівні відбувається докорінна зміна ціннісних орієнтирів, що визначають місце особистості в системі сучасної культури. У креативному середовищі інформація перестає бути лише статичним джерелом істини, об'єктом зберігання чи пасивного засвоєння; вона сприймається як динамічна, пластична «сировина» для безперервної творчості. Це зумовлює виникнення феномену «просумеризму», де межа між професійним деміургом-автором і пасивним реципієнтом-глядачем стає дедалі більш ефемерною. Користувач цифрових платформ, учасник інтерактивних перформансів або гравець у метавесвіті трансформується в активного співтворця культурного про-

дукту, наділяючи його власними суб'єктивними змістами.

Така зміна аксіології вимагає від державної стратегії рішучого переходу до підтримки творчого активізму. Держава має вбачати у постаті «просумера» не загрозу системі авторського права чи традиційним мистецьким канонам, а потужний потенціал для виховання активної громадянської позиції. Впровадження державних цифрових інструментів для самовираження – від грантів для мікро-інфлюенсерів до підтримки молодіжних медіа-стартапів – є найбільш дієвим шляхом спрямування суспільної енергії в конструктивне та державотворче русло. Свідома участь особистості у створенні сенсів формує природний імунітет до зовнішніх маніпуляцій, оскільки суб'єкт, залучений до творчого процесу, значно успішніше чинить опір нав'язуванню деструктивних ідеологем.

Фундаментом для реалізації цих засад у межах креативних індустрій стає культурна партисипація. Вона передбачає розбудову дієвих механізмів, які дозволяють громадянам та спільнотам стати повноцінними суб'єктами культурного будівництва. Залучення людей до циклів виробництва, споживання та дистрибуції культурних благ не лише розширює аудиторію та посилює економічну ефективність креативного сектору, а й сприяє розвитку справжньої інклюзивності. Завдяки партисипативним ініціативам аудиторія отримує реальні важелі впливу на змістовне наповнення культурних подій, що стимулює ріст культурної компетентності та зміцнює соціальну солідарність через досвід спільної діяльності (Трач, 2024: 50).

Практичне втілення учасницьких практик у креативних індустріях охоплює широкий спектр форматів: від інтерактивних перформансів, воркшопів та професійних тренінгів у межах фестивальних платформ до масштабних громадських проєктів. Яскравим прикладом є колективне створення арт об'єктів у публічному просторі, зокрема під час фестивалів вуличного мистецтва, де міське середовище перетворюється на простір спільної творчості (Сварник, 2022: 312).

Важливим вектором культурної політики є також модернізація інституцій пам'яті через впровадження інтерактивних музейних моделей. Такий підхід дозволяє відвідувачам ставати співавторами експозицій, доповнюючи їх власними рефлексіями, родинними історіями або артефактами, що перетворює музей із «храму минулого» на живий комунікативний простір. Окрім того, стратегічне значення має розбудова мережі культурних хабів – універсальних просторів для майстер-класів та діалогу між різними віковими й соціальними групами. Це не лише стимулює творчий потенціал громади, а й посилює соціальну інтеграцію, перетворюючи інформаційну культуру на живий інструмент суспільної єдності.

Важливим аспектом трансформації інформаційної культури є роль креативних індустрій у формуванні інформаційної гігієни. У світі «постправди», де межа між фактом і симулякром стерта, здатність критично оцінювати контент перетворюється на питання національної безпеки. Креативні індустрії мають унікальний арсенал засобів для боротьби з дезінформацією – через інструменти сторітелінгу, інфографіки та візуалізації великих даних складні істини стають очевидними. Культурна політика має стимулювати проєкти на перетині журналістики, сучасного мистецтва та інформаційних технологій. Прикладом можуть бути інтерактивні виставки про механізми пропаганди або освітні ігри, що вчать верифікувати новини. Таким чином, інформаційна культура трансформується з пасивного накопичення знань у практичну навичку «безпечного маневрування» в цифровому океані.

Прагматичний рівень трансформації інформаційної культури безпосередньо пов'язаний з економікою інтелектуальної власності. Креативні індустрії привчають суб'єкта до того, що ідея – це найцінніший актив. Формування високої правової культури є одним із найскладніших стратегічних завдань. Перехід від «культури безкоштовного доступу» до етики легального користування контентом є маркером цивілізаційної зрілості суспільства. Культурна політика держави має поєднувати регуляторні механізми з просвітницькими. Важливо пропагувати цінність творчої праці не через заборони, а через підтримку національних брендів, пояснюючи споживачеві, що купівля легального контенту – це пряма інвестиція в розвиток власної культури.

У цьому контексті, доречним є звернення до проблеми розвитку штучного інтелекту у сфері культурних та креативних індустрій, що відкриває нову, ще не осмислену до кінця сторінку в історії інформаційної культури. Сьогодні виникає гостра потреба у формуванні «алгоритмічної грамотності» як фундаментальної компетентності сучасної особистості. Людина має не просто механічно користуватися результатами роботи нейромереж, а розуміти базові принципи функціонування цих систем. Це критично важливо для запобігання інтелектуальній деградації та здатності ідентифікувати алгоритмічні упередження, що можуть викривлювати культурні смисли.

Культурна політика майбутнього – це тонка межа між заохоченням технологічного прогресу та збереженням гуманістичного ядра культури. Держава має ініціювати широкі суспільні дискусії щодо етики використання штучного інтелекту у творчих процесах, захищаючи людську унікальність як вищу онтологічну цінність.

Синергія креативних секторів із безмежними ресурсами цифровізації створює унікальний про-

стір для інноваційного стрибка, проте реалізація цього потенціалу вимагає від суспільства значних інтелектуальних та організаційних зусиль. Впровадження інтелектуальних систем у творчу площину неминуче актуалізує глибокі філософські та етичні дилеми. Вони стосуються самої природи креативності, походження ідей та сутності мислення. Ключовий акцент у сучасних наукових та публічних дебатах зміщується на пошук демаркаційної лінії між когнітивними процесами людини та алгоритмічними операціями машини.

Попри стрімкий прогрес, домінує переконання, що штучний інтелект на поточному етапі не володіє здатністю до автентичного генерування принципово нових, оригінальних ідей. Тому розвиток ІТ-рішень для творчої сфери залишається людиноцентричним. Цифрові інструменти проектуються як розширення та підсилення інтелектуального потенціалу митця, а не як його повноцінна заміна. Водночас тотальна присутність штучного інтелекту в культурному просторі змушує представників творчих професій до безперервного професійного оновлення. Опанування новітніх технологій тепер має відбуватися через призму етичної відповідальності, з чітким усвідомленням того, як саме автоматизовані системи трансформують соціокультурні норми та впливають на майбутнє людської цивілізації (Трач, 2024: 117).

Тому, стратегічне завдання державної культурної політики полягає у формуванні такого середовища, де цифрова трансформація не нівелює авторську суб'єктність, а навпаки – створює нові форми медіаграмотності, що дозволяють людині залишатися сувереном у світі алгоритмів. Таким чином, інформаційна культура XXI століття постає як мистецтво гармонійного співіснування з високими технологіями, де етика та гуманізм залишаються головними критеріями творчої діяльності.

Для України стратегічний вимір культурної політики в контексті розвитку креативних індустрій має виразний державотворчий характер. В умовах глобальної конкуренції та екзистенційної війни за смисли, креативні індустрії стають головним інструментом переосмислення та ретрансляції національної ідентичності. Використання традиційних мотивів, архаїчної орнаментики та автентичних фольклорних образів у сучасному промисловому дизайні, високій моді, електронній музиці чи гейм-дизайні робить українську культуру «видимою», зрозумілою та актуальною у світовому масштабі.

Слід зазначити, що інформаційна культура українця XXI століття – це культура гордості за власну спадщину, яка подана мовою високих технологій. Це не просто механічна реставрація минулого, а його глибока творча деконструкція та подальша збірка в нових, естетично привабливих для світу

формах. Стратегічна роль держави тут полягає у системній підтримці експорту креативних послуг, що дозволяє Україні вийти з ролі пасивного споживача глобальної масової культури та утвердитися як впливовий суб'єкт її творення. Таким чином, трансформація інформаційної культури стає запорукою не лише внутрішнього соціокультурного згуртування, а й геополітичного успіху держави через розширення її символічного впливу.

Аналізуючи глобальний досвід, варто зауважити, що світова та європейська практики державного управління культурою пройшли тривалий шлях еволюції. В результаті сформувалися різноманітні моделі, де ступінь державного втручання варіюється від жорсткого централізованого регулювання до ролі «покровителя на відстані витягнутої руки». Сучасна тенденція, як вже було зазначено, демонструє поступовий відхід від монополії держави на користь партисипації. Сьогодні дедалі вагомішого значення набувають недержавні суб'єкти – громадські організації, приватні фонди та креативні кластери. Вони стають активними учасниками культурного будівництва, забезпечуючи життєздатність як цілих індустрій, так і точкових інноваційних проектів.

У цифрову епоху формування сильного національного бренду нерозривно пов'язане з успішністю культурного продукту. Культура стає фундаментом для державної репрезентації на міжнародній арені, виконуючи роль «м'якої сили» та ефективного інструменту культурної дипломатії. Показовим у цьому контексті є феномен Південної Кореї. Завдяки стратегічній підтримці масової культури («корейська хвиля»), країна змогла перетворити свій культурний бренд на потужний геополітичний актив, що конвертується у світове визнання та економічні переваги (Мельник, 2022: 68).

Для України процес оновлення засад державної культурної політики має базуватися на критичному засвоєнні таких успішних зарубіжних стратегій. Переформатування вітчизняних підходів потребує імплементації перевірених моделей, які б дозволили ефективно поєднати державну підтримку з ініціативністю приватного сектору. Це дозволить не лише модернізувати інформаційну культуру всередині країни, а й вибудувати цілісну стратегію просування українського культурного продукту як ключового елемента національної безпеки та міжнародного престижу.

Трансформація інформаційної культури в такому розрізі постає як процес перетворення національних символів на конкурентоспроможні медіа-активи, що здатні домінувати у глобальному інформаційному просторі, зберігаючи при цьому свою автентичну сутність. Держава ж має виступати фасилітатором цього процесу, створюючи сприятливе середовище для взаємодії митців,

ІТ-фахівців та креативних підприємців у межах єдиної стратегії культурного поступу.

Висновки. Підсумовуючи, можна стверджувати, що трансформація інформаційної культури в умовах розвитку креативних індустрій є складним антропологічним переходом від лінійного споживання знань до багатоканальної партисипації, де ключовими компетентностями стають алгоритмічна грамотність, дизайн-мислення та здатність до етичної взаємодії зі штучним інтелектом. У цьому контексті державна культурна політика має змістити фокус із консервативного збереження артефактів на стратегічне управління сенсами,

стимулюючи розвиток партисипативних практик, інтерактивних інституцій пам'яті та креативних хабів, що дозволяють громадянам-просумерам стати активними суб'єктами культурного будівництва. Для України такий підхід набуває особливої ваги, оскільки конвертація національної спадщини у високотехнологічний креативний продукт не лише зміцнює внутрішню соціальну згуртованість та «інформаційний імунітет» нації, а й виступає потужним інструментом «м'якої сили» та культурної дипломатії на світовій арені, забезпечуючи геополітичний успіх держави через утвердження її суб'єктності в глобальному цифровому просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безугла Л. С., Лазакович І. І. Креативні індустрії та креативна економіка: досвід України в умовах війни. *Економіка та суспільство*. 2024. № 63. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-30>
2. Гончаренко Н. К., Гриценко О. А., Демешенко В. В. Інституційний аспект державної культурної політики в країнах Європейського Союзу та його уроки для реформування системи забезпечення розвитку культури в Україні. *Культурологічна думка*. 2018. № 13. С. 57-72.
3. Горбань Ю. І., Олійник О. М. Інформаційна культура особистості в цифрову епоху: до питання академічної доброчесності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 63-70. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302030>
4. Карасьова Н. А. Креативні індустрії як елемент стратегії постіндустріального розвитку. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2019. № 3. С. 110-120. <https://doi.org/10.31866/2616-745x.3.2019.159110>
5. Мельник І. В. Механізми формування державної культурної політики: зарубіжний досвід. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Публічне управління та адміністрування*. 2022. № 2. С. 65-69. <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-6468/2022.2/11>
6. Прудникова О. В. Інформаційна культура сучасної молоді: філософська рефлексія проблемного поля. *Вісник ННУ імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2024. № 2 (61). <https://doi.org/10.21564/2663-5704.61.304628>
7. Сварник Б. В. Партисипативні практики сучасної видовищної культури. *Питання культурології*. 2022. Вип. 40. С. 312-320. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269388>
8. Тадля О. М. Культурні і креативні індустрії в закладах вищої освіти України: сучасні тенденції та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2024. № 4. С. 98-105. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322815>
9. Трач Ю. В. Креативні індустрії як сфера реалізації культурної партисипації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2024. № 4. С. 47-52. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5971> (дата звернення: 12.04.26).
10. Трач Ю. В. Культурні та креативні індустрії в цифровому середовищі: можливості й перспективи. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2024. № 7 (1). С. 110-122. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.7.1.2024.307013>
11. Хіріна Г. О., Калашник М. П. Сучасна інформаційна культура: актуальні аспекти. *Scientific research: modern challenges and future prospects: Proceedings of XIII International Scientific and Practical Conference (Munich, Germany, 4-6 August 2025)*. Munich, 2025. Pp. 166-170. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/19631> (дата звернення: 10.04.2026).
12. Шмиголь М. Ф., Юшкевич Ю. С. Світоглядні основи феномену ідентичності та проблеми її трансформації в сучасному інформаційному суспільстві. *Гілея: науковий вісник*. 2020. Вип. 153 (2). С. 396-399. URL: <http://gileya.org/index.php?ng=library&cont=long&id=221> (дата звернення: 11.04.2026).
13. Adorno T., Horkheimer M. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Amsterdam : Querido, 1947.
14. Baudrillard J. *Simulacres et Simulation*. Paris : Éditions Galilée, 1981.
15. Castells M. *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Vol. I: The Rise of the Network Society. Malden ; Oxford : Blackwell Publishers, 1996.
16. Debord G. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, 1967.
17. Florida R. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York : Basic Books, 2002.
18. Howkins J. *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. London : Penguin Books, 2001.
19. McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto : University of Toronto Press, 1962.
20. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York : McGraw-Hill, 1964.
21. Throsby D. *Economics and Culture*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
22. Throsby D. The Concentric Circles Model of the Cultural Industries. *Cultural Trends*. 2008. Vol. 17, No. 3. P. 147-164.

REFERENCES

1. Bezugla L. S., Lazakovych I. I. (2024) Kreatyvni industrii ta kreatyvna ekonomika: dosvid Ukrainy v umovakh viiny [Creative industries and creative economy: Ukraine's experience in the conditions of war]. *Ekonomika ta suspilstvo*, 63. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-30> [in Ukrainian].

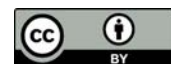
2. Honcharenko N. K., Hrytsenko O. A., Demeshchenko V. V. (2018) Instytutsiinyi aspekt derzhavnoi kulturnoi polityky v krainakh Yevropeiskoho Soiuzu ta yoho uroky dlia reformuvannya systemy zabezpechennia rozvytku kultury v Ukraini [Institutional aspect of state cultural policy in the countries of the European Union and its lessons for reforming the system of ensuring cultural development in Ukraine]. *Kulturolohična dumka*, 13. 57-72. [in Ukrainian].
3. Horban Yu. I., Oliinyk O. M. (2024) Informatsiina kultura osobystosti v tsyfrovu epokhu: do pytannia akademichnoi dobrochesnosti [Information culture of personality in the digital age: on the issue of academic integrity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1. 63-70. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302030> [in Ukrainian].
4. Karasiova N. A. (2019) Kreatyvni industrii yak element stratehii postindustrialnogo rozvytku [Creative industries as an element of post-industrial development strategy]. *Mizhnarodni vidnosyny: teoretyko-praktychni aspekty*, 3. 110-120. <https://doi.org/10.31866/2616-745x.3.2019.159110> [in Ukrainian].
5. Melnyk I. V. (2022) Mekhanizmy formuvannya derzhavnoi kulturnoi polityky: zarubizhnyi dosvid [Mechanisms of formation of state cultural policy: foreign experience]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Publichne upravlinnia ta administruvannya*, 2. 65-69. <https://doi.org/10.32838/TNU-2663-6468/2022.2/11> [in Ukrainian].
6. Prudnykova O. V. (2024) Informatsiina kultura suchasnoi molodi: filosofska refleksii problemnogo polia [Information culture of modern youth: philosophical reflection of the problem field]. *Visnyk NYU imeni Yaroslava Mudroho. Seriya: Filosofiia, filosofiia prava, politolohiia, sotsiologhiia*, 2 (61). <https://doi.org/10.21564/2663-5704.61.304628> [in Ukrainian].
7. Svarnyk B. V. (2022) Partysypatyvni praktyky suchasnoi vydovyshechnoi kultury [Participatory practices of modern performance culture]. *Pytannia kulturolohi*, 40. 312-320. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269388> [in Ukrainian].
8. Tadia O. M. (2024) Kulturni i kreatyvni industrii v zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy: suchasni tendentsii ta perspektyvy rozvytku [Cultural and creative industries in higher education institutions of Ukraine: modern trends and development prospects]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4. 98-105. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322815> [in Ukrainian].
9. Trach Yu. V. (2024) Kreatyvni industrii yak sfera realizatsii kulturnoi partysypatsii [Creative industries as a sphere of implementation of cultural participation]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4. 47-52. [in Ukrainian].
10. Trach Yu. V. (2024) Kulturni ta kreatyvni industrii v tsyfrovomu seredovyshchi: mozhlyvosti i perspektyvy [Cultural and creative industries in the digital environment: opportunities and prospects]. *Tsyfrova platforma: informatsiini tekhnolohii v sotsiokulturnii sferi*, 7 (1). 110-122. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.7.1.2024.307013> [in Ukrainian].
11. Khirina H. O., Kalashnyk M. P. (2025) Suchasna informatsiina kultura: aktualni aspekty [Modern information culture: current aspects]. *Scientific research: modern challenges and future prospects: Proceedings of XIII International Scientific and Practical Conference*. Munich. 166-170. [in Ukrainian].
12. Shmyhol M. F., Yushkevych Yu. S. (2020) Svitohliadni osnovy fenomenu identychnosti ta problemy yii transformatsii v suchasnomu informatsiinomu suspilstvi [Worldview foundations of the identity phenomenon and problems of its transformation in the modern information society]. *Hileia: naukovyi visnyk*, 153 (2). 396-399. [in Ukrainian].
13. Adorno T., Horkheimer M. (1947) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* [Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments]. Amsterdam: Querido. [in German].
14. Baudrillard J. (1981) *Simulacres et Simulation* [Simulacra and Simulation]. Paris: Éditions Galilée. [in French].
15. Castells M. (1996) *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. I: The Rise of the Network Society*. Malden; Oxford: Blackwell Publishers.
16. Debord G. (1967) *La Société du spectacle* [The Society of the Spectacle]. Paris: Buchet/Chastel. [in French].
17. Florida R. (2002) *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
18. Howkins J. (2001) *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. London: Penguin Books.
19. McLuhan M. (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
20. McLuhan M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
21. Throsby D. (2001) *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
22. Throsby D. (2008) The Concentric Circles Model of the Cultural Industries. *Cultural Trends*, 17(3). 147-164.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 745:003.077(477.411)»19»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-9>**Єлизавета БІЛА,***orcid.org/0009-0005-1204-0637**студентка I курсу магістратури факультету післядипломної освіти
Київського національного університету культури та мистецтв
(Київ, Україна) 380960844132bel@gmail.com*

ШРИФТОВА КУЛЬТУРА В МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ (НА ПРИКЛАДІ ВИВІСОК МІСТА КИЄВА 20 СТОЛІТТЯ)

Дана наукова стаття присвячена дослідженню трансформації шрифтової культури Києва ХХ століття крізь призму еволюції міських вивісок як важливих елементів візуальної комунікації та об'єктів графічного дизайну. У центрі уваги – взаємодія шрифтових форм з архітектурним середовищем столиці, ідеологічними концептами різних історичних епох і технологічними інноваціями, що впливали на формування міського напису та його функціонально-комунікативні характеристики в міському середовищі.

Актуальність дослідження зумовлена потребою наукового осмислення та фіксації шрифтового ландшафту міста як носія культурної й національної ідентичності в умовах глобалізації, візуального перенасичення та ризику втрати автентичних артефактів дизайну минулого століття. Важливим аспектом є також збереження локальних графічних кодів як елементів історичної пам'яті міського простору.

Метою роботи є аналіз основних історико-стилістичних етапів розвитку київської вивіски, виявлення закономірностей трансформації графічних гарнітур і теоретичне обґрунтування підходів до ревіталізації історичної шрифтової спадщини в сучасному урбаністичному просторі, з урахуванням актуальних дизайнерських практик.

У статті узагальнено еволюцію шрифтової культури Києва: від авторської індивідуальності національного модерну початку ХХ століття до геометризації авангарду 1920-х років, типізації сталінської доби, неонові естетики 1960–1970-х років і трансформації пізньорадянського та постсоціалістичного періодів. Окрему увагу приділено ролі київської школи «вивісників», зв'язку каліграфічної традиції з масовим дизайном, а також сучасним практикам відновлення історичних написів. Практична цінність дослідження полягає у можливості використання його результатів для розробки дизайн-кодів історичних районів Києва та оцифрування історичних гарнітур.

Ключові слова: графічний дизайн, шрифтова культура, вивіска, візуальна ідентичність, український модерн, типографія.

Yelyzaveta BILA,*orcid.org/0009-0005-1204-0637**1st-year Master's student at the Faculty of Postgraduate Education
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) 380960844132bel@gmail.com*

TYPEFACE CULTURE IN URBAN SPACE (BASED ON THE SIGNAGE OF KYIV IN THE 20TH CENTURY)

This scientific article is devoted to the study of the transformations of the font culture of Kyiv in the 20th century through the prism of the evolution of urban signs as important elements of visual communication and objects of graphic design. The focus is on the interaction of font forms with the architectural environment of the capital, ideological concepts of different historical eras and technological innovations that influenced the formation of urban inscriptions and their functional and communicative characteristics in the urban environment.

The relevance of the study is due to the need for scientific understanding and fixation of the city's font landscape as a carrier of cultural and national identity in the conditions of globalization, visual oversaturation and the risk of losing authentic design artifacts of the last century. An important aspect is also the preservation of local graphic codes as elements of the historical memory of urban space.

The aim of the work is to analyze the main historical and stylistic stages of the development of Kyiv signage, identify patterns in the transformation of graphic typefaces, and theoretically substantiate approaches to revitalizing historical font heritage in the modern urban space, taking into account current design practices.

The article summarizes the evolution of Kyiv's font culture: from the author's individuality of the national modern of the early 20th century to the geometrization of the avant-garde of the 1920s, typification of the Stalin era, neon aesthetics of the 1960s–1970s, and transformations of the late Soviet and post-socialist periods. Special attention is paid to the role of the Kyiv school of "signs", the connection of the calligraphic tradition with mass design, as well as modern practices of restoring historical inscriptions. The practical value of the study lies in the possibility of using its results to develop design codes for historical districts of Kyiv and digitizing historical typefaces.

Key words: graphic design, typographic culture, signage, visual identity, Ukrainian modern style, typography.

Постановка проблеми. Сучасний міський простір є складною семіотичною системою, де шрифтова культура виступає основним засобом взаємодії між людиною та архітектурним середовищем. Протягом ХХ ст. Київ став ареною для масштабних експериментів у галузі графічного дизайну, де вивіска трансформувалася з ремісничого об'єкта на повноцінний елемент монументально-декоративного мистецтва. Проте, сьогодні ми спостерігаємо критичний розрив у візуальній спадкоємності: історичне шрифтове середовище Києва систематично нівелюється під тиском агресивної комерційної реклами та типізованих пластикових конструкцій. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукової фіксації та переосмислення шрифтового ландшафту минулого століття як фундаменту для створення сучасного дизайн-коду міста, що базувався б на національних графічних традиціях (Борисенко, 2019: 15). Проблема деколонізації візуального поля столиці вимагає звернення до автентичних зразків української типографії, які були створені київськими майстрами в різні періоди ХХ ст., проте, залишаються недостатньо вивченими з позицій сучасного мистецтвознавства.

Аналіз досліджень. Теоретичний фундамент дослідження ґрунтується на працях українських науковців. Важливе значення для розуміння розвитку комунікаційного дизайну в українському контексті має дисертаційне дослідження О. М. Борисенко (2019), присвячене становленню графічної культури в Галичині, що дає змогу провести порівняльний аналіз із київськими практиками цього періоду. Для вивчення київського контексту базовим є також дослідження А. М. Осадчої, присвячене рекламній графіці у візуальному просторі Києва кінця ХІХ – початку ХХІ ст. (Осадча, 2025). Питання історії декоративного мистецтва та становлення дизайну в Україні висвітлено у фундаментальному п'ятитомнику Історія декоративного мистецтва України під редакцією Т. Кара-Васильєвої (2016).

Специфіка графічного дизайну як візуальної мови та проблема національної ідентичності в типографії розглядаються у працях В. Косіва (Косів, 2019) і Н. Удріс-Бородавко (Удріс-Бородавко, 2023). Історію становлення графічного дизайну та зв'язок професії з технологічними змінами досліджує Н. Сбітнева (Сбітнева, 2008; 2021). Естетичні особливості шрифтового мистецтва, зокрема українського скоропису, проаналізовані В. Мітченком (Мітченко, 2007), а морфологію рукотворного графічного напису досліджує Є. Пандирева (Пандирева, 2025). Питання під-

готовки фахівців-шрифтарів розглядає О. Шпак (Шпак, 2023).

Важливу роль у формуванні теоретичної бази відіграють і праці зарубіжних дослідників, присвячені типографії, урбаністиці та візуальній комунікації міського простору. Зокрема, концепція «мовного ландшафту», запропонована Р. Ландрі та Р. Бургісом, розглядає публічні написи як індикатор мовної присутності та елемент формування колективної ідентичності (Landry, Bourhis, 1997). Взаємодію графічної комунікації з архітектурним середовищем аналізують К. Калорі та Д. Ванден-Ейнден у межах концепції *environmental graphic design* (Calori, Vanden-Eynden, 2015).

Теоретичне осмислення міського образу як системи візуальних орієнтирів запропоноване К. Лінчем у праці *The Image of the City*, де підкреслюється роль знаків і написів у формуванні «читабельності» міського простору (Lynch, 1960). Соціосеміотичний підхід до аналізу типографіки представлений у роботах Т. ван Левена, який розглядає форму літер як систему культурних і соціальних значень (van Leeuwen, 2005). Застосування цих підходів дає змогу розглядати міські вивіски не лише як елемент реклами, а як складову культурного та семіотичного ландшафту міста.

Мета статті – розглянути еволюцію шрифтової культури Києва ХХ ст. крізь призму дизайну міських вивісок, виявити стилістичні домінанти кожного історичного періоду та обґрунтувати значення ревіталізації історичних написів для формування сучасної візуальної ідентичності столиці.

Виклад основного матеріалу. Шрифтовий ландшафт Києва ХХ ст. розвивався як динамічна система, де кожна епоха залишала свій унікальний графічний слід. Міська вивіска як продукт графічного дизайну існує на перетині щонайменше трьох площин: (1) матеріально-технологічної (носій, спосіб виготовлення, тип підсвічування), (2) просторово-архітектурної (масштаб, читабельність з різних дистанцій, взаємодія з пластиною фасаду й напрямом пішохідних потоків) та (3) соціокультурної (мова, ідеологічні конотації, локальна пам'ять і звичка впізнавання). У межах соціолінгвістики сукупність публічних і комерційних написів описують як «мовний ландшафт», тобто як видимість і суспільну вагомість мов у публічному просторі, що безпосередньо пов'язано з ідентичністю території (Landry, Bourhis, 1997).

Для історії міста важливо, що вивіски, попри утилітарність, беруть участь у формуванні «читабельності» середовища: вони маркують точки тяжіння (крамниці, майстерні, інституції), підтримують орієнтування й роблять вулицю впізн-

наваною. У термінах урбаністики це працює як підсилення ментальної карти міста, де знаки на фасадах формують стабільні «якорі» в повсякденному маршруті (Lynch, 1960).

Методологічно аналіз історичних вивісок доцільно вести як аналіз об'єктів «графічної комунікації в побудованому середовищі» (environmental graphic design): у таких об'єктах інформація передається не лише словами, а і матеріалом, об'ємом, місцем розташування та світлом (Calori, Vanden-Eynden, 2015). Окремо важливо застосувати соціосеміотичне прочитання типографіки: форма літер (насічки, контраст, ритм, нахил, характер з'єднань) виступає системою значень і впливає на інтерпретацію повідомлення не менше, ніж лексичний зміст (Van Leeuwen, 2005).

У ході дослідження було визначено основні історико-стилістичні періоди розвитку шрифтової культури міських вивісок Києва ХХ – початку ХХІ століття. Періодизація ґрунтується на зміні художніх стилів, технологій виготовлення написів та соціокультурних трансформацій міського середовища. Умовно можна виокремити такі етапи: естетика національного модерну початку ХХ століття (1900–1910-ті рр.), авангардні експерименти 1920-х років, період монументалізації та ідеологічної типізації 1930–1950-х років, модерністський «неоновий» етап 1960–1970-х років, трансформації пізнього радянського та постсоціалістичного періоду (1980–1990-ті рр.), а також сучасні практики ревіталізації та цифрового дизайну початку ХХІ століття.

1. Естетика національного модерну та професійна школа «вивісників» (1900–1910-ті рр.). На зламі століть Київ мав унікальну систему підготовки майстрів рекламного напису. Курс навчання тривав три роки: протягом першого року учень опановував виключно мистецтво шрифту – від побудови базових графем до складних орнаментальних лігатур (Як у містах з'явилися вивіски, 2018). Лише після підтвердження кваліфікації шрифтаря підмайстер допускався до зображення товарів. Такий підхід забезпечував високу органічність вивісок, які створювалися як частина архітектурного декору будівель.

На початку ХХ століття потреба у професійних «вивісниках» у великих містах була пов'язана не лише з конкуренцією між крамницями, а й з потребою швидкого орієнтування у міському просторі. У популярних оглядах історії вивісок наголошується, що вивіска історично поєднувала дві функції: «позначити» місце та «привернути» увагу; Для реалізації цих завдань такі параметри, як матеріал і спосіб кріплення (дерево, метал, під-

віс на кронштейнах, двосторонність) були спрямовані на забезпечення максимальної видимості для перехожих (Як у містах з'явилися вивіски, 2018).

У контексті національного модерну важливо підкреслити принцип «узгодження з фасадом», який пізніше стане ключовим і для сучасних дизайн-кодів. Навіть коли вивіска розглядається як автономний напис, вона фізично «живе» в архітектурі: ліпнина, карнизи, віконні осі, нішування й матеріал стін задають межі, в яких типографіка може бути виразною, але не руйнівною для композиції (Calori, Vanden-Eynden, 2015).

Окремої уваги заслуговує мовно-типографічний аспект. Для «мовного ландшафту» принципово не лише, що написано, а якою мовою і якою графікою: візуальна присутність мови на фасадах є соціально значущою, адже формує уявлення про «нормальність» і «належність» простору (Landry, Bourhis, 1997). Відтак, у контексті українського національного модерну шрифт на вивісці трансформується з суто утилітарного носія інформації в активний інструмент візуалізації локальної культурної ідентичності.

Ключовий вплив на графіку мав Василь Кричевський, який інтегрував мотиви українських стародруків ХVІІ ст. у міські написи (Удріс-Бородавко, 2023: 230). Шрифти на вивісках початку століття відрізнялися пластичністю, використанням м'яких ліній («рослинний модерн») та технік емалювання і «егломізе» (розпис по склу).

2. Авангардний злам та конструктивістська типографіка (1920-ті рр.). Після 1917 р. відбулася радикальна переоцінка функцій шрифту. Авангардний злам 1920-х років доречно трактувати як перехід від «орнаментальної» логіки напису до «комунікативно-структурної», де шрифт стає рівноправною пластичною одиницею композиції. У дослідженнях українського авангарду наголошується, що теоретичні пошуки митців (зокрема, у Києві) були спрямовані на переосмислення взаємовідносин між мистецтвом, автором і глядачем та на формування окремої української модерністської оптики (Карпов, 2024). Це важливо саме для міської вивіски: «глядач» тут завжди випадковий і рухливий, тож форма літер повинна «спрацьовувати» за секунди.

У прикладному вимірі конструктивізм пропонує набір принципів, які згодом перейдуть і в дизайн середовища: лаконізм, опора на геометричні модулі, асиметрія, як засіб керування увагою, домінування інформаційної ієрархії над декором. Показово, що в періодизації української типографіки візуально-текстових медіа (плакат) авангард 1920-х виділяється як окремий етап,

який вплинув на подальші стилістичні рішення аж до кінця XX ст. (Сах, 2025). Це надає підставу пов'язати плакатні й міські написові практики спільною стилістичною основою, навіть якщо вони існували на різних матеріальних носіях.

У контексті міста конструктивістська вивіска вирішує суперечність між швидкістю сприйняття та багатшаровістю сенсу: геометризована форма підсилює читабельність, але водночас має виразний «тон» епохи. Тут доречно використати соціосеміотичний аргумент: типографіка – це не «нейтральна оболонка» для слів, а система значень, де строгість/динамічність/агресивність штриха й композиції кодує соціальні уявлення про модерність і порядок (van Leeuwen, 2005). Конструктивісти (О. Богомазов, П. Ковжун) розглядали напис як функціональну деталь. Декоративні антикви були витіснені суворими гротесками та рубаними шрифтами. Вивіски цього часу часто створювалися за допомогою друкарських лінійок та плашок, що символізувало індустріальну естетику (Любченко, 2024: 60). Особливе місце в цей час посідає «дисплейний» шрифт Павла Ковжуна, який мав експресивний характер та поєднував авангардні знахідки з неокласичними елементами (Плешивцева, 2024).

3. Монументалізм та ідеологічна типізація (1930–1950-ті рр.). У цей період шрифтова культура потрапляє під ідеологічний контроль. Вивіска стає елементом «монументальної пропаганди». Пануючим стилем стає неокласицизм («сталінський ампір»), що вимагав важких, статичних антиків із потужними горизонтальними засічками (Мітченко, 2007: 194). Відбудова Хрещатика у 1950-х рр. закріпила використання брускових шрифтів (Slab Serif) з товстими засічками малих літер та слабким контрастом (Осадча, 2024). Проте перехідним об'єктом стала вивіска «Квіти» на Подолі (1956), де при монументальності з'являються елементи вільного рукописного малюнку, що передвіщав епоху відлиги (Ми вирішили оновлювати, 2023).

4. «Золота доба» київського неону (1960–1970-ті рр.). Період радянського модернізму приніс у Київ технологію неонові реклами, що докорінно змінила візуальну мову Києва. Витоки цієї «світлової революції» сягають винаходу Жоржа Клода (Georges Claude), який ще у 1910 році продемонстрував потенціал неонові трубки як інструмента для «письма світлом» (The Neon Museum, 2023).

Технологія неону впливає на саму форму літери. Скляну трубку потрібно гнути в плавні дуги; тому природно виникає тягіння до монолінійної графіки, без різких «зламів» і складних

засічок. Колористика також має фізичну основу: зокрема, неон дає помаранчево-червонувате сяйво, а інші гази/суміші – інші відтінки. У результаті формується ціла «нічна типографіка», де товщина штриха та контур (суцільність/розривність) визначають читаність сильніше, ніж у денному написі.

У радянський період, попри жорстке державне регулювання, автори вивісок послідовно прагнули до індивідуальної впізнаваності через пошук унікальних шрифтових рішень та кольірних кодів. Зокрема, у статті «Як у Києві відновлюють вивіски» зазначається, що тогочасні правила базувалися на суворому інституційному контролі (зокрема через акти «Укрторгреклами»), де колір виконував роль функціонального маркера товарних груп: синій закріплювався за молочною продукцією, жовтий – за хлібобулочною тощо. Проте, навіть у таких межах художники-графіки активно розробляли авторські рукописні та друковані шрифти й логотипи (Bird in Flight, 2023). Саме ця взаємодія між державним стандартом та творчим пошуком дозволяє інтерпретувати «неоновий Київ» 1960–1970-х років як унікальний естетичний синтез нормативної бази та локальної «пластики літери».

Сучасна хвиля збереження київських вивісок фактично підтверджує тезу про авторську унікальність: у матеріалах про діяльність організації «Має значення» наголошується, що команда документувала десятки об'єктів і відновила кілька знакових вивісок («Квіти», «Кольорове фото», «Молоко», «Перукарня»), а також розглядала можливість реставрації історичної неонові вивіски «Мисливець» (Хмарочос, 2024).

Більшість вивісок того часу – «Кольорове фото», «Перукарня», «Галантерея» – були україномовними і розроблялися українськими художниками комбінатів монументально-декоративного мистецтва, які свідомо зберігали національний графічний код (Косів, 2019: 145). Кожна вивіска була унікальним графічним об'єктом, що забезпечувало високу естетичну цінність міського середовища Києва того часу (Реставрація вивісок, 2024).

5. Трансформації пізнього радянського періоду та комерціалізація міського напису (1980–1990-ті рр.)

Наприкінці XX століття шрифтова культура Києва зазнала помітних трансформацій, пов'язаних із соціально-економічними змінами та поступовим переходом від централізованої радянської системи до ринкової економіки. У 1980-ті роки традиція неонових вивісок ще зберігалася, однак поступово втрачала свою домінуючу роль через технологічні обмеження та зростання вартості обслуговування світлових конструкцій.

Водночас у міському середовищі з'являються нові матеріали та способи виготовлення написів – пластик, алюмінієві панелі, світлові коробки, що змінюють морфологію міської типографіки.

Період 1990-х років позначений радикальною комерціалізацією міського простору та стрімким зростанням кількості приватних підприємств, що безпосередньо вплинуло на візуальний образ вулиць. На зміну авторським рукотворним написам поступово приходять стандартизовані рекламні конструкції, виконані за допомогою комп'ютерної графіки та серійних шрифтів. У результаті формується новий тип міського «мовного ландшафту», де різні стилістичні та мовні практики співіснують у межах одного простору.

У науковій літературі постсоціалістична трансформація міського напису розглядається як частина ширших змін у культурі публічного простору та візуальної комунікації міста. Відсутність єдиних дизайнерських регламентів у 1990-ті роки спричинила візуальну фрагментацію міського середовища, проте водночас відкрила можливість для появи нових форм графічної експресії та індивідуального підприємницького дизайну. Саме цей період став передумовою для подальших дискусій про необхідність впровадження дизайн-кодів і системного регулювання міського візуального простору.

Трансформації міського «символічного ландшафту» після 1991 року, зумовлені комерціалізацією та зміною образу постсоціалістичного міста, розглядаються як наслідок тиску глобалізації. У цьому контексті актуалізація історичних написів виступає як відповідь на «розриви пам'яті» та візуальну уніфікацію середовища, а не лише як локальна дизайнерська мода.

З точки зору семіотики, вивіска ХХ ст. виступала як складний знак, що транслиував ідеологічні смисли. Реставрація історичних вивісок (проекти

фонду «Має значення») стає актом відновлення колективної пам'яті. Відновлення вивісок «Квіти» та «Кольорове фото» на Подолі демонструє потенціал історичного шрифту у створенні унікального бренду міста. Оцифрування гарнітур, таких як «Aleksa» (на основі традицій початку ХХ ст.) К. Ткачова, М. Можиної та «Рутенія» В. Чебаника, дозволяє інтегрувати цю спадщину у сучасний дизайн (Шпак, 2023: 53).

Висновки. У результаті дослідження було визначено основні етапи еволюції шрифтової культури київських вивісок. На початку ХХ століття домінувала естетика національного модерну, для якої характерними були індивідуальні рукотворні шрифти та тісна взаємодія написів із архітектурним середовищем. У 1920-ті роки під впливом авангардних мистецьких пошуків відбулася геометризація шрифтових форм і посилення їхньої комунікативної функції. У період 1930–1950-х років шрифтова культура зазнала значної ідеологічної регламентації, що спричинило появу монументальних та типізованих написів. Важливим етапом розвитку міської типографіки стали 1960–1970-ті роки, коли технологія неонові реклами сформувала новий візуальний образ нічного міста та сприяла появі авторських шрифтових композицій. Наприкінці ХХ століття, у 1980–1990-ті роки, відбулися суттєві трансформації міського напису, пов'язані з комерціалізацією міського простору та поширенням нових матеріалів і технологій виготовлення рекламних конструкцій.

Таким чином, шрифтовий ландшафт міста слід розглядати як складну систему візуальної комунікації, що поєднує художні, технологічні та соціокультурні аспекти. Подальше дослідження історичних написів та їхня ревіталізація можуть стати важливим підґрунтям для формування сучасної графічної ідентичності українських міст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисенко О. М. Становлення і розвиток комунікативного дизайну в Галичині другої половини ХІХ – першої третини ХХ століть : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Львів, 2019. 210 с.
2. Іванченко М. П. Візуальний стиль міста: сучасні підходи до брендування. *Дизайн. Мистецтво. Освіта*. 2021. № 4 (18). С. 34–41. URL: https://fomd.kubg.edu.ua/images/2024/FOMD_2025/Konferents_Zbirnyk.pdf (дата звернення: 12.03. 2026 року)
3. Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2016. 1048 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/948> (дата звернення: 12.03. 2026 року)
4. Карпов В. В. Теорія українського авангардного мистецтва Олександра Богомазова. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 3. С. 43–53. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.6> (дата звернення: 13.03. 2026 року)
5. Київська міська рада. Про затвердження Порядку розміщення вивісок у місті Києві : Рішення № 224/2446 від 20.04.2017. URL: http://kmr.ligazakon.ua/SITE2/1_docki2.nsf/alldocWWW/1DD13151618E4E45C225812A006882E3 (дата звернення: 12.03.2026).
6. Косів В. М. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років : монографія. Київ : Родовід, 2019. 480 с.

7. Ланчак Я. М. Дизайн інтегрованих систем орієнтування в міському середовищі : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Київ : КНУКіМ, 2025. 240 с. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2025/08/Dysertacziya_Lanchak-YA.M_compressed.pdf (дата звернення: 12.03. 2026 року)
8. Любченко О. Я. Конструктивізм у плакаті 1920-х років. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті»*. Харків : ХДАДМ, 2024. С. 60–64. URL: https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/06/konference_2024-28-03.pdf (дата звернення: 14.03. 2026 року)
9. Ми вирішили оновлювати історичні вивіски в Києві. *The Village Україна*. 2023. URL: <https://www.village.com.ua/village/city/public-space/341005-mi-virishili-onovlyuvati-istorichni-viviski-v-kievi>
10. Мітченко В. С. Естетика українського рукописного шрифту. Київ : Грамота, 2007. 208 с. URL: (<http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0003054>)
11. Осадча А. М. Рекламна графіка у візуальному просторі м. Києва кінця XIX – початку XXI століття : дис. . д-ра філософії : 022 - Дизайн : захист 27.08.24 / Осадча Алла Миколаївна ; КНУТД. Київ, 2024. 282 с. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/26900> (дата звернення: 12.03. 2026 року)
12. Пандирева Є. А. Мистецтво рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста: морфологічний аспект : дис.... PhD : 023. Харків : ХДАДМ, 2025. 215 с. URL: <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/pandireva-dysertaciia.pdf> (дата звернення: 12.03. 2026 року)
13. Плешивцева Ю., Єжова О. Шрифт Павла Ковжуна: візуальна інтерпретація в сучасному дизайні. *Вісник КНУТД. Серія: Дизайн*. 2024. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/30902/1/KRB_022_Pleshivtseva%20 (дата звернення: 12.03. 2026 року)
14. Реставрація вивісок та збереження урбан-коду Києва. *Наш Київ*. 2024. URL: <https://nashkiev.ua/life/restavratsiya-vivisok-ta-zberezhennya-urban-kodu-kieva> (дата звернення: 12.03. 2026 року)
15. Сах А. Типографіка українського плаката: історична ретроспектива та сучасні тенденції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 87, ч. 3. С. 52–61 DOI: 10.24919/2308-4863/87-3-8. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/87_2025/part_3/10.pdf (дата звернення: 12.03. 2026 року)
16. Сбітнева Н. Ф. Графічний дизайн: до історії становлення / Н. Ф. Сбітнева. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 2. С. 96–105. URL:(((http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_2_13)))
17. Сбітнева Н. Ф. Вітчизняний графічний дизайн 1960-х років у контексті світових досягнень у цій галузі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. № 2. С. 114–122.
18. Сиваш І. О. Етнодизайн як складова формування наукових уявлень про український національний стиль: початок XX століття. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 2. С. 319–323. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_2_69 (дата звернення: 12.03. 2026 року)
19. Удріс-Бородавко Н. С. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : ArtHuss, 2023. 206 с.
20. Шпак О. В. Підготовка майбутніх бакалаврів графічного дизайну до застосування каліграфії у професійній діяльності : дис.... PhD : 015. Київ : КДАДПМД ім. М. Бойчука, 2023. 250 с. URL: https://kdidpmd.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2023/10/dysertacziya_shpak_o_v_2023-1.pdf (дата звернення: 12.03. 2026 року)
21. Як у Києві відновлюють вивіски. Bird in Flight. 2023. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/yak-u-kiyevi-vidnovlyuyut-viviski.html> (дата звернення: 12.03. 2026 року)
22. Як у містах з'явилися вивіски і як їх зробити охайними в Києві. *Хмарочос*. 2018. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2018/01/26/yak-u-mistah-z-yavilis-viviski/> (дата звернення: 12.03. 2026 року)
23. Calori C., Vanden-Eynden D. Signage and Wayfinding Design: A Complete Guide to Creating Environmental Graphic Design Systems. 2nd ed. John Wiley & Sons, 2015. URL: <https://content.e-bookshelf.de/media/reading/L-3562108-d1c545db48.pdf> (дата звернення: 12.03. 2026 року)
24. Landry R., Bourhis R. Y. Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study. *Journal of Language and Social Psychology*. 1997. Vol. 16, No. 1. P. 23–49. DOI: 10.1177/0261927X970161002. URL: https://www.researchgate.net/publication/247744019_Linguistic_Landscape_and_Ethnolinguistic_Vitality (дата звернення: 12.03. 2026 року)
25. Lynch K. The Image of the City. MIT Press, 1960. 194 p. URL: <https://cus.ubt-uni.net/wp-content/uploads/2024/11/Kevin-Lynch-The-Image-of-the-City.pdf>
26. The Evolution of Neon Signs: From Vintage to Modern . *The Neon Museum*. 2023. URL: <https://neonmuseum.org/news/the-evolution-of-neon-signs-from-vintage-to-modern/> (дата звернення: 12.03. 2026 року)
27. Van Leeuwen T. Typographic meaning. *Visual Communication*. 2005. Vol. 4, No. 2. P. 137–143. DOI: 10.1177/1470357205053749. URL: https://www.academia.edu/112590839/Typographic_meaning (дата звернення: 12.03. 2026 року)

REFERENCES

1. Borysenko O. M. (2019) Stanovlennia i rozvytok komunikatyvnoho dyzainu v Halychyni druhoi polovyny XIX – pershoi tretyny XX stolit [Formation and development of communicative design in Galicia in the second half of the 19th – first third of the 20th centuries]. (PhD Thesis.). Lviv. [in Ukrainian].
2. Ivanchenko M. P. (2021) Vizualnyi styl mista: suchasni pidkhody do brenduvannia [Visual style of the city: modern approaches to branding]. *Dyzain. Mystetstvo. Osvita*, 4 (18). 34–41. [in Ukrainian].
3. Kara-Vasylieva T. (Ed.) (2016) Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy: U 5 t. T. 5: Mystetstvo XX stolittia [History of decorative arts of Ukraine: In 5 volumes. Vol. 5: Art of the 20th century]. NAS of Ukraine, M. T. Rytsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv. [in Ukrainian].

4. Karpov V. V. (2024) Teoriia ukrainskoho avangardnoho mystetstva Oleksandra Bohomazova [Theory of Ukrainian avant-garde art by Oleksandr Bohomazov]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 3. 43-53. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.6> [in Ukrainian].
5. Kyivska miska rada (2017) Pro zatverdzhennia Poriadku rozmishchennia vyvisok u misti Kyievi: Rishennia № 224/2446 vid 20.04.2017 [On approval of the Procedure for placing signs in the city of Kyiv: Decision No. 224/2446 dated April 20, 2017]. [in Ukrainian].
6. Kosiv V. M. (2019) *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv* [Ukrainian identity in graphic design of 1945–1989]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian].
7. Lanchak Ya. M. (2025) *Dyzain intehrovanykh system orientuvannia v miskomu seredovyshchi* [Design of integrated orientation systems in the urban environment]. (PhD Thesis). Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kyiv. [in Ukrainian].
8. Liubchenko O. Ya. (2024) *Konstruktivism u plakati 1920-kh rokiv* [Constructivism in the poster of the 1920s]. *Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii “Tradysii ta innovatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti”*. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv, 60-64. [in Ukrainian].
9. *My vyrishyly onovliuvaty istorychni vyvisky v Kyievi* (2023) [We decided to update historical signs in Kyiv]. The Village Ukraina. [in Ukrainian].
10. Mitchenko V. S. (2007) *Estetyka ukrainskoho rukopysnoho shryftu* [Aesthetics of the Ukrainian manuscript font]. Kyiv: Hramota. [in Ukrainian].
11. Osadcha A. M. (2024) *Reklamna hrafika u vizualnomu prostori m. Kyieva kintsia XIX – pochatku XXI stolittia* [Advertising graphics in the visual space of Kyiv at the end of the 19th – beginning of the 21st century]. (PhD Thesis). Kyivskyi natsionalnyi universytet tekhnolohii ta dyzainu, Kyiv. [in Ukrainian].
12. Pandryieva Ye. A. (2025) *Mystetstvo rukotvornoho hrafichnoho napsu u vizualnomu seredovyshchi mista: morfolohichniy aspekt* [The art of handmade graphic inscription in the visual environment of the city: morphological aspect]. (PhD Thesis). Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv, Kharkiv. [in Ukrainian].
13. Pleshivtseva Yu., Yezhova O. (2024) *Shryft Pavla Kovzhuna: vizualna interpretatsiia v suchasnomu dyzaini* [Pavlo Kovzhun's font: visual interpretation in modern design]. *Visnyk KNUTD. Serii: Dyzaïn*. [in Ukrainian].
14. *Restavratsiia vyvisok ta zberezhennia urban-kodu Kyieva* (2024) [Restoration of signs and preservation of the urban code of Kyiv]. Nash Kyiv. [in Ukrainian].
15. Sakh A. (2025) *Typohrafika ukrainskoho plakata: istorychna retrospektyva ta suchasni tendentsii* [Typography of the Ukrainian poster: historical retrospective and modern trends]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 87 (3). 52-61. DOI: 10.24919/2308-4863/87-3-8 [in Ukrainian].
16. Sbitnieva N. F. (2008) *Hrafichniy dyzaïn: do istorii stanovlennia* [Graphic design: on the history of formation]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 2. 96-105. [in Ukrainian].
17. Sbitnieva N. F. (2021) *Vitchyzniani hrafichniy dyzaïn 1960-kh rokiv u konteksti svitovykh dosiahnen u tsii haluzi* [Domestic graphic design of the 1960s in the context of world achievements in this field]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 2. 114-122. [in Ukrainian].
18. Syvash I. O. (2018) *Etnodyzaïn yak skladova formuvannia naukovykh uiahlen pro ukrainskyi natsionalnyi styl: pochatok XX stolittia* [Ethnodesign as a component of the formation of scientific ideas about the Ukrainian national style: the beginning of the 20th century]. *Visnyk NAKKKiM*, 2. 319-323. [in Ukrainian].
19. Udris-Borodavko N. S. (2023) *Hrafichniy dyzaïn z ukrainskym oblychchiam* [Graphic design with a Ukrainian face]. Kyiv: ArtHuss. [in Ukrainian].
20. Shpak O. V. (2023) *Pidhotovka maibutnikh bakalavriv hrafichnoho dyzainu do zastosuvannia kalihrafiï u profesiinii diialnosti* [Preparation of future bachelors of graphic design for the use of calligraphy in professional activities]. (PhD Thesis). Kyivska derzhavna akademiia dekoratyvno-prykladnoho mystetstva i dyzainu imeni Mykhaila Boichuka, Kyiv. [in Ukrainian].
21. *Yak u Kyievi vidnovliuiut vyvisky* (2023) [How signs are being restored in Kyiv]. Bird in Flight. [in Ukrainian].
22. *Yak u mistakh z'iavylys vyvisky i yak ikh zrobyty okhainymy v Kyievi* (2018) [How signs appeared in cities and how to make them neat in Kyiv]. Khmarochos. [in Ukrainian].
23. Calori C., Vanden-Eynden D. (2015) *Signage and Wayfinding Design: A Complete Guide to Creating Environmental Graphic Design Systems*. 2nd ed. John Wiley & Sons.
24. Landry R., Bourhis R. Y. (1997) Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study. *Journal of Language and Social Psychology*, 16 (1). 23-49. DOI: 10.1177/0261927X970161002
25. Lynch K. (1960) *The Image of the City*. MIT Press.
26. *The Evolution of Neon Signs: From Vintage to Modern* (2023). The Neon Museum.
27. vanLeeuwen T. (2005) Typographic meaning. *Visual Communication*, 4(2). 137-143. DOI: 10.1177/1470357205053749

Дата першого надходження статті до видання: 22.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78:378.011.3-051]:001.2(477)"20"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-10>

Наталія БІЛОВА,

orcid.org/0000-0001-7147-2433

кандидат педагогічних наук, професор,

*професор кафедри теоретичної, музично-інструментальної і вокальної підготовки
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»*

(Одеса, Україна) nkbelowa02@gmail.com

ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНИЙ ВИМІР ПІДГОТОВКИ УНІВЕРСАЛЬНОГО МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена теоретичному обґрунтуванню та розкриттю концептуальних засад трансдисциплінарної парадигми підготовки універсального музиканта-педагога в умовах інтенсивних трансформацій вищої мистецької освіти ХХІ століття.

Доведено, що стратегічним орієнтиром модернізації галузі виступає подолання методологічної інерційності та перехід до цілісної взаємодії виконавської, викладацької, дослідницької та творчо-креативної складових професійної діяльності. Особливу увагу зосереджено на нівелюванні міжпредметних меж задля формування інтегрованого мислення, що дозволяє майбутньому музиканту-педагогу реалізовуватися як поліфункціональний суб'єкт у високотехнологічному соціокультурному просторі.

Обґрунтовано структуру трансдисциплінарної моделі фахівця, яка інтегрує виконавсько-інтерпретаційний, дослідницько-герменевтичний, психолого-педагогічний та комунікативно-цифровий компоненти. Висвітлено потенціал інноваційної концепції 4D-артиста, що синтезує ролі виконавця, педагога, просвітника та менеджера, а також моделі Art-Hub Learning, яка забезпечує мобільність здобувача освіти через залучення до мережі творчих хабів.

У статті проаналізовано методику роботи над полістилістичним репертуаром композиторів ХХІ століття, що вимагає від піаніста суттєвої видозміни виконавських навичок та здатності до стильової мімікрії. Розкрито специфіку інтерпретації метамузики В. Сильвестрова, філософського споглядання у творах В. Польової, постмінімалізму М. Ріхтера та нової складності у фортепіанних етюдах Унсук Чін.

Окремий акцент зроблено на технологічній модернізації освітнього процесу через використання цифрових інструментів візуалізації партитур, мобільних додатків та програмного забезпечення для роботи зі звуком.

Зроблено висновок, що поєднання технологічної грамотності з художньою рефлексією забезпечує професійну конкурентноспроможність викладача-музиканта. Визначено перспективи подальших розвідок, які полягають у розробці та адаптації методичних комплексів для художньо-педагогічної фасилітації в умовах нелінійної мистецької освіти.

Ключові слова: трансдисциплінарна парадигма, універсальний музикант-педагог, модернізація мистецької освіти, модель 4D-артиста, цифровізація навчання, педагог-дослідник, виконавська інтерпретація, інноваційні освітні стратегії.

Natalia BILOVA,

orcid.org/0000-0001-7147-2433

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,

*Professor at the Department of Theoretical, Musical-Instrumental and Vocal Training
South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynskiy*

(Odesa, Ukraine) nkbelowa02@gmail.com

TRANSDISCIPLINARY DIMENSION OF TRAINING A UNIVERSAL MUSICIAN-TEACHER IN THE CONDITIONS OF TRANSFORMATIONS OF HIGHER MUSIC EDUCATION IN THE XXI-ST CENTURY

The article is devoted to the theoretical substantiation and disclosure of the conceptual foundations of the transdisciplinary paradigm of training a universal musician-teacher in the conditions of intensive transformations of higher art education of the 21st century.

The author proves that the strategic guideline for the modernization of the industry is overcoming methodological inertia and transition to a holistic interaction of the performing, teaching and creative components of professional activity. Particular attention is focused on leveling interdisciplinary boundaries in order to form complex thinking, which allows the future musician-teacher to function as a multifunctional subject in a high-tech socio-cultural space.

The structure of the transdisciplinary model of a specialist is substantiated, which integrates performing-interpretive, research-hermeneutic, psychological-pedagogical and communicative-digital components. The potential of the innovative concept of the 4D artist, which synthesizes the roles of a performer, teacher, educator and manager, as well as the Art-Hub Learning model, which ensures the mobility of the education seeker through involvement in a network of creative hubs, is highlighted.

The article analyzes the methodology of working on the modern repertoire of 21st century composers, which requires the pianist to significantly modify his performing skills and ability to stylistic mimicry. The specifics of the interpretation of V. Sylvestrov's metamusic, philosophical contemplation in the works of V. Poleva, M. Richter's post-minimalism and new complexity in Unsuk Chin's piano etudes are revealed.

A special emphasis is placed on the technological modernization of the educational process through the use of digital score visualization tools, mobile applications and software for working with sound.

It is concluded that the combination of technological literacy with artistic reflection ensures the professional viability of a teacher-musician. Prospects for further explorations are identified, which consist in the development of methodological complexes for artistic and pedagogical facilitation in the conditions of nonlinear art education.

Key words: transdisciplinary paradigm, universal musician-pedagogue, modernization of art education, 4D artist model, digitalization of learning, research, performance interpretation, innovative educational strategies.

Постановка проблеми. У межах сучасного наукового дискурсу формування трансдисциплінарної парадигми підготовки універсального музиканта-педагога постає стратегічним орієнтиром для системного переосмислення професійної траєкторії фахівця, що зумовлено інтенсивними видозмінювальними процесами у мистецькій освіті ХХІ століття та динамічними перетвореннями соціокультурного простору. Подібне переосмислення зумовлене вичерпністю класичних методик, оскільки глобалізаційні виклики та новітні суспільні запити вимагають від митця не лише бездоганної виконавської техніки, а й органічного синтезу художньої майстерності з розвиненими комунікативними та управлінськими компетенціями для ефективної адаптації в інноваційному освітньому просторі. Проте реалізація цієї стратегії ускладнюється консервативністю фортепіанної освіти, яка й досі демонструє надмірну прихильність до традиційного репертуару, залишаючись при цьому дистанційованою від актуальних течій сучасної музичної культури, що суттєво обмежує стильовий кругозір майбутнього фахівця.

З огляду на це, ключова проблема сучасного етапу розвитку галузі полягає у вираженій невідповідності традиційної виконавської моделі підготовки тим складним вимогам, які висуває реальна педагогічна практика, адже методологічна інерційність провокує руйнування мотивації здобувачів освіти та поглиблює деструктивний розрив між академічними канонами й прагматичними запитами сучасного ринку музичних послуг. Відповідно, фахова підготовка майбутнього фахівця має ґрунтуватися на векторі цілісної взаємодії виконавської, викладацької та креативної складових.

Обґрунтування теоретико-методичних засад діяльності викладача-музиканта в умовах сьогодення неможливе без імплементації провідних освітніх трендів, таких як цифровізація творчого

процесу, впровадження компетентнісного підходу та реалізація принципу виконавської багатовекторності, що сукупно забезпечують якісну модернізацію змістових ліній професійного навчання.

Паралельно з цим вагомим чинником фахової кризи виступає недостатній рівень розвитку рефлексивних і комунікативних здібностей, через що випускники часто демонструють психолого-педагогічну неготовність до ефективної професійної взаємодії та володіють лише фрагментарним навичками самоаналізу власної творчої діяльності. Дефіцит інструментарію самокорекції та інтелектуальної рефлексії стає серйозним бар'єром на шляху до універсалізму, актуалізуючи питання професійної життєздатності викладача-музиканта у мінливому середовищі видозміни мистецької освіти. Отже, перехід до нової освітньої парадигми вимагає не простої еkleктичної корекції репертуарних планів, а глибинної інтелектуальної та праксеологічної перебудови всієї освітньої системи, здатної гармонізувати індивідуальний творчий потенціал музиканта з комплексними вимогами високотехнологічної педагогічної професії майбутнього.

Аналіз досліджень. Дослідження обраної проблематики спирається на ґрунтовний фундамент сучасної наукової думки, де особливе місце посідають напрацювання українських та зарубіжних науковців, чиї розвідки дозволяють комплексно охопити трансформаційні процеси в мистецькій освіті. Фундаментальне значення для розробки трансдисциплінарного та інноваційного вимірів мають праці Л. Байди, А. Козир, В. Федоришина та ін., які закладають методологічне підґрунтя для модернізації фахової підготовки, тоді як загальнофілософські та стратегічні орієнтири розвитку сучасної вищої освіти в Україні ґрунтовно окреслені у доробках В. Андрущенка, О. Дубасенюк, О. Олексюк та ін.

У контексті пошуку нових освітніх моделей варто виокремити концептуальні розвідки І. Глазунової, М. Зайвої, О. Ребрової та ін., чий науковий пошук зосереджений на інтенсифікації розвитку творчого потенціалу майбутнього педагога в процесі його професійного становлення.

Еволюція музичного інструменталізму в координатах постіндустріального суспільства корелює із доробком зарубіжних дослідників, зокрема Дж. Слободи (John Sloboda), який аналізує когнітивну психологію музичного навчання та К. Свонвік (Keith Swanwick), чия теорія музичного розвитку підкреслює необхідність балансу між технічною вправністю та творчою свободою. Питання інтеграції технологічного інструментарію та цифрової компетентності, що є невід'ємною частиною сучасної виконавської багатовекторності, знаходять своє відображення у працях Х. Мельник, а також у розвідках Р. Вебстера (Peter Webster), який акцентує увагу на креативному використанні мультимедіа в музичній педагогіці. Аналіз психологічних аспектів художньої творчості та виконавської рефлексії представлений у працях М. Сови, С. Деніжної, І. Петухової та ін., чий висновок доповнюється ідеями Г. Гарднера (Howard Gardner) щодо множинного інтелекту в контексті мистецьких здібностей.

Концептуальні засади підготовки викладачів, учителів мистецьких дисциплін, орієнтовані на формування універсалізму, представлені у колективних працях за участю Н. Білової, О. Бузової, А. Омельченко, С. Шипа та ін., а також співвідносяться з методологічними установками європейських дослідників, таких як Х. Йоргенсен (Harald Jørgensen), котрий досліджує стратегії саморегульованого навчання у професійних музикантів тощо.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та розробка концептуальних засад трансдисциплінарної парадигми підготовки універсального музиканта-педагога, здатного ефективно функціонувати в умовах інноваційної трансформації вищої мистецької освіти XXI століття

Виклад основного матеріалу. Як було зазначено вище, традиційна модель мистецької освіти орієнтується на технічну досконалість і консервативний репертуар, що не відповідає реальним вимогам сучасної педагогічної практики. Відсутність зв'язку між виконавством і методикою заважає підготовці універсальних фахівців, здатних до гнучкої адаптації та рефлексії в сучасному культурному просторі.

Фундаментальним підґрунтям для подолання вказаних суперечностей виступає трансдисциплінарна парадигма, яка передбачає вихід за межі ізо-

льованого вивчення окремих дисциплін та перехід до багатовимірного формування особистості фахівця. Як вказують Л. Теліженко та В. Панкратова, концептуальні витoki цього підходу тісно пов'язані з працями Жана Піаже (Jean Piaget), який першим ввів даний термін для означення вищого етапу інтеграції знань, а також Басараба Ніколеску (Basarab Nicolescu), котрий обґрунтував методологію трансдисциплінарності через рівні реальності (Теліженко, Панкратова, 2021: 32).

В наш час ідеї трансдисциплінарності активно розвивають Едгар Морен (Edgar Morin), який наголошує на принциповій важливості складного мислення для розуміння сучасного світу та Еріх Янч (Erich Jantsch), котрий розглядає координацію всіх дисциплін у межах цілісної антропоцентричної системи (Bernstein, 2015). Основна відмінність цієї парадигми від мультидисциплінарної полягає у відмові від простого паралельного накопичення знань із різних галузей без їхньої взаємодії, тоді як відмінність від інтердисциплінарності проявляється у створенні принципово нової теоретичної структури, що не просто переносить методи з однієї науки в іншу, а повністю нівелює міжпредметні межі задля вирішення складних глобальних проблем.

Сутність виконавсько-інтерпретаційного компонента в межах цієї моделі полягає у цілісному поєднанні виконавських, психологічних та культурологічних знань, де музичне мистецтво в цілому та фортепіанне зокрема, розглядається не як вузька технічна навичка, а як складний інтелектуальний продукт. Зміст цього компонента охоплює не лише технічне опанування музичного тексту, а й глибоке філософське переосмислення авторського задуму крізь призму історичного контексту та актуальних естетичних стандартів. Його значення визначається здатністю музиканта трансформувати акустичний матеріал у цілісну смислову єдність, що забезпечує найвищий рівень художньої переконливості під час публічного виступу в будь-якому соціокультурному просторі (Байда та ін., 2023).

Не менш важливе місце в моделі займає й дослідницько-герменевтичний компонент, який у межах трансдисциплінарної парадигми пронизує всю виконавсько-педагогічну діяльність сучасного викладача-музиканта. На думку О. Берегової, в умовах сьогодення дослідницький аспект перестає бути виключно теоретичною прерогативою і стає невід'ємною частиною художнього процесу від аналітичного розшифрування авторських вказівок до практичного втілення складних сонорних концепцій. Це зумовлює перехід від моделі «педа-

гога-транслятора» до моделі «педагога-дослідника», чия робота ґрунтується на інтелектуальному пошуку та науковій рефлексії над природою музичного звуку (Берегова, 2013).

Особливого значення дослідницький аспект набуває у процесі опанування композиторського письма ХХІ століття. Сучасний музичний текст вимагає від викладача не лише технічної підготовки, а й ґрунтовного аналізу в контексті полістистики, де академічні канони взаємодіють з елементами джазу, року, етніки та електронної музики. Дослідницький вимір діяльності педагога тут полягає у вмінні дешифрувати ці стильові коди, допомагаючи здобувачу освіти вибудувати цілісну інтерпретаційну логіку в умовах жанрового взаємопроникнення (Берегова, 2013).

Не менш важливим є й герменевтичний аспект дослідження, сутність якого полягає у розкритті розмаїття символіки музичних образів, адже у музиці ХХІ ст. образність в більшості своїй є багатошаровою, тяжіючи до метафоричності та філософської заглибленості або урбаністичного конструктивізму, тому дослідницька стратегія універсального фахівця спрямована на виявлення цих прихованих смислів, їхній контекстуальний аналіз та подальшу художню візуалізацію тощо (Берегова, 2013).

Психолого-педагогічний компонент зосереджується на внутрішніх механізмах саморегуляції педагога-музиканта та науково обґрунтованих методах ефективної взаємодії з учнями/слухачами в процесі безперервної передачі мистецького досвіду. Його сутність полягає у створенні максимально сприятливого середовища для розкриття творчого потенціалу особистості, де зміст відображає знання когнітивної психології та інноваційної дидактики. Значення даного складника виявляється у формуванні тривалої психологічної стійкості фахівця до сценічного стресу та розвитку його емпатійної спроможності, що є критично важливим чинником для успішної музично-педагогічної (Байда та ін., 2023).

Комунікативно-цифровий компонент у структурі трансдисциплінарної моделі відповідає за органічну взаємодію сучасних технологічних інструментів у традиційний освітній та виконавський процес. Зміст цього компонента включає впевнене володіння різноманітними цифровими платформами для просування мистецького контенту та професійне використання мультимедійних засобів для суттєвого розширення інтерпретаційних можливостей. Його значення полягає у забезпеченні глобальної мобільності фахівця та його здатності гнучко адаптувати класичне мистецтво до запитів сучасного цифрового суспільства,

що у своїй єдності з іншими складниками виконує функції методологічного орієнтира для підготовки універсального фахівця (Байда та ін., 2023).

Т. Горохівська, спираючись на наукові погляди О. Михайличенка, розглядає функції трансдисциплінарної парадигми й серед них провідне місце належить інтегративній функції, яка спрямована на поєднання відокремлених фрагментів знань у цілісну світоглядну систему (Горохівська, 2009). Гносеологічна функція дозволяє науковцям відкривати нові грані музичного мистецтва завдяки залученню широкого інструментарію природничих та гуманітарних наук, тоді як прагматична функція забезпечує високу конкурентоспроможність педагога-музиканта на сучасному динамічному ринку праці. Евристична функція стимулює постійний пошук оригінальних творчих рішень на перетині різних видів мистецтв, що дозволяє формувати інтегровану компетентність, яка дає змогу музиканту виступати одночасно глибоким мислителем та гнучким практиком в умовах мінливого культурного середовища. Виховна функція трансдисциплінарності сприяє становленню моральної особистості, здатної повною мірою усвідомлювати свою соціальну відповідальність перед глобальним світовим суспільством (Горохівська, 2009).

Дієвим інструментом реалізації сучасної освітньої парадигми виступає інноваційна модель 4D-артиста, яка визначає здобувача освіти як поліфункціонального фахівця, чий професійний профіль синтезує ролі виконавця, педагога, просвітника та менеджера. У межах цієї концепції майбутній музикант формується як професіонал, де вимір виконавця (Performer) забезпечує високий рівень художньо-інтерпретаційної майстерності, тоді як педагогічна складова (Pedagogue) дозволяє фахово здійснювати передачу знань та формувати креативне мислення у вихованців. Важливою рисою даної моделі є поєднання функції просвітника (Promoter), спрямованої на активну популяризацію мистецтва в суспільстві та навичок продюсера (Producer), що передбачають розробку та організацію різноманітних соціокультурних проєктів. Креативним ядром такої підготовки стає створення здобувачем освіти власного мистецького бренд-проєкту, який виступає комплексним результатом поєднання всіх чотирьох ролей й дозволяє випускнику бути максимально конкурентоспроможним на сучасному ринку праці (Oleksiuk, 2019).

Альтернативним, але в той же час і взаємопов'язаним підходом є модель Art-Hub Learning, яка зміщує акцент із особистісних характеристик

фахівця на структуру освітнього простору, організованого як мережа творчих хабів. Підготовка за цією моделлю відбувається не лише в форматі традиційних аудиторних занять, а й через залучення здобувача освіти до діяльності у концертно-перформативних, педагогічних, культурно-просвітницьких хабах та різноманітних арт-центрах (Oleksiuk, 2019).

Такий підхід забезпечує активне занурення у професійну діяльність, де здобувач освіти протягом навчання по чергово опановує ролі виконавця, куратора проєкту чи викладача, що сприяє розвитку когнітивної самостійності та адаптивності до мінливих умов соціокультурної галузі.

Порівняльний аналіз зазначених моделей дозволяє стверджувати, що модель 4D-артиста спрямована на внутрішню трансформацію особистості та формування цілісного професійного «Я», тоді як сутність Art-Hub Learning моделі полягає у зовнішній мобільності та практико-орієнтованому досвіді в реальних творчих кластерах. Спільною рисою обох підходів є їхній трансдисциплінарний характер й спрямованість на вихід за межі вузької виконавської спеціалізації, що відповідає актуальним засадам сучасної мистецької освіти. Специфіка моделі 4D-артиста полягає в її орієнтації на персональний брендинг, що є значною перевагою для індивідуальної кар'єри, проте вона потребує надзвичайно високого рівня самодисципліни та психологічної стійкості здобувача освіти. Art-Hub Learning модель пропонує більш гнучку систему соціальної взаємодії та дає змогу випробувати себе в різних ролях без ризику передчасної професійної фіксації, хоча її впровадження стримується необхідністю створення розгалуженої інфраструктури та залучення значних матеріально-технологічних ресурсів (Oleksiuk, 2019).

На наш погляд, у сучасних умовах розвитку вищої школи найбільш реальною та життєздатною вбачається модель 4D-артиста, оскільки вона може бути впроваджена без радикальної перебудови матеріально-технічної бази закладів освіти завдяки оновленню змісту існуючих дисциплін та впровадження інтегративних курсів. Водночас елементи Art-Hub Learning моделі у формі віртуальних хабів та цифрових творчих лабораторій стають дедалі доступнішими завдяки стрімкій цифровізації освіти та використанню мультимедійних технологій, що дозволяє поєднувати обидві моделі для досягнення максимального педагогічного ефекту. Отже, формування універсального фахівця, здатного до самопрезентації та управління культурними процесами, є пріоритетним шляхом модернізації мистецької освіти, що

забезпечує органічне поєднання теорії, практики та запитів сектору культури.

Зазначимо, що важливою складовою оновленого освітнього процесу стає взаємодія виконавського досвіду та художньо-експресивного мислення при вивченні сучасного репертуару, що вимагає від викладача-музиканта здатності працювати у різних стилях та напрямках, включаючи джазову та популярну музику (Сердюк, 2025: 167). Опора на міждисциплінарну інтерпретацію дозволяє майбутньому педагогу-музиканту відповідати реальним соціокультурним запитам, оскільки поєднання виконавських технік із глибоким розумінням контексту твору забезпечує формування індивідуальної концепції митця-просвітника. Особливої актуальності в цьому аспекті набуває вивчення фортепіанної музики композиторів XXI століття, серед яких, наприклад, вагоме місце посідають твори В. Польової, зокрема її сповнений глибокого філософського споглядання цикл «Marginalia» та п'єса «Ischia Island», а також фортепіанні «Багателі» В. Сильвестрова, які демонструють унікальний авторський стиль мета-музики.

Світовий контекст доповнюється мінімалістичними «Етюдами» Філіпа Гласа (Philip Glass) та експресивними «Мазурками» Томаса Адеса (Thomas Adès), що сприяє значному розширенню стилізового кругозору здобувача освіти та формуванню сучасної виконавської естетики (Сердюк, 2025).

Зазначимо, що фортепіанна культура XXI століття характеризується надзвичайною еклектичністю та прагненням до поєднання академічних традицій із новітніми цифровими можливостями, де інструмент розглядається не тільки як джерело гармонійних звуків, а і як складний об'єкт сонорних експериментів. У межах постмінімалізму, який продовжує залишатися одним із основних напрямів мистецтва, композитори зосереджуються на мікроструктурних змінах та виразних можливостях повторюваних патернів, що яскраво простежується у творчості Макса Ріхтера (Max Richter), зокрема в його циклі «The Blue Notebooks», де фортепіанні партії стають емоційним осередком роздумів про пам'ять та час (Rotherme, 2013).

Водночас неокласична лінія отримує новий стимул через звернення до прозорих фактур та лаконізму, що яскраво виявляється у творчості латвійського композитора Петеріса Вакса (Pēteris Vasks), зокрема у циклі «Пори року», де кожна п'єса перетворюється на глибокий етичний маніфест зв'язку людини з природою (Vasks, 2026).

Сучасний музичний простір також неможливо уявити без творчості Людовіко Ейнауді (Ludovico

Einaudi), чий цикл «Elements» розкриває медитативну природу фортепіанного звуку крізь поєднання мінімалістичних структур із атмосферним гармонійним наповненням (Einaudi, 2026).

Стильова палітра сучасності розширюється також завдяки наряду нової складності та інтелектуального конструктивізму, де фортепіано вимагає від виконавця майже граничних технічних зусиль та надзвичайної інтелектуальної концентрації. Прикладом такого підходу є «Фортепіанні етюди» корейської композиторки Унсук Чін (Unsuik Chin), які поєднують у собі традиційну віртуозність із вигадливою ігровою логікою та непередбачуваними змінами тембрових забарвлень (Unsuik Chin, 2026).

У контексті українського музичного простору вагомим внеском у розвиток сучасного репертуару є фортепіанний цикл «Мардонги» Святослава Луньова, в якому автор створює унікальний звуковий світ за допомогою трансформації архетипових музичних образів у складні сонорні конструкції (Lunyov, 2026).

Окрім того, жанр фортепіанної музики активно взаємодіє з постмодерністською іронією та цитатністю, що проявляється в енергійних та ритмічно вигадливих «Токатах» Гійома Конессона (Guillaume Connesson), де академічна форма наповнюється драйвом сучасної урбаністичної культури та джазовими алюзіями (Connesson, 2026).

Окремої уваги заслуговує творчість турецького композитора та піаніста Фазіля Сая (Fazıl Say), чий твір «Black Earth» демонструє взаємодію етнічних традицій Сходу із західним академізмом за допомогою використання прийому приглушених струн фортепіано для імітації звуку народних східних інструментів (Say, 2026).

Як зауважує Я. Сердюк, особливості художньо-виконавської інтерпретації творів ХХІ століття вимагають від піаніста суттєвої видозміни виконавських навичок, оскільки тексти сучасних авторів часто передбачають роботу з розширеними техніками, такими як гра безпосередньо на струнах, використання перкусійних ефектів на корпусі інструмента або залучення електроніки в реальному часі (Сердюк, 2025). Виконавець сьогодні виступає не просто як ретранслятор нотного запису, а як активний співавтор, який повинен володіти мистецтвом керування акустичним простором та тонким відчуттям темпоральності, особливо в творах, побудованих на тривалих паузах та поступових завмираннях звуку. Глибоке розуміння інтерпретації передбачає також здатність до стильової мімікрії, коли піаніст має миттєво переходити від жорсткого кластерного звучання до найтоншої

колористики, що властиво для метамодерної естетики та неоромантичних течій (Сердюк, 2025).

Також зазначимо, що цифрові технології та рефлексивні практики відіграють вирішальну роль у забезпеченні професійної мобільності фахівця, оскільки в умовах глобальної інформатизації вони перетворюються з допоміжних засобів у ґрунтовну основу формування універсального педагога-музиканта. Процес підготовки такого фахівця сьогодні неможливо уявити без використання інструментів дистанційного навчання та створення якісного освітнього медіаконтенту на базі соціальних мереж та різноманітних платформ, що дозволяє викладачу виходити за межі локального середовища та інтегруватися у світовий мистецький простір. У контексті вивчення сучасного музичного мистецтва цифровий інструментарій стає незамінним містком між складним нотним текстом та виконавською реалізацією, значно інтенсифікуючи процес аналітичної та творчої роботи (Мельник, 2025).

Використання інтерактивних панелей у процесі аудиторних занять дозволяє викладачу здійснювати багаторівневий візуальний аналіз партитур, наприклад, детально розбирати специфічну графічну нотацію у творах Унсук Чін (Unsuik Chin) або фіксувати схеми сонорних пластів у циклах С. Луньова безпосередньо на цифровому відображенні тексту.

Застосування цифрових інструментів візуалізації полегшує опанування атональних структур у фортепіанному циклі «Прислів'я» О. Щетинського та допомагає структурувати складну поліфонічну тканину в «Прелюдіях та фугах» Ю. Іщенка. Опанування мобільного додатка «Henle Library» надає здобувачу освіти доступ до автентичних уртекстів із можливістю миттєвого порівняння різних варіантів аплікатури, що є важливим для адекватного прочитання неокласичних творів Петеріса Васкса (Pēteris Vasks), метамузики В. Сильвестрова або витончених звукових пейзажів «П'яти п'єс для фортепіано» Гії Канчелі (Giya Kancheli) (Куришев, 2022).

Також неоціненну допомогу надають спеціалізовані сайти та платформи, такі як «Flowkey» або «Skoove», які через інтерактивний зворотний зв'язок допомагають виконавцю контролювати ритмічну точність, що є основою стилістики у творах Девіда Ленга (David Lang) або меланхолійних етюдах Олафура Арнальдса (Ólafur Arnalds).

Особливого значення набувають інструменти для роботи з електронним та акустичним звуком, зокрема використання програмного забезпечення типу «Ableton Live» або «Max/MSP», що дозволяє

майбутньому універсальному фахівцю експериментувати з розширеними техніками фортепіанної гри та створювати власні мультимедійні проекти на перетині академічної традиції та цифрового перформансу (Куришев, 2022). Це стає базою для вивчення творів, де електроніка інтегрована у виконавський процес, як у композиціях Кайї Сааріахо (Kaija Saariaho) або в експериментальних опусах Миколи Ковалінаса (Mykola Kovalinas), де традиційний піаністичний звук взаємодіє з цифровою обробкою в реальному часі (Saariaho, 2026; Kovalinas, 2026).

Також зазначимо, що розвиток рефлексивної культури через ведення електронних творчих щоденників та аналіз відеозаписів власних виступів за допомогою хмарних сервісів допомагає вдосконалювати здатність до самокорекції, що є невід'ємною умовою успішної діяльності викладача-музиканта в парадигмі інноваційної освіти. Взаємодія технологічної грамотності та художньої інтуїції дозволяє педагогу-музиканту не лише ефективно транслювати знання, а й самостійно генерувати унікальні методики, адаптовані до когнітивних особливостей сучасного покоління здобувачів освіти.

Висновки та перспективи подальших розвідок наперед. Отже, аналіз сучасного стану мистецької освіти дозволяє стверджувати, що

подолання системної кризи та інерційності академічного навчання можливе лише завдяки впровадженню трансдисциплінарного підходу, який забезпечує багатовимірний розвиток особистості музиканта й ґрунтується на взаємодії виконавсько-інтерпретаційного, психолого-педагогічного та комунікативно-цифрового компонентів, які у своїй сукупності перетворюють музичне мистецтво з вузькотехнічної виконавської навички у складний інтелектуальний продукт.

Ефективність професійної підготовки суттєво зростає за умов реалізації моделі 4D-артиста, яка акумулює в собі ролі виконавця, педагога, просвітника та менеджера, що дозволяє випускнику успішно пристосовуватися до мінливих соціокультурних умов сьогодення й здійснювати персональний брендинг.

Перспективи подальших наукових вбачаємо у необхідності вивчення механізмів практичного впровадження трансдисциплінарних стратегій у варіативні складники освітніх програм закладів вищої освіти. Пріоритетним вектором майбутніх досліджень вбачаємо розробку та апробацію спеціалізованих методичних комплексів, спрямованих на розвиток навичок художньо-педагогічної фасилітації, що дозволить глибше розкрити потенціал викладача як модератора творчого процесу в умовах нелінійної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с. URL: <https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2019/10/O.Beregova.-Integrative-Processes-in-the-Ukrainian-Music-Culture-of-the-XX-XXI-Centuries.-2013.pdf> (дата звернення: 28.04.2026).
2. Глазунова І. К. Трансфесійно-комплексний підхід до фахової підготовки магістрантів музичного мистецтва. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2024. Вип. 31. С. 70–76. URL: <https://ocivvlhqiwtxvnycnia.supabase.co/storage/v1/object/public/new-kerko/OpenAlex-el/W4399515878/W4399515878-pdf/file.pdf> (дата звернення: 28.04.2026).
3. Горохівська Т. М. Формування світоглядної культури майбутніх вчителів історії у процесі фахової підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Суми, 2009. 271 с. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a691e061-3b59-451c-a594-6f690e704b67/content> (дата звернення: 28.04.2026).
4. Кулікова С. В. Арт-менеджмент як складова частина соціокультурної діяльності. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2022. № 207. С. 175–179. URL: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-207-175-179> (дата звернення: 28.04.2026).
5. Куришев Є. В. Зображальні можливості фортепіано в контексті звуковисотності та динаміки. Арт-платформа. 2022. Вип. 2(6). С. 68–81. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/43157/1/Y_Kuryshch_ZMFVKZTD.pdf (дата звернення: 28.04.2026).
6. Мельник Х. П. Формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами цифрових технологій в сучасній науці і практиці. Педагогічна академія: наукові записки. 2025. № 14. URL: <https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/698> (дата звернення: 28.04.2026).
7. Сердюк Я. Новітня українська фортепіанна мініатюра: стиліові тенденції (на прикладах творів композиторів-переможців конкурсу «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики»). Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 94, т. 2. С. 165–171. URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/94_2025/part_2/25.pdf (дата звернення: 28.04.2026).
8. Теліженко Л. В., Панкратова В. О. Трансдисциплінарність як новий тип вироблення наукового знання. Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences: Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference (Vol. 3). Cambridge, UK, 2021. С. 32–33. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/download/10142/9641/> (дата звернення: 28.04.2026).

9. Трансдисциплінарний вимір підготовки фахівців мистецького профілю: кол. моногр. Ч. 2 / Л. Байда та ін.; за заг. ред. А. Козир, В. Федоришина. Київ: Світ знань, 2023. 367 с. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/40320/1/Bodrova-125-153.pdf> (дата звернення: 28.04.2026).
10. Arnalds Ó. [Music video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1A1Fts-2SPI> (дата звернення: 28.04.2026).
11. Bernstein J. Transdisciplinarity: a review of its origins, development, and current issues. *Journal of Research Practice*. 2015. Vol. 11, iss. 1. URL: https://www.researchgate.net/publication/282285072_Transdisciplinarity_A_Review_of_Its_Origins_Development_and_Current_Issues (дата звернення: 28.04.2026).
12. Chin U. Piano etudes (1995/2003) [Video]. Веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EDFboGoyZz4> (дата звернення: 28.04.2026).
13. Connesson G. Disco toccata [Video]. Веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Sk-PLmJU8Go> (дата звернення: 28.04.2026).
14. Einaudi L. Elements. Веб-сайт. URL: <https://music.apple.com/ua/album/elements/1440840366?l=ru> (дата звернення: 28.04.2026).
15. Kovalinas M. [Video]. Веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=updL5WNFmPA> (дата звернення: 28.04.2026).
16. Lang D. [Official website]. Веб-сайт. URL: <https://davidlangmusic.com/> (дата звернення: 28.04.2026).
17. Lunyov S. Mardong «11.09.1962» [Video]. Веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RPzsu3VFPpY> (дата звернення: 28.04.2026).
18. Nicolescu B. Methodology of transdisciplinarity – levels of reality, logic of the included middle and complexity. *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*. 2010. URL: https://www.researchgate.net/publication/268353025_Methodology_of_Transdisciplinarity-Levels_of_Reality_Logic_of_the_Included_Middle_and_Complexity (дата звернення: 28.04.2026).
19. Oleksiuk O., Bondarenko L., Cherkasov V., Kosinska N., Maievska A. Innovative model of communicative practices. *Journal of History Culture and Art Research*. 2019. Vol. 8, iss. 2. P. 244–252. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/27942/1/O_Oleksiuk_L_Bondarenko_V_Cherkasov_N_Kosinska_A_Maievska_IMCP_IM_MMO.pdf (дата звернення: 28.04.2026).
20. Rigolot C. Transdisciplinarity as a discipline and a way of being: complementarities and creative tensions. URL: <http://platform.dione-edu.eu/wp-content/uploads/2023/01/3.-transdisciplinarity-as-the-way-of-being.pdf> (дата звернення: 28.04.2026).
21. Rothermel S. M. Minimalism in the twenty-first century: an analysis of Max Richter's the blue notebooks: thesis in music theory. 2023. 117 p. URL: https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/28071 (дата звернення: 28.04.2026).
22. Saariaho K. [Video]. Веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xG_G5zLOt3w (дата звернення: 28.04.2026).
23. Say F. Black earth [Video]. Веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KG9wifgWdAQ> (дата звернення: 28.04.2026).
24. Vasks P. Echoes from still landscapes. URL: <https://interlude.hk/peteris-vasks-echoes-from-still-landscapes/> (дата звернення: 28.04.2026).

REFERENCES

1. Berehova O. (2013) *Intehratyvni protsesy v muzychnii kulturi Ukrainy XX–XXI stolit: monohrafiia*. [Integrative processes in the musical culture of Ukraine of the XX–XXI centuries: monograph] Instytut kulturologii NAM Ukrainy, Kyiv, 232 p. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).
2. Hlazunova I. K. (2024) *Transfesiino-kompleksnyi pidkhid do fakhovoi pidhotovky mahistrantiv muzychnoho mystetstva*. [Transfessional-complex approach to professional training of master's students in musical arts] *Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnogo universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Serii 14. Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*, 31, 70–76. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).
3. Horokhivska T. M. (2009) *Formuvannia svitohliadnoi kultury maibutnikh vchyteliv istorii u protsesi fakhovoi pidhotovky*. [Formation of worldview culture of future history teachers in the process of professional training] Dissertation, Sumy, 271 p. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).
4. Kulikova S. V. (2022) *Art-menedzhment yak skladova chastyna sotsiokulturnoi diialnosti*. [Art management as an integral part of socio-cultural activity] *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky*, 207, 175–179. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).
5. Kuryshchuk Ye. V. (2022) *Zobrazhalni mozhlyvosti fortepiano v konteksti zvukovysotnosti ta dynamiky*. [Pictorial possibilities of the piano in the context of pitch and dynamics] *Art-platforma*, 2(6), 68–81. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).
6. Melnyk Kh. P. (2025) *Formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva zasobamy tsyfrovoykh tekhnologii v suchasniï nautsi i praktytsi*. [Formation of professional competence of future music teachers by means of digital technologies in modern science and practice] *Pedahohichna akademiia: naukovi zapysky*, 14. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).
7. Serdiuk Ya. (2025) *Novitnia ukrainska fortepianna miniatiura: stylovi tendentsii (na prykladakh tvoriv kompozytoriv-peremozhtsiv konkursu «Tvorchia maisternia interpretatsii suchasnoi muzyky»)*. [Modern Ukrainian piano miniature: stylistic trends (on the examples of works by composer-winners of the competition «Creative Workshop for the Interpretation of Contemporary Music»)] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 94(2), 165–171. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).

8. Telizhenko L. V., Pankratova V. O. (2021) Transdystysyplinarnist yak novyi typ vyroblennia naukovooho znannia. [Transdisciplinarity as a new type of scientific knowledge production] Education and science of today: intersectoral issues and development of sciences: Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference (Vol. 3), Cambridge, UK, 32–33. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).
9. Baida L. et al. (2023) Transdystysyplinarnyi vymir pidhotovky fakhivtsiv mystetskooho profilu. [Transdisciplinary dimension of training specialists of artistic profile] Svit znan, Kyiv, 367 p. [in Ukrainian]. (дата звернення: 28.04.2026).
10. Arnalds Ó. [Music video]. Website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1A1Fts-2SPI> (дата звернення: 28.04.2026).
11. Bernstein J. (2015) Transdisciplinarity: a review of its origins, development, and current issues, Journal of Research Practice, Vol. 11, iss. 1. (дата звернення: 28.04.2026).
12. Chin U. (2003) Piano etudes (1995/2003) [Video]. Website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EDFboGoyZz4> (дата звернення: 28.04.2026).
13. Connesson G. Disco toccata [Video]. Website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Sk-PLmJU8Go> (дата звернення: 28.04.2026).
14. Einaudi L. Elements. Website. URL: <https://music.apple.com/ua/album/elements/1440840366?l=ru> (дата звернення: 28.04.2026).
15. Kovalinas M. [Video]. Website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=updL5WNFmPA> (дата звернення: 28.04.2026).
16. Lang D. [Official website]. URL: <https://davidlangmusic.com/> (дата звернення: 28.04.2026).
17. Lunyov S. Mardong «11.09.1962» [Video]. Website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RPzsu3VFPPY> (дата звернення: 28.04.2026).
18. Nicolescu B. (2010) Methodology of transdisciplinarity – levels of reality, logic of the included middle and complexity, Transdisciplinary Journal of Engineering & Science. (дата звернення: 28.04.2026).
19. Oleksiuk O., Bondarenko L., Cherkasov V., Kosinska N., Maievska A. (2019) Innovative model of communicative practices, Journal of History Culture and Art Research, Vol. 8, iss. 2, 244–252. (дата звернення: 28.04.2026).
20. Rigolot C. Transdisciplinarity as a discipline and a way of being: complementarities and creative tensions. URL: <http://platform.dione-edu.eu/wp-content/uploads/2023/01/3.-transdisciplinarity-as-the-way-of-being.pdf> (дата звернення: 28.04.2026).
21. Rothermel S. M. (2023) Minimalism in the twenty-first century: an analysis of Max Richter's the blue notebooks: thesis in music theory, 117 p. (дата звернення: 28.04.2026).
22. Saariaho K. [Video]. Website. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xG_G5zLOt3w (дата звернення: 28.04.2026).
23. Say F. Black earth [Video]. Website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KG9wifgWdAQ> (дата звернення: 28.04.2026).
24. Vasks P. Echoes from still landscapes. Website. URL: <https://interlude.hk/peteris-vasks-echoes-from-still-landscapes/> (дата звернення: 28.04.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 72.038+72.04]:72.071.1(438=87)* Лібес
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-11>

Богдан БОНДАРЕНКО,
orcid.org/0000-0002-2470-4518

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) apokryphos87@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

КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДЕКОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ ФОРМИ (НА ПРИКЛАДІ МУЗЕЙНИХ СПОРУД ДАНІЕЛЯ ЛІБЕСКІНДА)

У представленій науковій роботі проведено комплексний аналіз архітектурно-дизайнерських засобів деконструктивізму як інструментарію для моделювання імерсивного емоційного досвіду в сучасному музейному середовищі. Об'єктом дослідження виступає творчий доробок видатного архітектора Даніеля Лібескінда, зокрема його знакові проекти: Імперський військовий музей Північної Імперії у Манчестері, Єврейський музей у Берліні, Данський єврейський музей у Копенгагені та Військово-історичний музей у Дрездені. Тема охоплює теоретичне та практичне осмислення переходу від традиційної концепції музею як «сховища артефактів» до «простору-події», де архітектурна морфологія стає активним наратором трагічних історичних подій.

Основна наукова проблема полягає у необхідності виявлення та систематизації конкретних засобів, за допомогою яких радикальна деконструктивістська форма впливає на когнітивні та емоційні процеси відвідувача.

Мета роботи полягає у встановленні та теоретичному обґрунтуванні архітектурно-дизайнерських засобів деконструктивізму, які використовує Даніель Лібескінд для проектування специфічного емоційного та екзистенційного досвіду.

У результаті дослідження було встановлено, що деконструктивізм у роботах Лібескінда функціонує як цілісна система моделювання досвіду через низку засобів. По-перше, морфологічна деструкція та «геометрія зламу» провокують стан дезорієнтації, візуалізуючи наратив хаосу. По-друге, тектонічна оголеність матеріалів (бетон, сталь) створює атмосферу емоційної напруги, позбавляючи простір затишку. По-третє, впровадження вертикальних «порожнеч» матеріалізує невидимість втрачених культурних пластів. Доведено, що використання світлових розрізів та нелінійних маршрутів (осей, тунелів) перемикає свідомість відвідувача на ірраціональне сприйняття історії. Визначено, що перетворення символів і тексту у тривимірний лабіринт дозволяє «читати» будівлю тілом. Узагальнено, що ці засоби перетворюють архітектуру на етичну позицію, де відсутність стін або вікон говорить більше, ніж їх наявність, перетворюючи музей на динамічний інтелектуальний форум та інструмент соціальної рефлексії.

Ключові слова: деконструктивізм, Даніель Лібескінд, музей, архітектурна морфологія, дизайн середовища, інтер'єр, наратив.

Bohdan BONDARENKO,
orcid.org/0000-0002-2470-4518

Candidate of Art Studies,
Associate Professor at the Department of Design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) apokryphos87@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

THE COMMUNICATIVE POTENTIAL OF DECONSTRUCTIVIST FORM (A CASE STUDY OF MUSEUM BUILDINGS BY DANIEL LIBESKIND)

This scientific paper provides a comprehensive analysis of the architectural and design tools of deconstructivism as a methodology for modeling immersive emotional experiences within the modern museum environment. The study focuses on the creative oeuvre of the prominent architect Daniel Libeskind, specifically his iconic projects: the Imperial War

Museum North in Manchester, the Jewish Museum Berlin, the Danish Jewish Museum in Copenhagen, and the Military History Museum in Dresden. The research encompasses a theoretical and practical conceptualization of the transition from the traditional museum concept of a "repository of artifacts" to a "space-event," where architectural morphology acts as an active narrator of tragic historical events.

The primary research problem lies in the necessity to identify and systematize specific means through which radical deconstructivist form influences the cognitive and emotional processes of the visitor. The aim of the work is to establish and theoretically substantiate the architectural and design tools of deconstructivism employed by Daniel Libeskind to engineer specific emotional and existential experiences.

The study findings indicate that deconstructivism in Libeskind's work functions as a cohesive system for experience modeling through a series of distinct tools. Firstly, morphological destruction and the "geometry of the fracture" provoke a state of disorientation, visualizing a narrative of chaos. Secondly, the tectonic exposure of materials (concrete, steel) creates an atmosphere of emotional tension, stripping the space of domestic comfort. Thirdly, the implementation of vertical "voids" materializes the invisibility of lost cultural layers. It is proven that the use of narrow light slashes and non-linear routes (axes, tunnels) shifts the visitor's consciousness toward an irrational perception of history. It is determined that the transformation of symbols and text into a three-dimensional labyrinth allows for "reading" the building with the body. Conclusively, these tools transform architecture into an ethical position, where the absence of walls or windows speaks more eloquently than their presence, turning the museum into a dynamic intellectual forum and a tool for social reflection.

Key words: deconstructivism, Daniel Libeskind, museum, architectural morphology, environmental design, interior, narrative.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку дизайну архітектурного середовища характеризується відходом від жорстких канонів функціоналізму та пошуком нових морфологічних мов. Серед найбільш інтелектуально містких та візуально складних напрямів особливе місце посідає деконструктивізм. Постаючи не лише як стилістичний напрям, а як філософська концепція переосмислення простору, деконструктивізм в інтер'єрі виступає радикальним інструментом деструкції звичних тектонічних зв'язків. Актуальність аналізу таких об'єктів зумовлена необхідністю теоретичного осмислення переходу від «простору-коробки» до «простору-події».

Науковий аналіз інтер'єрів деконструктивізму дозволяє простежити прямий зв'язок між постструктуралістською філософією та її матеріальним втіленням. У сучасному дизайні важливо розуміти, як наратив «непевності», «розлому» та «децентрації» трансформує громадське середовище. Дослідження актуальне через потребу вивчення наративності форми, де кожен елемент інтер'єру – від зламані площини стіни до дезорієнтуючої логіки освітлення – стає частиною складного інтелектуального висловлювання.

Актуальність теми підсилюється радикальними змінами в морфології формоутворення. Аналіз деконструктивістських об'єктів Д. Лібескінда відкриває нові можливості для використання неевклідової геометрії. У контексті цифрової трансформації дизайну, де параметричне моделювання стає нормою, досвід деконструктивізму є фундаментальним. Він легітимізує «складність» як естетичну та функціональну категорію, дозволяючи створювати середовище, що відповідає нелінійному світосприйняттю людини XXI століття.

Сучасний користувач простору прагне до уні-

кального емоційного досвіду. Інтер'єри деконструктивізму, з їхньою свідомою відмовою від комфортної передбачуваності, стають лабораторією для вивчення психологічного впливу «агресивної» або «динамічної» форми на когнітивні процеси.

Аналіз досліджень. Теоретичне підґрунтя та еволюція деконструктивізму в архітектурно-дизайнерському просторі є предметом активних наукових дискусій, що охоплюють діапазон від філософської рефлексії до прикладного проектування інтер'єрних об'єктів. Відомий теоретик Чарльз Дженкс у своїй праці обґрунтовує зміну архітектурної парадигми, розглядаючи перехід від класичного модернізму до постмодернізму як зародження нової мови, заснованої на складності та нелінійності. Автор аналізує вплив нових наукових теорій на архітектурну форму, стверджуючи, що сучасна архітектура має відображати динамічні процеси всесвіту через багатозначність та фрактальну геометрію (Jencks, 2002).

Фундаментальне теоретичне осмислення деконструкції як методу та світогляду представлено у дисертаційному дослідженні О.Криворучко «Суть і місце деконструктивізму в архітектурі XX століття» (Криворучко, 2008). Авторка розглядає генезис терміна, простежуючи його трансляцію з філософських концепцій Жака Дерріди в архітектурну практику. Ключовим аспектом праці є трактування деконструктивізму не як унітарного стилю, а як багатопланового методу мислення, що консолідує зодчих із відмінними творчими поглядами. Особливу увагу дослідниця приділяє критиці «псевдо-деконструктивізму» у вітчизняному просторі, наголошуючи, що механічне копіювання зовнішніх ознак без розуміння інтелектуальної складової перешко-

джає формуванню зрілої сучасної архітектури. У наукових джерелах приділено увагу морфологічним особливостям стилю та принципам композиційної побудови споруд. Автори аналізують зразки сучасних будівель та житлових комплексів, виокремлюючи специфічні характеристики архітектурних форм, притаманні найбільш відомим представникам течії. Дослідження фокусується на трансформації об'ємно-просторової структури об'єктів під впливом деконструктивістської парадигми (Гнатюк, Драга, 2013). У наукових джерелах обґрунтовано наявність у деконструктивізмі ознак сталого архітектурного стилю. Центральним елементом визначено концепцію «фолі» (follies) – об'єктів, що існують на межі декору та інструментів просторової орієнтації. Проаналізовано доробок «великої сімки» архітекторів (Ф. Гері, П. Айзенмана, Б. Чумі, Д. Лібескінда, Р. Кулхааса, З. Хадід, Кооп Гіммельблау) – учасників знакової виставки МоМА 1988 року, на підставі чого схарактеризовано спільну візуальну мову: свідому відмову від лінійності та артикульоване спотворення масивів (Ibrahim, 2014). Важливо, що у науковому дискурсі висвітлено також перехід принципів деконструктивізму з архітектурного масштабу в площину предметного дизайну (Бондаренко, Бондаренко, 2025).

Таким чином, сучасний науковий дискурс демонструє перехід від загального філософського аналізу деконструктивізму до вивчення його конкретних морфологічних проявів у дизайні середовища.

Мета роботи полягає у встановленні архітектурно-дизайнерських засобів деконструктивізму, які Даніель Лібескінд використовує для моделювання специфічного емоційного досвіду відвідувачів у музейному середовищі.

Виклад основного матеріалу. Спроекований Даніелем Лібескіндом, Імперський військовий музей Північної Імперії (2001 р.) розташований на березі каналу в Солфорд-Кіс у Манчестері (Англія) і розповідає історію про те, як війна вплинула на життя громадян Великої Британії та Співдружності з 1914 року (Imperial War, бд). Він є одним із найбільш репрезентативних прикладів архітектури деконструктивізму, де форма не просто вміщує функцію, а виступає активним наратором трагічного історичного досвіду. В основі архітектурного наративу лежить філософське осмислення війни як сили, що безповоротно руйнує цілісність буття. Лібескінд використовує метод деструкції та рекомбінації: образ земної кулі, розбитої на фрагменти, втілює постструктуралістську ідею децентрації. Три «уламки» (Земля, Повітря, Вода) символізують глобальний масштаб конфліктів. Архітектура від-

мовляється від романтизації війни. Натомість вона створює відчуття дезорієнтації та тривоги, що є прямою апеляцією до емоційного досвіду людини в умовах воєнного хаосу, що розкриває наратив розбитого світу.

Архітектура споруди демонструє ключові техніки деконструктивістського формоутворення: нелінійність й асиметрія та зіткнення площин. «Уламок Повітря» висотою 55 м візуально домінує, створюючи динамічний, дестабілізований силует. Взаємопроникнення фрагментів під гострими кутами створює ефект «зламу», що підкреслює драматизм архітектурного висловлювання.

Інтер'єр музею розвиває наратив сірої реальності та когнітивного дисонансу. Внутрішній простір підкреслено складними сталевими фермами та відкритими кріпленнями, що є тектонічною деструкцією. Це створює відчуття незавершеності та оголеності конструкції, що корелює з концепцією відмови від прикрас.

Криволінійні поверхні (особливо в «Уламку Землі») дезорієнтують відвідувача, змушуючи його фізично відчувати нестійкість світу. Це втілення деконструктивістського принципу «хиткої основи». Головна виставкова зала – це темна кімната, обладнана десятками проекторів та динаміків, які переслідують людей зображеннями та звуками війни.

Аудіовізуальні великоформатні проєкції перетворюють архітектурні площини на медіа-поверхні, де простір і зображення зливаються в єдиний наратив. Шість вертикальних шахт виступають як самостійні фрактальні одиниці всередині загального об'єму. Кожна шахта – це окремий «світ у світі», де через скульптуру та інсталяції реалізується зміна точок зору на війну (мультиперспективність). Це дозволяє уникнути єдиного сформульованого наративу, пропонуючи натомість фрагментарний, особистісний досвід.

Архітектура та дизайн середовища музею доводять, що деконструктивізм у роботах Лібескінда – це не лише формальна гра з геометрією, а глибоко гуманістичний інструмент. Через морфологію розлому, експоновану конструктивність та нелінійну організацію простору музей стає фізичним втіленням пам'яті, яка не намагається «згладити» гострі кути історії, а робить їх частиною тілесного та інтелектуального досвіду відвідувача.

Єврейський музей у Берліні (2001 р.) є еталонним зразком деконструктивізму, де архітектура перестає бути нейтральною оболонкою і перетворюється на активний наратив. Лібескінд використовує простір як інструмент психологічного впливу, матеріалізуючи трагедію Голокосту через складну морфологію та тектоніку.

План будівлі базується на деконструкції зірки Давида, яка розтягнута та зламана в зигзагоподібну лінію. Така форма заперечує класичну анфіладність та лінійність. Це архітектурний вияв дезорієнтації. Радикальним деконструктивістським жестом є відсутність зовнішнього входу. Доступ до прибудови через підземний коридор барокової будівлі символізує «занурення в історію», де підземний шлях стає актом переходу від раціонального минулого до травматичного сучасного.

Інтер'єр організований навколо трьох підземних маршрутів (вісей), що перетинаються, втілюючи концепцію мультиперспективності: вісь Голокосту веде до глухого кута – Вежі Голокосту; вісь Еміграції веде до Саду Вигнання, де похила підлога створює фізичне відчуття нудоти та втрати рівноваги; вісь Наступності веде до сходів, що символізують виживання та продовження історії (рис. 1). Це пряме використання архітектурної морфології для створення емоційного наративу: відвідувач не просто споглядає експонати, він проживає історію через фізичний дискомфорт та вибір напрямку.



Рис. 1. Єврейський музей у Берліні. Фото Жан-П'єр Дальбера (Опубліковано згідно ліцензії Creative Commons Attribution 3.0 Unported. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=24667998>)

Найсильнішим засобом деконструктивізму в проєкті є система «порожнеч» – вертикальних шахт, що прорізають усю будівлю. Порожнечі символізують те, що не може бути виставлене – зниклу культуру та людей. Це матеріалізація «невидимого». Використання грубого залізобетону в інтер'єрі підкреслює холод і відчуженість. Світло проникає через вузькі, нерегулярні щілини у фасаді, які Лібескінд називає «лініями зв'язку» (своєрідна деконструкція вікна). Це

світло не освітлює простір у класичному розумінні, а «прорізає» темряву, символізуючи надію в розпачі.

Інсталяція «Shalechet» (Опале листя) Менаше Кадішмана – 10 000 залізних облич на підлозі однієї з порожнеч – додає звуковий вимір до архітектури. Брязкіт металу під ногами відвідувачів у поєднанні з акустикою бетонної шахти висотою 20 метрів створює «кричущу» архітектуру. Це приклад того, як деконструктивізм виходить за межі візуального, залучаючи всі органи чуття для трансляції болю та пам'яті.

Єврейський музей у Берліні демонструє, що засоби деконструктивізму – фрагментація, дезорієнтація, використання порожнеч та нелінійна циркуляція – є ідеальними для втілення складних історичних наративів. Лібескінд доводить, що архітектура може бути «мовчазним свідком», де відсутність стін або вікон говорить більше, ніж їх наявність. Цей об'єкт переосмислює роль інтер'єру: він стає не місцем для зберігання речей, а місцем для генерування екзистенційного досвіду.

Данський єврейський музей (2004 р.) Данієля Лібескінда є унікальним прикладом того, як деконструктивістська архітектура може бути не лише інструментом вираження травми, а й засобом візуалізації позитивного наративу – доброї справи та порятунку. Музей розташований всередині історичної будівлі Королівської бібліотеки (XVII ст.), що створює багаторівневий наратив. Деконструктивістський інтер'єр не реставрує старе приміщення, а «проростає» крізь нього. Контраст між новими стінами та грубою цеглою старих склепінь підкреслює часову прірву, водночас створюючи нерозривний зв'язок між минулим Данії та її майбутнім (рис. 2).

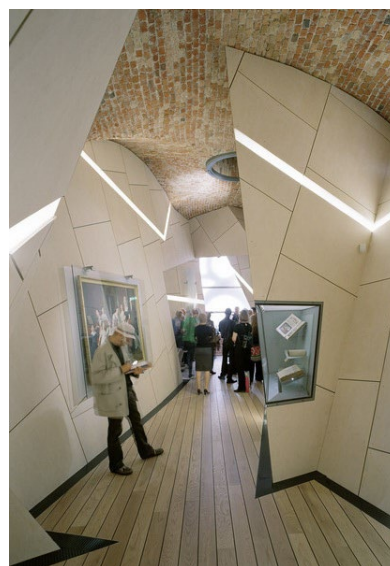


Рис. 2. Данський єврейський музей. (Опубліковано згідно ліцензії Creative Commons Attribution 3.0 Unported. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DanishMuseumInterior.jpg>)

Розширення будівлі додало входу скульптурного характеру. Нова секція слугує порталом, який готує відвідувача до переходу від раціонального міського простору до ірраціонального, символічного світу музею.

Найважливішим засобом деконструктивізму в цьому проекті є перетворення тексту на тривимірний простір. План музею деконструє чотири єврейські літери, що утворюють слово «Mitzvah» (Міцва). Відвідувач буквально «входить у слово», де архітектурна форма стає тлумаченням релігійного та історичного концепту. На відміну від «зигзага» у Берліні, що втілював розрив, лабіринт у Копенгагені символізує шлях крізь історію, що веде до життя. Це «позитивний» деконструктивізм, де складність простору втілює складність та велич людського вчинку.

Лабіринтоподібна структура коридорів позбавляє відвідувача звичних орієнтирів. Це спонукає до індивідуального прочитання експозиції, де архітектура сама виступає як «текст з посиланнями», подібний до релігійних юдейських писань. Світлодіодні лінії, вбудовані в підлогу та стіни, підкреслюють гострі кути та незвичну геометрію. Вони виступають як «пунктирні лінії» історії, що спрямовують рух та акцентують на морфологічних зламах форми.

Аналіз Данського єврейського музею дозволяє стверджувати, що деконструктивізм Лібескінда тут набуває філологічного виміру. Архітектор використовує морфологію «розлому» та «лабіринту» не для демонстрації катастрофи, а для створення просторової метафори порятунку. Взаємодія з історичним контекстом бібліотеки через гострі кути та похилі площини створює унікальний простір роздумів, де архітектурна форма є безпосереднім втіленням етичної категорії «Міцва».

Проект розширення Військово-історичного музею в Дрездені (2011 р.) за авторством Данієля Лібескінда є прикладом «архітектури втручання». На відміну від традиційних реставраційних підходів, де нова частина підпорядковується старій, Лібескінд використовує інструментарій деконструктивізму для створення відкритого конфлікту форм, що стає метафорою суперечливої військової історії Німеччини. Архітектурним акцентом став величезний п'ятиповерховий бетонний «клин», який фізично прорізає неокласичний корпус колишнього арсеналу (1897 р.). Головним прийомом тут виступає деструкція класицистичної симетрії. Клин розриває впорядкованість фасаду, символізуючи переривання авторитарної та мілітаристської історії. Замість гармонії між складовими нової споруди, архітектор обирає напружений діа-

лог. Стара будівля втілює горизонтальну хронологію та жорстку ієрархію, тоді як нова вертикальна структура вносить динаміку та символізує сумнів.

Горизонтальна структура арсеналу зберігає лінійну історію, але втручання агресивної архітектурної форми відбувається саме в точках, що символізують світові війни. Це створює наратив «перерваної історії», де війна не є частиною еволюції, а є катастрофічним розривом. Вершина клину спрямована на центр міста, який був знищений бомбардуваннями 1945 року. Таким чином, архітектура створює просторову лінію погляду, пов'язуючи експозицію музею з реальними шрамами міського ландшафту.

Внутрішній простір музею розвиває ідеї деконструктивізму через матеріальність та гру світла. Інтер'єри прибудови позбавлені декоративного оздоблення. Використання бетону та сталевих ферм транслює наратив суворої реальності, що відмовляється від романтизації військової звичаги. Світло проникає в інтер'єр крізь вузькі щілини та перфоровану сталеву обшивку фасаду. Ці «світлові розрізи» створюють драматичну атмосферу, дезорієнтуючи відвідувача та змушуючи його відчувати тиск і складність вибору – ключові теми антропологічного підходу до історії війни.

У місці перетину старої та нової будівель виникають гострі кути, похилі стіни та несподівані прорізи. Це засоби деконструктивізму, що стимулюють відвідувача не просто споглядати об'єкти, він змушений фізично долати складний простір, що віддзеркалює проблемність актуалізованих сереовищем музею питань.

Аналіз Дрезденського музею дозволяє констатувати, що деконструктивізм тут виступає не як формальне самовираження, а як етична позиція. Використання клина як засобу деструкції класичної симетрії дозволяє Лібескінду реалізувати наратив «критичної пам'яті», де архітектура не приховує конфліктів минулого, а робить їх просторово відчутними.

Висновки. У результаті дослідження музейних об'єктів Данієля Лібескінда встановлено, що автор використовує деконструктивізм як складну систему архітектурно-дизайнерських засобів для проектування імерсивного емоційного досвіду. Обґрунтовано низку архітектурно-дизайнерських засобів моделювання цього досвіду. По-перше, це морфологічна деструкція та «геометрія зламу». Через використання нелінійності, асиметрії та гострих кутів архітектор руйнує традиційні уявлення про статику та безпеку. Це провокує у відвідувача стан дезорієнтації та тривоги, що є матеріалізацією наративу «розбитого світу» та хаосу війни.

Тектонічна «оголеність» та відвертість застосованих матеріалів простежується у відмові від декоративного оздоблення на користь неприхованих характеристик матеріалів (литий бетон, сталеві ферми, відкриті кріплення), що транслює наратив суворой реальності. Це створює атмосферу емоційної напруги, позбавляючи простір побутового затишку та фокусуючи увагу на екзистенційному змісті експозиції.

Впровадження вертикальних шахт, позбавлених функціонального призначення, стає найсильнішим засобом деконструкції музейного простору. Порожня перетворюється на активний архітектурний елемент, що символізує втрату та невидимість культурних пластів, які неможливо повернути.

Використання вузьких світлових розрізів та перфорацій замість традиційних вікон дозволяє керувати емоційною атмосферою. Світло виступає не як засіб інсоляції, а як метафоричний «промінь надії» або символ дисонансу в темному замкненому просторі.

Створення довгих підземних тунелів та лабіринтоподібних шляхів слугує інструментом перемикання свідомості відвідувача з раціонального міського середовища до ірраціонального світу пам'яті. Це готує людину до глибинного співпереживання через фізичний досвід переходу.

Трансформація тексту та символів (слово «Міцва», зірка Давида) у тривимірну структуру перетворює будівлю на текст, який можна «читати» тілом. Архітектурна форма стає безпосереднім тлумаченням етичних та релігійних концептів, переводячи досвід відвідувача з візуального на інтелектуальний рівень.

Таким чином, архітектурно-дизайнерські засоби Данієля Лібескінда перетворюють музей із пасивного сховища артефактів на динамічний інтелектуальний форум. Через свідому деструкцію гармонії автор змушує відвідувача долати фізичний та емоційний опір простору, що є ключовою умовою для формування глибокої емпатії та критичного осмислення трагічних сторінок історії.

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. праць з матеріалами V Міжнародної наукової конференції, м.Кропивницький, 12 грудня, 2025р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. 452с. С.443-446 <https://archives.mcmd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/12.12.2025/73/> (дата звернення: 18.04.2026).
2. Гнатюк Л.Р., Драга М.Л. Особливості стилю деконструктивізм. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. Науково-технічний збірник. Вип. 32. К.: КНУБА, 2013. С. 369–374. <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/50361> (дата звернення: 01.04.2026).
3. Криворучко О. Ю. Суть і місце деконструктивізму в архітектурі XX століття : дис. ... канд. арх. : 18.00.01 / Національний університет "Львівська політехніка". Львів, 2008. URL: <https://ena.lpnu.ua/items/a418e7f7-6965-4219-bf40-35087959657f> (дата звернення: 03.04.2026).
4. Ibrahim Ahmed. "Deconstructivism: style, Follies and founders" https://www.researchgate.net/publication/323446176_Deconstructivism_style_Follies_and_founders (дата звернення: 29.03.2026).
5. Imperial War Museum North. Studio Daniel Libeskind. https://www.arch2o.com/imperial-war-museum-north-studio-daniel-libeskind/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic (дата звернення: 15.04.2026).
6. Jencks C. A. *The New Paradigm in Architecture. The Language of Post-Modernism*. New Haven and London : Yale University Press, 2002.

REFERENCES

1. Bondarenko, I., & Bondarenko, B. (2025). Vizualizatsiia nestabilnosti: doslidzhennia dekonstruktyvistskykh tendentsii u dyzaini mebliv (na pryklady ob'ektiv Brema Bu) [Visualization of instability: research of deconstructivist tendencies in furniture design (on the example of Bram Boo's objects)]. In *Tekhnolohii ta suspilstvo: vzaiemodiiia, vplyv, transformatsiia*: zb. Nauk. prats z materialamy V Mizhnarodnoi naukovo konfereentsii (Kropyvnytskyi, December 12, 2025) (pp. 443–446). Vinnytsia: UKRLOHOS Group LLC. Retrieved April 18, 2026, from <https://archives.mcmd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/12.12.2025/73/> [in Ukrainian].
2. Hnatiuk, L. R., & Draha, M. L. (2013). Osoblyvosti styliu dekonstruktyvizmu [Features of the deconstructivism style]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia* [Modern problems of architecture and urban planning], (32), 369–374. Retrieved April 1, 2026, from <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/50361> [in Ukrainian].
3. Kryvoruchko, O. Yu. (2008). *Sut i mistse dekonstruktyvizmu v arkhitekturi XX stolittia* [The essence and place of deconstructivism in the architecture of the 20th century] (Candidate dissertation, National University "Lviv Polytechnic"). Retrieved April 3, 2026, from <https://ena.lpnu.ua/items/a418e7f7-6965-4219-bf40-35087959657f> [in Ukrainian].
4. Ibrahim, A. (2017). Deconstructivism: Style, Follies and founders. ResearchGate. Retrieved March 29, 2026, from https://www.researchgate.net/publication/323446176_Deconstructivism_style_Follies_and_founders
5. Imperial War Museum North. Studio Daniel Libeskind. (n.d.). Arch2O. Retrieved April 15, 2026, from <https://www.arch2o.com/imperial-war-museum-north-studio-daniel-libeskind/>
6. Jencks, C. A. (2002). *The new paradigm in architecture: The language of Post-Modernism*. Yale University Press.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 749 : 745 : 94(31)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-12>**Іван БОСІЙ,**orcid.org/0000-0001-8656-0604

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри дизайну середовища

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) bosyiivan@gmail.com

МЕБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ: ВПЛИВ СТАРОДАВНІХ ТРАДИЦІЙ НА СУЧАСНУ ДИЗАЙН-ПРАКТИКУ (НА ПРИКЛАДІ МЕБЛІВ ДЛЯ ВІДПОЧИНКУ)

Стаття присвячена дослідженню впливу традицій меблевого мистецтва Китаю на створення меблевих дизайн-об'єктів ХХІ сторіччя. **Метою роботи** є визначення провідних методів опрацювання історичної спадщини меблевого мистецтва Китаю в сучасній дизайн-практиці (на прикладі меблів для відпочинку). Матеріалами дослідження є графічні зображення, що демонструють стародавні зразки китайського меблевого мистецтва, фотографії експонатів з етнографічних музеїв Китаю, лоти з аукціонів та зображення сучасних дизайн-розробок меблів китайських митців. **Методологія роботи** базується на комплексному впровадженні низки теоретичних методів наукового пізнання. Методи аналізу, синтезу, робота по аналогії та систематизація були застосовані під час збору розрізненого ілюстративного матеріалу історичних прототипів меблевого мистецтва Китаю та зразків сучасних дизайн-об'єктів. У роботі було застосовано методи порівняння, групування та узагальнення, що дозволило сформулювати провідні висновки дослідження. **Наукова новизна дослідження** полягає у виявленні основних методів опрацювання історичної спадщини китайського меблевого мистецтва в сучасній дизайн-практиці. **Висновки.** В роботі виявлено, що історично розроблені форми класичних китайських меблів, їх конструктивний устрій, пропорційні співвідношення елементів та увага до деталей продовжують впливати на дизайн у ХХІ сторіччі. В результаті дослідження визначено, що провідними методами опрацювання історичної спадщини традиційного китайського меблевого мистецтва є: 1) відтворення естетики та функціональності меблів; 2) цитування форм історичних прототипів; 3) інтерпретація об'єктів меблевого мистецтва. Виявлено, що сучасні дизайнери все більше фокусуються на переосмисленні культурної спадщини, відходять від традиційної симетрії у формах, віддають перевагу лаконічним рішенням, мінімізують символіку, експериментують з штучними матеріалами та активно впроваджують промислові технології у процес створення меблів, демонструючи тенденцію до поєднання традицій і інновацій.

Ключові слова: меблеве мистецтво, китайська культура, традиції, дизайн меблів.

Ivan BOSYI,orcid.org/0000-0001-8656-0604

Candidate of Art History,

Senior Lecturer at the Department of Environmental Design

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(Kharkiv, Ukraine) bosyiivan@gmail.com

CHINESE FURNITURE ART: THE INFLUENCE OF ANCIENT TRADITIONS TO THE MODERN DESIGN PRACTICE (ON THE EXAMPLE OF LEISURE FURNITURE)

The article is devoted to the study of the influence of Chinese furniture art traditions on the furniture design-objects creation of the 21st century. **The purpose of the article** is to determine the main methods of Chinese furniture art historical heritage elaboration in modern design practice (on the example of leisure furniture). The research materials were graphic images demonstrating ancient examples of Chinese furniture art objects, photographs from expositions of ethnographic museums of China, auction lots and images of modern furniture designs by Chinese artists. **The methodology of the study** is based on the complex implementation of a number of theoretical methods of scientific knowledge. The methods of analysis, synthesis, work by analogy and systematization were applied during the collection of illustrative material of historical prototypes of Chinese furniture art and examples of modern design objects. The work used methods of comparison, grouping and generalization, which allowed formulating the main conclusions of the study. **The scientific novelty** of the study lies in identifying the main methods of Chinese furniture art historical heritage elaboration in modern design practice. **The results of the research** support the idea that Chinese traditional furniture art the historically developed forms of classical Chinese furniture, their structural arrangement, proportional relationships of elements, and attention to detail continue to influence design in the 21st century. It was determined that the main methods of Chinese furniture art historical heritage elaboration are: 1) the reproduction the aesthetics and functionality of furniture; 2) the citation of the historical prototypes forms; 3) the interpretation of historical furniture art object.

Key words: furniture art, Chinese culture, traditions, elaboration of the historical heritage, furniture design.

Постановка проблеми. Китайські традиційні меблі є невід'ємною частиною матеріальної та духовної спадщини країни, які віддзеркалюють унікальні естетичні ідеали і мають глибокий філософський зміст. Протягом тисячоліть китайська цивілізація створила особливу систему духовних ідей, ціннісних орієнтацій та поведінкових норм, що набуло відображення у різних творчих напрямках, зокрема у меблевому мистецтві.

Сформовані мистецькі та культурні традиції стали джерелом натхнення для сучасних дизайнерів меблів. Переосмислення історично сформованих конструктивних та художніх рішень і їх інтерпретація в сучасних дизайн-розробках сприяє збереженню культурної спадщини і формує спадкоємність традицій. Разом з цим наявне питання відповідності вимогам формування сучасного комфортного предметно-просторового середовища в аспекті врахування екологічності, ергономічності та функціональності об'єктів. Митці ставлять перед собою мету переосмислити національні традиції через інноваційні форми та створити самобутній стиль, що відображає сучасну ідентичність китайського дизайну меблів.

Попри багатство культурної спадщини, сучасний підхід до дизайну меблів нерідко стикається з викликами в процесі інтеграції традиційних елементів. Головне завдання сучасного дизайнера меблів полягає в пошуку тонкого балансу між збереженням традицій меблевого мистецтва та впровадженням інновацій для створення виробів, що одночасно відповідають сучасним вимогам сталого розвитку й підкреслюють культурну значущість історичного минулого.

Аналіз актуальних досліджень. Дослідження особливостей традиційних китайських меблевих об'єктів та виявлення їх впливу на сучасний дизайн меблів спирається на опрацювання джерел з історії розвитку меблевого мистецтва Китаю та на наукові розвідки, що присвячені аналізу сучасних дизайн-тенденцій.

Поміж праць західноєвропейських авторів, де можна знайти відомості щодо меблевого мистецтва Китаю, необхідно відмітити ґрунтовну публікацію Дж. Міллер (Miller, 2010). В рамках аналізу розвитку світового меблевого мистецтва, автор окреслює основні види традиційних китайських меблів, окреслює конструктивні особливості та зазначає провідні мотиви, які застосовували для декоративного оздоблення поверхонь інтер'єрних об'єктів.

Дослідження історичної спадщини меблевого мистецтва Китаю становить фундамент для наукових розвідок, присвячених сучасним тенденціям в дизайні меблів. Питання імплементації тради-

цій китайського меблевого мистецтва в сучасний дизайн предметно-просторового середовища було розглянуто у колективній роботі Х. Чена та А. Хансула (Chen, 2025). Науковці відзначили, що в основі сучасного екологічного дизайну меблів Китаю лежить слідування традиціям національного меблевого мистецтва. У роботі запропоновано інтегративну систему оцінювання меблевого об'єкту, що поєднує традиційні цінності, функціональні потреби та сучасні естетичні пріоритети. Порівнюючи традиційні меблі часів династії Мін із сучасними зразками дизайну меблів Китаю, науковці доходять висновку, що потенціал історичних прототипів розкривається через: 1) інтеграцію сильних сторін традиційних рішень меблевих об'єктів; 2) впровадження інновацій, що вдихають нове життя у вікові принципи, адаптуючи їх до потреб сьогодення (Chen, 2025).

Питання впливу традиційного меблевого мистецтва Китаю на сучасну практику дизайну меблів було розглянуто у науковій роботі Ч. Янбін та П. Раттай (Yanbin et al, 2022). Досліджуючи меблі часів Династії Мін, науковці підкреслюють, що китайському меблевому мистецтву притаманна концепція людиноорієнтованості. Автори підкреслюють, що традиційна культура Китаю розглядає потреби людини як головну мету виробничої діяльності. Означена концепція відображена в традиційному меблевому мистецтві, де форма об'єкту була пристосована під основні антропометричні показники та сприяла реалізації конкретних соціальних завдань. Аналізуючи сучасні приклади дизайну меблів Китаю науковці доходять висновку, що окрім ергономічності та впровадження технологічних інновацій, виникає ряд таких проблем як «серйозна гомогенізація», «імітація або плагіат», «поклоніння меблям династій Мін та Цін» (Yanbin et al. 2022: 242).

Дослідження об'єктів меблевого мистецтва часів династії Мін знайшло своє відображення в науковій розвідці колективу авторів З. Ванфен, Х. Сангун (Wanfen et al. 2025). Науковці здійснили ґрунтовне дослідження із застосування елементів традиційних меблів династії Мін при проектуванні сучасних дизайн-об'єктів. На основі емпіричних досліджень науковці дійшли висновку, що людиноцентричний підхід до створення меблів, який був притаманний об'єктам часів династії Мін, наразі залишається актуальним і може лягти в основу сучасних розробок. Такий дизайн орієнтується на глибоке врахування потреб людини, сприяючи створенню рішень, які забезпечують формування комфортного предметно-просторового середовища.

Дослідженням розвитку китайського меблевого мистецтва в історичній ретроспективі та його вплив на сучасний стан дизайну меблів Китаю займалась група авторів С. Гуанлан, Ч. Цінліан та Л. Чжуочуан (Guanlan et al. 2024). Стійкі стратегії розвитку даної галузі аналізуються науковцями як комплекс взаємодій, що виникає внаслідок поєднання внутрішніх і зовнішніх чинників. До внутрішніх чинників належать: форма об'єкту, його функція, конструктивне рішення, технологічні аспекти створення меблів, декорування, естетика. Зовнішні фактори охоплюють соціальне, економічне, політичне, культурне та гуманістичне середовище, в якому відбувається проектування і виготовлення цих виробів. Поєднання цих складових створює цілісну систему, яка забезпечує стабільність та адаптивність традиційних меблів у мінливих умовах суспільства.

Огляд наукової літератури надає змогу зробити висновок, що в аспекті дослідження історичного періоду розвитку меблевого мистецтва Китаю, найбільш розповсюдженим є аналіз об'єктів часів династії Мін. Це пов'язано з виразністю форм меблів даного періоду, великою кількістю їх видів та ступенем збереження історичних артефактів. Проте наразі науковцями залишилось поза увагою систематизація сучасного дизайн-досвіду створення меблевих об'єктів, в основі яких лежить опрацювання історичних прототипів часів династій Тан, Сун, Цин та інших історичних періодів, що актуалізує питання подальших наукових розвідок в даній галузі мистецтвознавства.

Мета статті – визначення провідних методів опрацювання історичної спадщини меблевого мистецтва Китаю в сучасній дизайн-практиці (на прикладі меблів для відпочинку).

Виклад основного матеріалу. Протягом історії розвитку меблевого мистецтва Китаю меблі відпочинку (крісла, кушетки, ліжка) набували трансформацій відповідно до історичних, соціальних, політичних та культурних змін. Еволюція китайського меблевого мистецтва пройшла довгий шлях від простих і мінімалістичних форм до складних і витончених рішень. Відмінною особливістю цього мистецтва завжди була здатність адаптуватися до потреб людей та їхнього способу життя. Одним із яскравих прикладів такої трансформації є перехід від культури сидіння на колінах до використання високих меблів, що відбулось за часи династії Тан (618-907 рр.). Найвищого розквіту традиційне китайське меблеве мистецтво досягло в епоху правління династій Мін (1368–1644 рр.) і Цин (1644–1911 рр.). Саме цей період відзначався гармонійним поєднанням ергономіки, міцності конструкцій, шанобливого ставлення

до матеріалів, елегантності форм, художньої виразності та відображення національної ідентичності (Босий, 2023).

Сучасне покоління дизайнерів Китаю найчастіше звертаються саме до даного історичного періоду меблевого мистецтва. В своїх роботах майстри гармонійно об'єднують глибоку повагу до культурної спадщини, витонченість класичних естетичних традицій і вимоги сучасного просторового середовища. Вони прагнуть переосмислити національну спадщину, втілюючи її у сучасних формах, та створити самобутній стиль сучасного китайського дизайну меблів.

Серед китайських дизайнерів XXI століття, що демонструють у своїй творчості тенденцію до переосмислення історичних прототипів меблів, варто виокремити Чжона Сунга (Zhong Song). У своїх роботах він прагне відновити традиції сидіння на підлозі, пропонуючи сучасне бачення цієї багатовікової практики. Його дизайн відзначається стриманістю, гармонійністю форм та функціональністю конструкцій, водночас позбавленою декоративних надлишків. Основний акцент у його творчості зроблено на адаптації історичної спадщини до сучасних реалій, втілюючи її у мінімалістичних і актуальних рішеннях (рис. 1).



Рис. 1. Чжон Сунг.
Комплект меблів «Tianwu»



Рис. 2. Стінопис гробниці
в с. Наньліван. Династія Тан

Робота Чжона Сунга має конотації одночасно і зі стародавніми традиціями сидіння на підлозі

та колінах, і прототипічні зв'язки із п'єдесталами часів династії Тан (рис. 2). Традиція сидіння на підлозі та колінах привела до створення меблів для відпочинку на низьких ніжках. Форма меблів майже не варіювалась, а декорування об'єктів залишається мінімалістичним. В період правління династії Тан відбувся остаточний перехід від сидіння на підлозі до використання високих стільців. В означений період стародавні майстри експериментували з формами, декором і конструкціями меблів, адже технології виготовлення меблів активно розвивались. Стало можливим гнуття деревини, що знайшло своє відображення у технологіях виготовлення меблів для відпочинку – сидушка та спинка стільців стали більш ергономічними. Окрім цього, в означений період набула варіативності форма меблів для сидіння – з'явилися високі стільці, стілець «тайші», розкладний стілець «цяочжи», офіційне «крісло-капельюх», крісло-троянда, стілець у формі півмісяця та ін. Серед різноманітних видів крісел особливої уваги заслуговує стілець «цяочжи», який вирізнявся унікальною хрестоподібною розкладною конструкцією. Цей тип меблів-трансформерів було створено за часів династії Тан, однак вони досягли піку популярності в епоху правління династії Сун (960–1035 рр.). Умовно такі стільці поділяють на два основних типи: з прямою спинкою та із заокругленою, підковоподібною спинкою. Стільці «цяочжи» із напівкруглою спинкою залишалися розповсюдженими і в наступні історичні періоди, зокрема у період правління династій Мін (рис. 3). У цей час вони набули витонченіших пропорцій, що підкреслювали їхню легку конструкцію, а оздоблення стало мінімалістичним (Босий, 2023), (家具人必知！家具的3000千年变迁, 2018), (唐宋元明清, 各代家具的文化价值, 2023).

Форма даного крісла стала джерелом натхнення для сучасних дизайнерів меблів Китаю. Цікавим прикладом є проект «Rong Chair» від бренду U+, де виразно прослідковується вплив традицій класичного китайського меблевого мистецтва (рис. 4). Авторами даного проекту є Баохун Шен (Baohong Shen) і Сяоху Тан (Xiaohui Tan), які в своїй роботі прагнуть поєднати східні традиції із сучасними технологічними інноваціями (Кажа, 2024).

Виразним прикладом інтерпретації форми крісла «цяочжи» в сучасній дизайн-практиці можна вважати роботу Чжу Сяоцзе (Zhu Xiaojie), який створив лаву «Butterfly», у формі якої чітко прослідковуються вплив історичних традицій (рис. 5) (Sun, 2014). Відмінні форми дизайну меблів майстра натхненні традиційними китайськими меблями часів династій Сун і Мін, а також природою, одночасно адапту-

ючи сучасні технології та матеріали, щоб поєднати класику з сучасним повсякденним життям. Іншим яскравим прикладом інтерпретації класичної форми крісла «цяочжи» є робота Пілі Ву (Pili Wu). В своєму об'єкті «Plastic Classic Loop» (рис. 6) дизайнер поєднав образи традиційних коштовних китайських меблів із простими полімерними табуретами, що стали переповнювати сучасне міське середовище (Etherington, 2010).

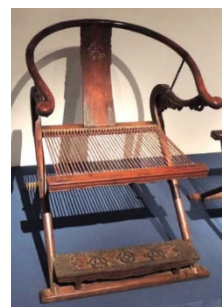


Рис. 3. Крісло «цяочжи». Дин. Мін



Рис. 4. U+.
Крісло Rong Chair



Рис. 5. Чжу Сяоцзе.
Лаву «Butterfly»



Рис. 6. Пілі Ву.
Крісло Plastic Classic Loop

Національні традиції китайського меблевого мистецтва знайшли своє відображення у таких меблях як дивани-кушетки. Історично сформована конструкція дивану-кушетки мала в основі чотири ніжки, які підтримують горизонтальну поверхню кушетки. На поверхні кушетки, форма якої є відкритою та розтягнутою, немає жодних додаткових елементів. Цей різновид меблів здобув широку популярність у Китаї за часів правління династії Мін, поступово витіснивши використання п'єдесталів. Традиційно виділяють два основні типи кушеток: перший характеризується плоскою конструкцією з рівномірними формами з усіх боків (рис. 7), тоді як другий, відомий як «корсетний», має вигнуті ніжки, що асоціюються з обрисами підпоясаного тіла (唐宋元明清, 各代家具的文化价值, 2023), (家具人必知! 家具的3000千年变迁, 2018). Виразним прикладом інтерпретації історично сформованих традицій є диван-кушетка від Янфен Чен (Yanfei Chen), засновника бренду Pusu (рис. 8). В своєму проєкті автор спирається на аналіз устрою середовища давньо китайських письменників, поєднуючи історичні традиції із сучасним житловим простором.



Рис. 7. Диван-кушетка.
Династія Мін



Рис. 8. Диван-кушетка від дизайнера Янфен Чен.
2011 р.

Окрім меблів для сидіння, вплив національних традицій меблевого мистецтва Китаю спостерігається у сучасних розробках меблів для сну. Історично сформоване ліжко з балдахіном часів династії Мін стало прототипом для сучасних дизайн-розробок. Конструктивна основа таких об'єктів являє собою міцну каркасну систему з дерев'яних опорних і навісних елементів, зібрану

них на пазових з'єднаннях. Каркас такого ліжка має об'ємно-просторову форму паралелепіпеда, де опорні дерев'яні елементи рясно декоруються різними орнаментальними мотивами і доповнювались драпіровками для створення затишку і усамітненості. Ліжка з балдахінами зазвичай розміщувались уздовж стін і слугували засобом створення відокремленого простору для особистого користування. Характер і ступінь декорування в об'єктах меблевого мистецтва Китаю відповідає історичному періоду – за часів династії Мін наявний лаконічний декор, з акцентом на структурну каркасну основу ліжка. Натомість за часи правління династії Цин спостерігається збільшення декоративного оздоблення меблів та з'являються приклади більш щільного заповнення простору між каркасною основою ліжка – замість драпіровок майстри почали застосовувати різьблені дерев'яні панелі, які створювали ефект «кімнати в кімнаті» (рис. 9, рис. 10) (唐宋元明清, 各代家具的文化价值).

Історично сформована концепція створення приватного й усамітненого простору в інтер'єрі знайшла своє втілення у роботах сучасних китайських дизайнерів, поміж яких можна відмітити роботу Шена Баохонга (Shen Baohong) (рис. 11) (第二届中国设计大展: 设计案例展, 2016). Автор представив мобільний меблевий блок, в якому зосередився на конструктивній системі, розкривши її функціональність, відкинувши декоративність та пишність форми. За концепцією свого внутрішнього устаткування даний об'єкт має конотації з ліжками з балдахінами часів династії Цин, оскільки саме в цей період означені об'єкти вміщували не лише місце для сну, а й простір для сидіння та мали зони зберігання. Проте за формою робота Шена Баохонга мінімалістичний характер.

Акцент на раціональність форм та лаконічність конструкцій є визначною рисою в сучасній дизайн-практиці китайських митців, що виразно відобразилось на проєктуванні ліжок з балдахінами. Цікавим прикладом є об'єкт від компанії Fanji, де поєднується функціональність, естетика та концепція мінімалізму. В основі філософії бренду лежить ідея поєднання порожнечі і спокою з чистотою і безтурботністю (关于梵几) (рис. 12).

Дизайн меблів даної компанії акцентує увагу на простоті форм, ергономічності об'єкту та красі натуральних матеріалів.

Сучасна дизайн-практика створення меблів підтверджує, що наразі спостерігається тенденція до застосування лаконічних форм з акцентом на функціональність об'єкту та підкреслення естетики натуральних матеріалів. В цьому аспекті

прикладі китайських меблів ХХІ сторіччя мають більше прототипічних зв'язків з об'єктами часів династії Сун, які відрізнялись простотою формотворення, виразністю конструктивної системи та відсутністю декоративних елементів (唐宋元明清, 各大家具的文化价值, 2023).

Аналіз прикладів сучасної практики створення меблевих об'єктів Китаю надав змогу виокремити ключові методи опрацювання історичної спадщини:

- *відтворення естетики та функціональності меблів.* У цьому контексті головний акцент робиться на гармонійному створенні форми, яка відповідає людським потребам, із естетичною привабливістю та чіткою відповідністю канонам обраного історичного періоду. Тут втілюються ідеали традиційної китайської майстерності, що ґрунтується на багатовіковій культурній та художній спадщині. Даний метод передбачає створення реплік історичних прототипів меблів в ідентичних (або дуже близьких до них) матеріалах та декоративних техніках оздоблення. При копіюванні об'єктів меблевого мистецтва можуть застосовуватись як ручні техніки виготовлення меблів, так і сучасне промислове обладнання. Означений метод залишається затребуваним в аспекті відтворення східних мотивів в інтер'єрі;

- *цитування форм історичних прототипів.* Даний метод втілюється через повторення частини форми об'єктів меблевого мистецтва у нових матеріалах та із впровадженням сучасних технологій (формовка з полімерних матеріалів або скла, фрезерування на верстатах з ЧПУ або лазерна різка тощо). Даний метод передбачає колажність як техніку поєднання в одному об'єкті елементів з різних стилів та епох. Цитування передбачає роботу із зовнішньою формою об'єкту, залишаючи поза увагою соціальні норми та філософське підґрунтя, що були основою створення історичного прототипу;

- *інтерпретація об'єктів меблевого мистецтва.* В даному методі історичний прототип стає відправною точкою для нової дизайн-розробки. В результаті інтерпретації у формі нового об'єкту вгадується вплив історичного періоду, проте немає конкретних елементів цитування. Застосовуючи даний метод сучасні дизайнери прагнуть відтворити естетико-філософську сутність, змістовність об'єкту. Метод інтерпретації спрямовано на переосмислення історичного минулого в контексті реалій сьогодення. Дизайнери ХХІ сторіччя враховують зміни у способі життя людей, трансформації соціальних реалій, появи нових матеріалів і технологій, що надає можливість організації



Рис. 9. Ліжко з балдахіном. Династія Мін



Рис. 10. Ліжко з балдахіном. Династія Цин

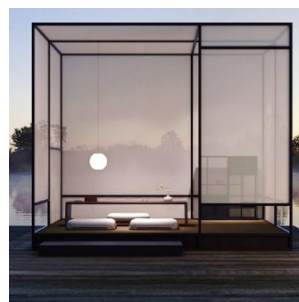


Рис. 11. Шен Баохонг. Блок U+Furniture



Рис. 12. Ліжко з балдахіном від компанії Fanji

естетично наповненого та функціонального предметно-просторового середовища.

Висновки. Китайська культура є однією з найдавніших у світі, і меблеве мистецтво займає в ній особливе місце. Впродовж тисячоліть сформувався унікальний стиль, що відображається як у формі предметів меблів, так і в їх декоративному оздобленні. Порівнюючи традиційне меблеве мистецтво та сучасний дизайн меблів Китаю, можна відмітити значні трансформації у декорванні

об'єктів, репрезентації національних мотивів, застосуванні оздоблювальних матеріалів та методів виробництва. Меблі, що постають продовженням багатовікової історії китайського мистецтва, є не лише утилітарними об'єктами, але й проявом культурної ідентичності. Вони виконують роль носіїв художнього вислову та історичної пам'яті. Дослідження цієї багатогранної спадщини дозволяє побачити, як китайські меблі гармонійно поєднують практичність із естетикою. Вони впливають на побут та звички людей, визначають спосіб їхньої взаємодії з простором і несуть у собі відбиток епохи – її політичного устрою, економічного потенціалу, філософських концепцій, мистецьких досягнень та соціальних норм.

Аналіз прикладів сучасного дизайну меблів Китаю дозволив виявити провідні методи роботи з історичною спадщиною: 1) відтворення естетико-функціональної сутності меблів; 2) цитування форми історичних прототипів; 3) інтерпретація об'єктів меблевого мистецтва. Виявлені методи опрацювання спадщини меблевого мистецтва Китаю існують одночасно та розвиваються паралельно.

Дослідження історичних прототипів меблевого мистецтва Китаю дозволяє визначити, що такі об'єкти виразно відображають культурний код нації. Сформовані як необхідний атрибут слідування соціальним нормам та втілюючи філософські змісти, об'єкти меблевого мистецтва репрезентують національні традиції та протягом історії залишаються джерелом натхнення для майстрів-червонодеревників та дизайнерів меблів. Розроблені форми меблів, їх конструктивний устрій, пропорційні співвідношення та увага до деталей продовжують впроваджуватись в дизайні меблів Китаю у XXI сторіччі. Однак в сучасній дизайн-практиці, окрім ретрансляції культурної спадщини, важливим стає її переосмислення. При розробці сучасних меблів митці часто відмовляються від впровадження символічних зображень на користь створення лаконічної форми з вираженою функціональністю, експериментують із використання штучних матеріалів та застосовують промислові технології для виготовлення меблів, демонструючи поєднання традицій та інновацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Босий І.М., Брижаченко Н.С., Чен Л. Формування традицій меблевого мистецтва Китаю (на прикладі історичних прототипів меблів для сидіння). *Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 69. Т.1. С. 95-103.
2. Chen H, Hansul A. Inheritance and Innovation of Chinese Traditional Furniture Culture from The Contemporary Furniture Design Styles: A Case Study of Ming Dynasty Chairs. *International Transaction Journal of Engineering, Management, & Applied Sciences & Technologies*. 2025. Vol. 16. Issue 1. P. 1-14. URL: <https://tuengr.com/V16/16A1E.pdf> (дата звернення: 20.04.2026)
3. Etherington R. Plastic Classic by Pili Wu. 2010. URL: <https://www.dezeen.com/2010/01/04/plastic-classic-by-pili-wu/> (дата звернення: 19.03.26)
4. Guanlan X., Jinglian Ch., Zhuozhuang L. Cultural Sustainable Development Strategies of Chinese Traditional Furniture: Taking Ming-Style Furniture for Example. *Sustainability*. 2024. Vol. 16(17). 7443. DOI: <https://doi.org/10.3390/su16177443>
5. Kaia W. U+. Rong Chair by Baohong Shen. 2024. URL: <https://www.dezeen.com/awards/china/2023/shortlists/u/> (дата звернення: 20.04.26)
6. Miller J. Furniture – World Styles from Classical to Contemporary. Dorling Kindersley. 2010. 560 p.
7. Sun Y. Furnishing culture. *ChinaDaily*. 2014. URL: <https://www.chinadaily.com.cn/a/201502/06/WS5a2b43b7a310eefe3e99f3bf.html> (дата звернення: 10.04.26)
8. Wanfen Z., Sangyun H. Research on Applying Design Elements of The Traditional Ming Dynasty Fauteuil to Chinese-Style Chairs. *International Journal of Basic and Applied Sciences*. 2025. Vol. 14(4). P. 591-601. DOI: <https://doi.org/10.14419/qdmys83>
9. Yanbin Ch., Ratthai P. Reference and Innovation of Chinese Contemporary Furniture on The Basis of Chinese Ming Dynasty Furniture. *Advances in Higher Education*. 2022. Vol. 6. Issue 15. P. 241-242. DOI: <https://doi.org/10.18686/ah.v6i15.5225>
10. 关于梵几. URL: <https://www.fnji.com/> (дата звернення: 17.04.2026).
11. 唐宋元明清，各代家具的文化价值. 2023. URL: <https://www.os08.com/hong-mu/tang-song-yuan-ming-qing-ge-dai-jia-ju-de-wen-hua-jie-zhi.html> (дата звернення: 27.03.2026)
12. 家具人必知！家具的3000千年变迁. 2018. URL: <https://m.voc.com.cn/xhn/news/201805/14551910.html> (дата звернення: 22.03.2026)
13. 第二届中国设计大展：设计案例展. URL: <https://art.icity.ly/events/wgnb9z6> (дата звернення: 20.04.2026).

REFERENCES

1. Bosyi I.M., Bryzhachenko N.S., Chen L. (2023). Formuvannia tradytii meblevoho mystetstva Kytaiu (na prykladi istorychnykh prototypiv mebliv dlia sydynnia). [The formation of Chinese furniture art traditions (on the seating furniture historical prototypes)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobyskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Ivana Franka. Drohobych: Vydavnychy dim «Helvetyka». Vol. 69. T.1. P. 95-103. [in Ukrainian].

2. Chen H, Hansul A.. (2025). Inheritance and Innovation of Chinese Traditional Furniture Culture from The Contemporary Furniture Design Styles: A Case Study of Ming Dynasty Chairs. *International Transaction Journal of Engineering, Management, & Applied Sciences & Technologies*. 2025. Vol. 16. Issue 1. P.1-14. URL: <https://tuengr.com/V16/16A1E.pdf> (access date: 20.04.2026)
3. Etherington R. (2010). Plastic Classic by Pili Wu. URL: <https://www.dezeen.com/2010/01/04/plastic-classic-by-pili-wu/> (access date: 19.03.26)
4. Guanlan X., Jinglian Ch., Zhuozhuang L. (2024). Cultural Sustainable Development Strategies of Chinese Traditional Furniture: Taking Ming-Style Furniture for Example. *Sustainability*. Vol. 16(17). 7443. DOI: <https://doi.org/10.3390/sul6177443>
5. Kaia W. (2024) U+. Rong Chair by Baohong Shen. URL: <https://www.dezeen.com/awards/china/2023/shortlists/u/> (access date: 20.04.26)
6. Miller J. (2010). *Furniture – World Styles from Classical to Contemporary*. Dorling Kindersley. 560 p.
7. Sun Y. (2014). Furnishing culture. *ChinaDaily*. URL: <https://www.chinadaily.com.cn/a/201502/06/WS5a2b43b7a310eefe3e99f3bf.html> (access date: 10.04.26)
8. Wanfen Z., Sangyun H. (2025). Research on Applying Design Elements of The Traditional Ming Dynasty Fauteuil to Chinese-Style Chairs. *International Journal of Basic and Applied Sciences*. Vol. 14(4). P. 591-601. DOI: <https://doi.org/10.14419/qdymys83>
9. Yanbin Ch., Ratthai P. (2022). Reference and Innovation of Chinese Contemporary Furniture on The Basis of Chinese Ming Dynasty Furniture. *Advances in Higher Education*. Vol. 6. Issue 15. P. 241-242.. DOI: <https://doi.org/10.18686/ahc.v6i15.5225>
10. 关于梵几 [Regarding Fanji]. URL: <https://www.fnji.com/> (access date: 17.04.2026) [in Chinese].
11. 唐宋元明清，各代家具的文化价值 [Tang, Song, Yuan, Ming and Qing Dynasties, the cultural value of furniture in each generation]. 2023. URL: <https://www.os08.com/hong-mu/tang-song-yuan-ming-qing-ge-dai-jia-ju-de-wen-hua-jie-zhi.html> (access date: 27.03.2026) [in Chinese].
12. 家具人必知！家具的3000千年变迁 [Furniture people must know! 3000 Thousand Years of Changes in Furniture]. 2018. URL: <https://www.jiajumi.com/know/culture/9505.html> (access date: 22.03.2026) [in Chinese].
13. 第二届中国设计大展：设计案例展 [The 2nd China Design Exhibition: Design Case Showcase]. URL: <https://art.icity.ly/events/wgnb9z6> (access date: 20.04.2026) [in Chinese].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 745.51:7.012

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-13>**Анатолій БРОВЧЕНКО,***orcid.org/0000-0001-8772-0999**кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) brovchenko_a@ukr.net***Алла РУДЕНЧЕНКО,***orcid.org/0000-0001-9354-8216**доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) a.rudenchenko@kubg.edu.ua***Андрій МЕШКО,***orcid.org/0000-0001-8338-1643**кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри декоративного мистецтва і реставрації
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) a.meshko@kubg.edu.ua*

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ДЕРЕВООБРОБКИ ДЛЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙН-ПРОСТОРУ

В статті висвітлюються нинішні особливості художньої деревообробки, де деревина розглядається не лише як матеріал котрий володіє унікальними фізико-механічними властивостями, а і як засіб художньої виразності, коли її текстура, фактура, колір формують унікальний образ художнього твору. Її автори зазначають, що сьогодні особливого значення набуває символічний аспект деревини, котрий асоціюється з екологією, природою, життям, безперервністю буття. За їхніми дослідженнями, сучасні професійні художники, дизайнери та майстри з художньої обробки деревини, в своїй творчості, часто черпають натхнення з набутків традиційного декоративно-вжиткового мистецтва, поєднуючи їх з новітніми технологіями та дизайнерськими рішеннями. Такий підхід дозволяє створювати вироби, що володіють унікальними естетичними і функціональними якостями. До цих технологій дослідники відносять: гнуття підпресованої деревини (попередньо обробленої аміаком), лазерне гравірування і різання, модифікування полімерами, декорування поверхні деревини методом гарячого тиснення. Вони відкривають додаткові можливості для художників і дизайнерів у досягненні нових якостей в художній деревообробці та по новому подивитись на естетику цього матеріалу і його можливості при створенні художніх виробів під впливом сучасних тенденцій в мистецтві і дизайні. В статті зазначається, що основними напрямками використання деревини в сучасному мистецтві і дизайні є: авторські меблі та декор; скульптура та пластика; художнє різьблення (сницарство); еко-арт та інсталяції; сакральне мистецтво. В ній представлені фото зразків художніх виробів з деревини виконаних з використанням сучасних технологій. Автори підкреслюють, що сьогоднішні актуальні тенденції художньої обробки деревини передбачають поєднання автентичних мотивів художнього деревообробництва з сучасними стилями – мінімалізмом, лофтом, біонікою. Художні об'єкти з деревини, в наш час, використовується не лише як декоративні елементи, а як структуроутворюючі компоненти простору, до яких відносяться: декоративні панелі, перегородки, стельові конструкції, меблі, світильники, малі архітектурні форми, в яких демонструється краса дерева в неочікуваних ракурсах.

Ключові слова: художня деревообробка, сучасні технології, дизайн, авторські вироби, естетика деревини.

Anatoly BROVCHENKO,

orcid.org/0000-0001-8772-0999

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Professor at the Department of Decorative Arts and Restoration
Kyiv Metropolitan University named after Boris Grinchenko
(Kyiv, Ukraine) brovchenko_a@ukr.net*

Alla RUDENCHENKO,

orcid.org/0000-0001-9354-8216

*Doctor of Pedagogical Sciences, Professor;
Head of the Department of Decorative Art and Restoration
Kyiv Borys Grinchenko Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) a.rudenchenko@kubg.edu.ua*

Andrii MESHKO,

orcid.org/0000-0001-8338-1643

*Ph.D. (Pedagogy),
Associate Professor at the Department of Decorative Arts and Restoration
Kyiv Borys Grinchenko Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) a.meshko@kubg.edu.ua*

FEATURES OF ARTISTIC WOODWORKING FOR THE CONTEMPORARY DESIGN SPACE

The article highlights the contemporary features of artistic wood processing, in which wood is considered not only as a material possessing unique physical and mechanical properties, but also as a means of artistic expression, where its texture, surface quality, and color shape a distinctive image of an artwork. The authors note that today the symbolic aspect of wood is gaining particular significance, as it is associated with ecology, nature, life, and the continuity of existence. According to their research, contemporary professional artists, designers, and woodcraft masters often draw inspiration from the achievements of traditional decorative and applied arts, combining them with modern technologies and design solutions in their creative practice. Such an approach makes it possible to create objects that possess unique aesthetic and functional qualities. Among these technologies, the researchers identify: bending of compressed wood (pretreated with ammonia), laser engraving and cutting, polymer modification, and surface decoration by hot stamping. These methods open up additional opportunities for artists and designers to achieve new qualities in artistic wood processing and to reconsider the aesthetics of this material and its potential in the creation of artistic objects under the influence of contemporary trends in art and design.

The article states that the main directions of wood application in contemporary art and design include: authorial furniture and décor; sculpture and plastic arts; artistic carving; eco-art and installations; and sacred art. It also presents photographs of examples of wooden artworks created using modern technologies. The authors emphasize that current trends in artistic wood processing involve the combination of authentic motifs of traditional woodcraft with contemporary styles such as minimalism, loft, and bionics. Today, wooden artistic objects are used not only as decorative elements but also as structure-forming components of space, including decorative panels, partitions, ceiling structures, furniture, lighting fixtures, and small architectural forms, in which the beauty of wood is revealed from unexpected perspectives.

Key words: artistic woodworking, modern technologies, design, author-made objects, aesthetics of wood.

Постановка проблеми. Деревина завжди була доступним матеріалом для забезпечення життєвих та духовних потреб людини. Проходили століття, удосконалювалися методи її обробки, але погляд на естетику деревини практично не змінювався. В ХХІ столітті, яке характеризується переходом від постмодернізму до епохи цифровізації, швидким розвитком технологій та екологічної свідомості людини, проглядається переосмислення деревини як екологічного матеріалу та його естетичних властивостей. Саме тому важливо виявити особливості сучасної художньої деревообробки з використанням новітніх

технологій з врахуванням сучасних тенденцій в дизайні і мистецтві.

Аналіз досліджень. Проблематику впливу цифрових технологій на еволюцію мистецтва у його різноманітних формах досліджували О. Піддубна, Н. Суханова., Т. Дюкарев. Дослідник Кейт Серзпутовскі висвітлює особливості дизайнерських гнутих меблів від студії Джозефа Волша, в яких проявляється своєрідність підходу до використання технологічних можливостей деревини та виявлення її краси. Тенденції дизайну з деревини в 2025 році досліджувала Мухаммада Білала. У своїй праці Ю.М. Бабчук, А.Р. Бабляк, А.В. Резні-

ченко розкрили інноваційні техніки і технології, які можуть вдосконалити процес та результати роботи митця в галузі художньої обробки деревини.

Мета статті – розкрити основні аспекти сучасної художньої деревообробки з використанням новітніх технологій та під впливом тенденцій в дизайні і мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Деревина є одним із найдавніших матеріалів, що використовувався людиною для задоволення як утилітарних, так і духовних потреб. Унікальні фізико-механічні властивості деревини дозволяли виготовляти з неї житло, транспорт та найрізноманітніші декоративно-вжиткові вироби, й створювати художні твори.

У сучасній художній творчості деревина виступає не лише як матеріал з унікальними фізико-механічними властивостями, а і як засіб художньої виразності. Її текстура, фактура, колір формують унікальний образ твору. Особливого значення, в наш час, набуває символічний аспект деревини, що асоціюється з природою, життям, безперервністю буття.

Історичний розвиток художньої деревообробки демонструє різноманітність технік, технологій і стилів, зумовлених культурними та соціальними чинниками. Здавна, найбільш поширенішими техніками художньої деревообробки були: витесування, видовбування, вирізування, різьблення, виточування, інкрустація, котрі пов'язані з використанням ручного ріжучого інструменту й механічною обробкою.

Промисловий переворот XIX століття, суттєво вплинув на художнє деревообробництво в плані якості та продуктивності роботи майстрів деревообробної галузі, але принципових змін як у підходах до формотворення і декорування художніх виробів з деревини так і переосмислення естетики матеріалу не відбулося.

Сучасні художники, дизайнери та майстри з художньої обробки деревини часто черпають натхнення з набутків традиційних ремесел, поєднуючи їх з новітніми технологіями обробки та дизайнерськими рішеннями. Такий підхід дозволяє створювати вироби, що володіють унікальними естетичними та функціональними якостями (The Art, 2026).

Теперішній етап розвитку художньої деревообробки характеризується активним впровадженням інноваційних технологій: гнуття підпресованої деревини (попередньо обробленої аміаком); лазерне гравірування, різання; гаряче тиснення; модифікування полімерами та інш. Це відкриває додаткові можливості у досягненні нових якостей в художній деревообробці та по новому поди-

витись на естетику цього матеріалу під впливом сучасних тенденцій в мистецтві і дизайні.

Вони базуються на поєднанні традиційної майстерності з цифровим комп'ютерним керуванням (CNC), коли забезпечується висока точність, швидкість виробництва складних 2D, 3D-форм та досягнення унікальних ефектів декорування.

Найбільш широко використовуваними сучасними технологіями художньої обробки деревини є:

– Комп'ютеризоване фрезерування (CNC/ЧПУ): Автоматизовані фрезерні верстати дозволяють створювати складні рельєфи, барельєфи, скульптури та геометричні візерунки з високою точністю на основі 3D-моделей.

– Лазерна обробка: Лазерне різання та гравіювання використовуються для створення надтонких ажурних візерунків, маркування та нанесення зображень на поверхню дерева, зберігаючи високу деталізацію.

– 3D-моделювання та сканування: Перед обробкою створюються цифрові моделі виробів, що дозволяє візуалізувати кінцевий результат та оптимізувати витрати матеріалу.

– Плазмова та гідроабразивна різка: Використовуються для швидкого розкрою клеєного меблевого щита, листових деревних матеріалів (фанери, МДФ) при створенні великих декоративних елементів.

– Інноваційні матеріали та опорядження: Використання екологічно чистих лаків, олій, воску, а також технік задимлення та обпалювання для створення унікальної фактури та захисту дерева від впливу довкілля.

Ці методи часто поєднуються між собою та з ручною обробкою деревини: спочатку виконується машинна обробка (CNC), а потім – ручне доопрацювання виробу, що робить його унікальним та високохудожнім.

Використання деревини в сучасному мистецтві переживає ренесанс, через поєднуючи традиційні ремісничі техніки (різьблення, вирізування, столярство) з цифровими технологіями й концептуальним дизайном і екологічними тенденціями.

Основні напрямки використання деревини в сучасному мистецтві:

– Авторські меблі та декор: створення унікальних предметів інтер'єру, де форма підпорядкована природній красі деревини, часто з використанням епоксидної смоли або поєднанням різних її порід.

– Скульптура та пластика: митці використовують деревину для створення як традиційних фігуративних форм, так і абстрактних об'єктів, підкреслюючи фактуру і текстуру деревини та її природні дефекти.

– Художнє різьблення (сницарство): осучаснені техніки різьблення, що включають створення об'ємних картин, панно та декоративних елементів інтер'єру.

– Еко-арт та інсталяції: використання вторинної деревини, корчів, гілок для створення екологічних арт-об'єктів, що наголошують на нерозривному зв'язку людини з природою.

– Сакральне мистецтво: продовження традицій виготовлення дерев'яної релігійної атрибутики.

Приклад декорування поверхні деревини методом гарячого тиснення, яке дає змогу швидко, недорого та ексклюзивно прикрасити інтер'єр, екстер'єр будівлі, різноманітних дизайнерських об'єктів, вносячи колоритні деталі краси та затишку можна бачити на рисунку 1. Іншим прикладом використання нинішніх технологій у виготовленні художніх об'єктів з деревини є гнуття пропереної або підпресованої деревини (див. рис 2. рис 3).



Рис. 1. Зразок декорованої поверхні деревини методом гарячого тиснення

Відомий дизайнер Джозеф Волш, працюючи з деревиною, вважає, що якість життя можна покращити, оточуючи себе роботами, які цінуються не лише за їхню форму та функцію, а продуманим хаосом – ідея, що втілюється в його функціональному мистецтві та скульптурах з використанням технології гнуття деревини (рис. 4. рис. 5).



Рис. 2. Скульптура із гнутої деревини «Грація»



Рис. 3. Скульптурний комфорт «Хмара»

Волш проєктує та створює вироби з деревини, які, на його думку, стимулюють розум, пробуджують почуття та існують як щось більше, ніж наше традиційне уявлення про меблі та дизайнерські предмети. У серії «Лілія» Волш досліджує взаємозв'язок між геометричним та органічним, поєднуючи симетричні повторення зі складними абстрактними формами. За допомогою кожного з цих прийомів Волш виявляє природний ріст, викликаючи емоції від випадкових поєднань абстракцій та цікавих природніх візерунків (Kate Sierzputowski, 2015).

Застосовуючи інноваційні методи обробки деревини, фахівці досягають не лише високої міцності та довговічності виробів, але й їхньої візуальної привабливості.



Рис. 4. Письмовий стіл Енігм

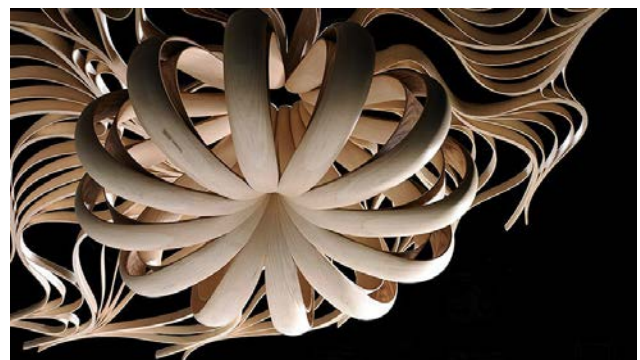


Рис. 5. Абстракція з деревини «Лілія»

Такі вироби стають невід'ємною частиною сучасних інтер'єрів, підкреслюючи індивідуальність простору та створюючи атмосферу комфорту та гармонії (Бабчук Ю.М., Бабляк А.Р., Резніченко А.В., 2024).

Художні вироби з деревини сьогодення, відзначаються багатофункціональністю, індивідуалізацією та концептуальністю. Вони можуть виконувати різні функції: утилітарну (меблі, предмети інтер'єру); декоративну (панно, скульптури); комунікативну (арт-об'єкти, інсталяції). Їх особливістю є поєднання функціональності та естетичної виразності, а також орієнтація на екологічність і сталий розвиток (Швець О. А., Коломієць Д.І., Бабчук Ю.М. 2024).

У світі швидкого розвитку новітніх матеріалів, де технологічний прогрес часто ставить під сумнів значення традиційних матеріалів, деревина залишається незмінним символом. Екологічні аспекти використання природних матеріалів стають дедалі актуальнішими у світлі глобальних екологічних проблем (Stavros Team, 2026)..

Деревина, з її позачасовою привабливістю та екологічними якостями, повернула собі позицію основного матеріалу для демонстрації брендів. Вона втілювала не лише сталий розвиток, але й несла глибокі родові конотації, викликаючи відчуття утопії. Панівною тенденцією є піднімання на вищий ступінь вроджену красу деревини, використовуючи оздоблення, яке зберігає її природну сутність, дозволяючи текстурі деревини займати центральне місце. Сучасні дизайнери втілюють мінімалістичну естетику, вишукано поєднуючи витончені вигини, досягнуті завдяки традиційній майстерності художньої обробки деревини (Highlight products, 2023).

В умовах, коли споживачі все більше цінують унікальність, екологічність та індивідуальність, виробів з дерева набуває особливої привабливості.

Архітектори, художники та дизайнери експериментують з різними породами і вадами деревини й незвичними ракурсами бачення краси її текстур, демонструючи універсальність деревини в сучасних умовах через інноваційні підходи до створення художніх виробів: використання природних форм (коренів, гілок); використання технологій трансформації матеріалу; поєднання деревини зі освітлювальними елементами, заповнення порожнин деревини забарвленими смолами; створення інтерактивних інсталяцій. Ці підходи дозволяють розширити межі традиційного розуміння можливості художньої деревообробки (The History, 2024).

У XXI столітті художні вироби з деревини зазнають переосмислення в контексті глобалізаційних процесів, екологічної свідомості та пошуку національної ідентичності. Дизайн інтер'єру та архітектурного середовища все частіше звертається до натуральних матеріалів і традиційних форм як засобу створення психологічно комфортного та емоційно насиченого простору.

Сьогоднішні актуальні тенденції в дизайні передбачають поєднання автентичних мотивів художнього деревообробництва з сучасними стилями – мінімалізмом, лофтом, біонікою. Художні об'єкти з деревини використовуються не лише як декоративні елементи, а як структуроутворюючий компонент простору: декоративні панелі, перегородки, стельові конструкції, меблі, світильники, малі архітектурні форми.

Зростає попит на індивідуальні авторські вироби, що мають виразний етнокультурний характер і водночас відповідають сучасним функціональним та естетичним вимогам. Зберігається важлива тенденція до інтеграції традиційної ручної роботи з цифровими технологіями проєктування і виробництва, що розширює можливості стилізації, масштабування та варіативності форм.

Таким чином, художня обробка деревини постає як актуальний засіб формування сучасного архітектурно-дизайнерського середовища, у якому традиція трансформується в об'єкти оточуючого середовища відповідно до нових соціокультурних запитів (The History, 2024).

Дизайнери продовжують досліджувати нові способи включення деревини в дизайн інтер'єру, поєднуючи традиції з інноваціями, щоб створювати простори, які є не тільки функціональними, але й багатими на характер (Why Wood, 2025).

Дерев'яний декор стін здавна був фундаментальним елементом дизайну інтер'єру. Він органічно поєднує функціональність та художність і має довгу історію, яка пов'язує розвиток архітектури, дизайну інтер'єру та майстерності протягом століть. Декор стін додає стилю, тепла та виразності будь-якому простору. Від сільського шарму старовинних дерев'яних панелей до елегантного дизайну сучасних дерев'яних акцентів. Історія дерев'яного декору стін - це історія еволюції та адаптації до сучасних вимог та тенденцій (The History, 2024).

У нашу епоху, дерев'яний декор стін став більш важливим, ніж будь-коли. Дерев'яне настіenne мистецтво значно змінилося, відображаючи зміну вподобань, поглядів, технологічний прогрес та зростаючу оцінку природних матеріалів.



Рис. 6. Декоративна дерев'яне панно

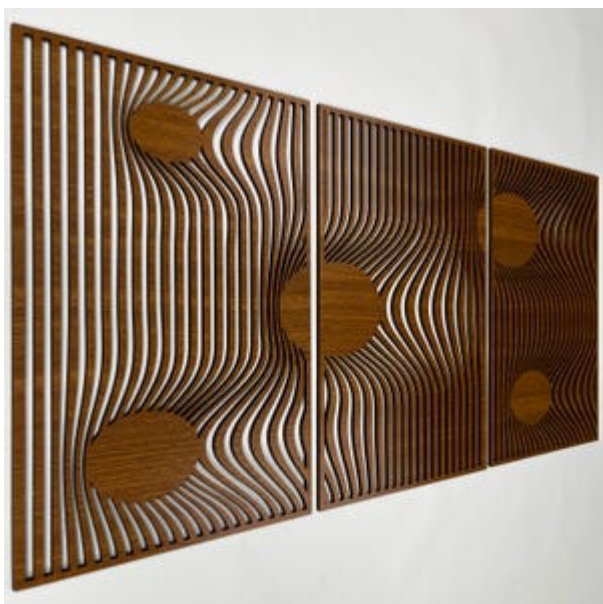


Рис. 7. Декоративна дерев'яна панель з оптичним ефектом

Сучасні дизайнери продовжують досліджувати нові способи включення деревини в дизайн житла, поєднуючи традиції з інноваціями, щоб створювати простори, які є не тільки функціональними, але й багатими на враження (Why Wood, 2025).

Провідні дизайнери інтер'єрів є великими шанувальниками мистецтва дерев'яних декоратив-

них панелей. Такі відомі творці, як Ембер Льюїс та Боббі Берк, включають його у свої дизайни для збагачення їх природною красою деревини. Вони використовують її, щоб додати глибини мінімалістичним просторам або органічних вібрацій сучасним інтер'єрам. Тривимірні елементи – їхній улюблений спосіб додати індивідуальності однотонним стінам.

Дерев'яні настінні картини додають унікальності інтер'єру. Їхні природні недоліки та текстури роблять кожен виріб унікальним, оскільки не можна відтворити текстуру чи з особливості різьбленням деталі в масово виробленому декорі.

Висновки. Звертаючись до перспективи майбутнього, можна стверджувати, що художні вироби з деревини й надалі займатимуть важливе місце в інтер'єрному дизайні. Їхня здатність створювати відчуття тепла й природної гармонії органічно узгоджується з теперішніми уявленнями про сталий розвиток і красоту штучного предметного середовища.

Сучасні художні вироби з деревини є результатом складного процесу взаємодії традиційних ремісничих практик і новітніх технологій. Вони відображають актуальні тенденції розвитку дизайну, зокрема орієнтацію на екологічність, індивідуалізацію та інноваційність.

Деревина у сучасних художніх виробах поєднує природну виразність із широким потенціалом для творчих пошуків. Нинішні технології обробки деревини стимулюють дизайнерів до нестандартних рішень, експериментів із формою, матеріалами та техніками, що сприяє появі нових дизайнерських концепцій.

Художнє дерево в дизайні і мистецтві виступає як екологічний, пластичний матеріал для створення скульптур, інсталяцій та предметів декору.

В сучасній деревообробці проходить переосмислення естетичних властивостей деревини одночасно з використанням новітніх технологій. Митці експериментують розкривають глибинний взаємозв'язок природи, людини та вічності.

Перспективи подальших досліджень пов'язуємо з вивченням особливостей інтеграції цифрових технологій у художню деревообробку та розробкою нових підходів до використання природних форм деревини в дизайні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабчук Ю. М., Бабляк А. Р., Резніченко А. В. Інноваційні художні техніки обробки деревини у декоративно-ужитковому мистецтві. *Проектування змісту і технологій художньо-графічної підготовки та художньо-творчої діяльності здобувачів вищої освіти (студентів) і молодих учених* : зб. наук. пр., Вінниця : ТОВ «Меркьюрі-Поділля», 2024. Вип. 3. С. 92-98. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/items/95123a2e-6503-4a1c-aabf-cb3c67183f47> (дата звернення: 10.02.2026).

2. Швець О. А., Коломієць Д. І., Бабчук Ю. М. Сучасні технології художньої обробки деревини у змісті професійної підготовки майбутніх фахівців. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2024. Випуск 73. С. 124-133. URL: DOI: 10.31652/2412-1142-2024-73-124-133 (дата звернення: 23.01.2026).
3. Highlight products & trends 2023. The timeless appeal of Wood. 2023. URL: <https://muebledeespana.com/newsroom/highlight-products-trends-from-2023-the-timeless-appeal-of-wood-2> (дата звернення: 15.02.2026).
4. Kate Sierzputowski Bent Wood Objects by Joseph Walsh Studio Twist and Spiral into Extraordinary Forms. 2015. URL: <https://www.thisiscolossal.com/2015/06/bent-wood-objects-by-joseph-walsh-spiral-and-twist-into-extraordinary-forms/> (дата звернення: 08.02.2026).
5. Stavros Team. The Art of Woodworking: Traditions, Innovations, and Modern Trends. 2026. URL: <https://stavrosdecor.com/articles/iskusstvo-raboty-s-derevom-traditsii-innovatsii-i-sovremennye-tendentsii/> (дата звернення: 10.02.2026).
6. The History and Evolution of Wooden Wall Décor in Home Design. 2024. URL: <https://www.thetimberstory.com/blog/the-history-and-evolution-of-wooden-wall-decor-in-home-design/> (дата звернення: 23.02.2026).
7. Why Wood Wall Art is Trending in 2025. URL: <https://htgtfurniture.com/blogs/trends/why-wood-wall-art-is-trending-in-2025?srltid=AfmBOOrKehBo10nXD2OxKL50P1JTdAcAUltMCAKdaeq0n-q3aumwu> (дата звернення: 10.02.2026).

REFERENCES

1. Babchuk Yu.M., Babliak A.R., Reznichenko A.V. (2024) Innovatsiini khudozhni tekhniki obrobky derevyny u dekorativno-uzhytkovomu mystetstvi. [Innovative artistic techniques of wood processing in decorative and applied arts]. *Proiektuvannia zmistu i tekhnologii khudozhno-hrafichnoi pidhotovky ta khudozhno-tvorchoi diialnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity (studentiv) i molodykh uchenykh* : zb. nauk. pr., Vinnytsia : TOV «Merkiuri-Podillia». 3. 92-98. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/items/95123a2e-6503-4a1c-aabf-cb3c67183f47> (Accessed 10 Febr. 2026). [in Ukrainian].
2. Shvets O. A., Kolomiets D.I., Babchuk Yu M. (2024) Suchasni tekhnologii khudozhnoi obrobky derevyny u zmisti profesiinoi pidhotovky maibutnikh fakhivtsiv. [Modern technologies of artistic wood processing in the content of professional training of future specialists]. *Suchasni informatsiini tekhnologii ta innovatsiini metodyky navchannia v pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy*. 73. 124-133. URL: DOI: 10.31652/2412-1142-2024-73-124-133. (Accessed 23 Jan. 2026/23/01). [in Ukrainian].
3. Highlight products & trends 2023. (2023) The timeless appeal of Wood. URL: <https://muebledeespana.com/newsroom/highlight-products-trends-from-2023-the-timeless-appeal-of-wood-2> (Accessed 15 Febr. 2026).
4. Kate Sierzputowski (2015) Bent Wood Objects by Joseph Walsh Studio Twist and Spiral into Extraordinary Forms. URL: <https://www.thisiscolossal.com/2015/06/bent-wood-objects-by-joseph-walsh-spiral-and-twist-into-extraordinary-forms/> (Accessed 08 Febr. 2026).
5. Stavros Team. (2026) The Art of Woodworking: Traditions, Innovations, and Modern Trends.. URL: <https://stavrosdecor.com/articles/iskusstvo-raboty-s-derevom-traditsii-innovatsii-i-sovremennye-tendentsii/> (Accessed 10 Febr. 2026).
6. The History and Evolution of Wooden Wall Décor in Home Design. (2024). URL: <https://www.thetimberstory.com/blog/the-history-and-evolution-of-wooden-wall-decor-in-home-design/> (Accessed 23 Febr. 2026).
7. Why Wood Wall Art is Trending in 2025. URL: <https://htgtfurniture.com/blogs/trends/why-wood-wall-art-is-trending-in-2025?srltid=AfmBOOrKehBo10nXD2OxKL50P1JTdAcAUltMCAKdaeq0n-q3aumwu> (Accessed 10 Febr. 2026).

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Степан БУРАНИЧ,

orcid.org/0000-0002-0435-5912

*аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) sburanic@gmail.com*

НАПЛИВОВИЙ РЕПЕРТУАР ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Стаття присвячена висвітленню напливового репертуару, який був основою традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля у 1920 – 2020-х роках. З'ясовано, що у 1920-х – 2020-х роках репертуар традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля, зазвичай базувався на напливових танцях – вальсах і польках. Його місцеві музиканти грали на усіх заходах, на які вони були запрошені (вечорниці, молодіжних гуляннях, толоках, весіллях).

Виявлено, що вальси імігрували у досліджуваній терен із Австрії. До цього часу їх найчастіше виконували оркестри при панських маєтках, в яких грали місцеві музиканти. Саме вони й були учасниками місцевих традиційних інструментальних ансамблів і цей танцювальний жанр пропагували серед місцевого населення.

Визначено, що вальси виконуються, як у помірному, так і в жвавому темпах. Помірні вальси музиканти грали для людей старшого віку, а жваві – зазвичай, для молоді. Тому для помірних вальсів властивий тридольний метр, а для жвавих шестидольний. Ритміка помірних вальсів побудована на молоссах (♩ ♩ ♩) та спондеях (♩—). Жвавим вальсам притаманне поєднання трибрахія і пиріхія (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩).

У Західному Поділлі впродовж останніх 100 років найчастіше під час різних імпрез виконувалися такі вальсові мелодії, як: «Сама я рожу посадила», «Взяв би я бандуру», «Помаленько, Юзьку, грай» (помірні вальси), та «Човник хитається серед води», «Із Бережан до Кадри», «У саду де колишуться віти» (жваві вальси).

Засвідчено, що батьківщиною походження полькових мелодій виявилася Чехія. Вони таким же чином імігрували у західноукраїнське культурне середовище, як і вальсові мелодії. Для їхньої мелодики характерні такі стилістичні риси, як: жвавий темп, грайливий характер, дводольний метр, дворядкова чи чотирирядкова строфа. Їхні силабомелодичні моделі, зазвичай побудовані на поєднанні дипіріхія (♩ ♩ ♩ ♩) зі спондеєм (♩ ♩ ♩ ♩), або дипіріхія (♩ ♩ ♩ ♩) з анапестом (♩ ♩ ♩). Саме такі ритмічні малюнки найчастіше присутні у західноподільських полькових мелодіях.

У репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля домінують такі полькові мелодії, як: «Чи є в світі молодича», «Свині в ріпі», «Чоловіче, я слаба», «Кину кужіль на полицю», «Ой, Марусю, чичері».

Ключові слова: напливовий репертуар, традиційні інструментальні ансамблі, народно-інструментальна музика, музичний текст, художній образ, фольклор, мандрівне виконавство, Західне Поділля.

Stepan BURANYCH,

orcid.org/0000-0002-0435-5912

*Postgraduate Student at the Department of Musicology and Methods of Musical Arts
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) sburanic@gmail.com*

THE EVOLVING REPERTOIRE OF TRADITIONAL INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF WESTERN PODILLIA

The article is devoted to examining the evolving repertoire that constituted the foundation of traditional instrumental ensembles in Western Podillia from the 1920s to the 2020s. It has been established that throughout this period, the repertoire of these ensembles was generally based on adopted dance genres, primarily waltzes and polkas. Local musicians performed this repertoire at all types of social events to which they were invited, including evening gatherings, youth festivities, communal work events, and weddings.

The study reveals that waltzes were introduced into the region from Austria. Initially, they were most commonly performed by orchestras at aristocratic estates, in which local musicians participated. These musicians were also members of traditional instrumental ensembles and played a key role in disseminating this dance genre among the local population.

It has been determined that waltzes are performed in both moderate and lively tempos. Moderate waltzes were typically intended for older audiences, whereas lively waltzes were performed primarily for younger participants. Accordingly, moderate waltzes are characterized by a triple meter, while lively waltzes tend to exhibit a compound six-beat meter. The rhythmic structure of moderate waltzes is based on the alternation of the molossus (♩ ♩ ♩) and the spondee (♩—). Whereas lively waltzes feature combinations of the tribach and the pyrrhic (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩).

Over the past century in Western Podillia, the most frequently performed waltz melodies at various events have included «Sama ya rozhu posadyła», «Vziav by ya banduru», and «Pomalienko, Yuzku, hrai» (moderate waltzes), as well as «Chovnyk khytaietsia sered vody», «Iz Berezhn do Kadry», and «U sadu de kolyshutsia vity» (lively waltzes).

The study also confirms that the polka originated in the Czech lands and entered the Western Ukrainian cultural environment in a manner similar to that of the waltz. Its melodic characteristics include a lively tempo, playful character, duple meter, and two-line or four-line strophic structures. The syllabic-melodic models of polka melodies are typically based on combinations of the dipyrrhic (♩♩♩♩) with the spondee (e e e q q), or the dipyrrhic (♩♩♩♩) with the anapest (e e q). These rhythmic patterns are most commonly found in the polka melodies of Western Podillia.

The repertoire of traditional instrumental ensembles in Western Podillia is dominated by such polka melodies as «Chy ye v sviti molodytsia», «Svyni v ripi», «Choloviche, ya slaba», «Kynu kuzil na polytsiu», and «Oi, Marusiu, chychery».

Key words: evolving repertoire, traditional instrumental ensembles, folk instrumental music, musical text, artistic image, folklore, wandering performance tradition, Western Podillia.

Постановка теми. Вивчення шляхів входження напливового репертуару (вальсів і польок), що є основою традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля, є актуальним в сучасному українському етномузикознавстві. Адже саме ці танці найчастіше виконувалися (й до сьогодні виконуються) на різних культурно-розважальних заходах (вечорницях, вуличних гуляннях, толоках, весіллях, на після весільних заходах, проводах до армії). Вальсові мелодії, як танцювальний жанр сформувалися у XVIII столітті. Їхньою батьківщиною була територія сучасної Австрії та Німеччини. Впродовж XIX століття завдяки оркестровій музиці, що звучала в українських панських маєтках вони адаптувалися в традиційне танцювальне середовище і стали одним із провідних жанрів місцевої танцювальної музики. Таким же чином імігрували із Заходу (із Чехії) й полькові мелодії, що також зайняли провідне місце у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля. Саме через їхню легкість засвоєння танцювальних рухів та близькість їхніх рухових елементів до місцевих питомих танців (козачка, гопака, гуцулки) вони від початку XX століття й до сьогодні займають провідне місце у танцювальному репертуарі традиційних інструментальних ансамблів досліджуваної місцевості. І саме це актуалізує запропоновану тему наукового дослідження.

Аналіз досліджень. На присутність напливових танцювальних мелодій (польок) вперше звернув увагу український етномузиколог А. Іваницький у праці «Український музичний фольклор» (Іваницький, 1990: 232). З цього приводу він зазначав: «За ритмікою до козачково-гопачкової групи дуже близькі польки. Вони побудовані на тих же ритмічних моделях, що і козачково-гопачкові мелодії. Для польок особливо є показовий ритм, у формі анапеста двох видів (♩♩♩♩ та ♩♩♩♩). Від інших танців польок відрізняють не так за ритмікою, як за особливостями мелодичного руху: вживається повторність однієї групи нот, фігур: (♩♩♩♩)» (Іваницький, 2004: 320).

Тут же дослідник, зауважив, що західноєвропейські польки, зазвичай, розпочинаються з затакту. Саме це насамперед вирізняє їх від питомих українських полькових мелодій.

На присутність напливового репертуару в західноукраїнській традиційній музичній культурі звернула увагу й Вікторія Ярмола, зазначаючи «Саме ці вальси, які впродовж сторічного періоду адаптувалися в місцевий матеріал, можна віднести до групи традиційних творів, якщо не за питомих походженням, то, принаймні, за своєю узвичаєністю» (Ярмола, 2023: 97–112). Це вказує на те, що напливовий репертуар ввійшов у західноукраїнську традиційну танцювальну культуру починаючи з початку XX століття. І з часом став їхньою основою.

Про присутність вальсів і польок у репертуарі весільних музик Західного Поділля писав й етномузикознавець Олег Смоляк. У статті «Традиційне народне інструментальне виконавство Західного Поділля в 50 – 60-их роках XX століття» він писав, що «крім коломийок, козачків, арканів, каперушів, трамболянок, василих, шведців, чабанів, були й іншоетнічні напливові танці: польки, вальси, фокстроти, краков'яки, танго» (Смоляк, 2011: 115–118). Саме це свідчить, що напливові танці у 1950-х – 1960-х роках уже домінували над питомими національними.

Мета статті – проаналізувати напливовий репертуар традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля та шляхи його входження в місцеву танцювальну традицію.

Виклад основного матеріалу. У 1920-х – 2020-х роках у діяльності традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля важливе місце займав напливовий (термін Станіслава Людкевича) репертуар (Людкевич, 1906). А. Іваницький називає цю групу танців міграційними (Іваницький, 1990: 232). У своєму дослідженні ми використовуватимемо термін С. Людкевича «напливовий», оскільки він точніше означає відповідну частину репертуару. Про напливовість

пісенного (в тому числі й інструментального) репертуару з інших етнічних територій в місцеву етнокультурну традицію говорить і Неля Мальцева: «Завдяки присутності іншоетнічного пісенного репертуару в українській традиційній культурі відбувається змішання його з місцевим (питомим) репертуаром» (Мальцева, 2003: 77–82). Зауважимо, що до репертуару західноукраїнських традиційних інструментальних ансамблів у цей час найчастіше входили вальси і польки.

Учасники традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля найчастіше виконували вальси. Зауважимо, що ці танці на початку ХХ століття уже явно домінували в танцювальній традиції Західного Поділля. Кожен тутешній інструментальний ансамбль володів значною кількістю вальсових мелодій. У досліджуваній місцевості побутують вальси переважно пісенного походження. За столітній період вальсові мелодії Західного Поділля настільки органічно поєдналися з місцевою традицією, що на початку ХХІ століття їх вже можна трактувати як частину питомого репертуару. В. Ярмола стверджує: «Саме ці вальси, які впродовж сторічного періоду адаптувалися в місцевий матеріал, можна віднести до групи традиційних творів, якщо не за питомим походженням, то, принаймні, за своєю узвичаєністю» (Ярмола, 2023: 97–112).

Доказом домінування напливового репертуару над питомим є інформація, записана О. Смоляком від Стефана Олексійовича Смоляка, 1921 р. н., з с. Настасова Тернопільського району Тернопільської області у 1978 р., а також запис С. Буранича відомостей від Вадзюк Ярослави Григорівни, 1954 р. н., зроблені 25.02.2024 р. Із записів О. Смоляка довідуємося, що «серед шістдесяти танцювальних мелодій, які були в репертуарі настасівських Заліскових весільних музик у цей період, 15 – вальси. Серед них: «Помаленько, Юзьку, грай», «Настасівський вальс», «Із Бережан до кадри», «Взяв би я бандуру», «Сама я рожу посадила», «Ішов відважний гайовий», «Час рікою пливе», «Човник хитається серед води», «Спить садок, де колишуться віти», «Гарна я си гарна», «Цвіте терен» та ін.» (Смоляк, 1978). А Я. Вадзюк стверджувала, що «в репертуарі настасівських Гевських музик також домінували вальси і польки над козацько-гопаковим репертуаром» (Буранич, 2024).

Зауважимо, що у західноподільській традиційній танцювальній культурі (на весіллях і не тільки) вальсом розпочиналося дійство і, зазвичай, ним закінчувалося. Свідченням цього є вальс для молодих, який виконувався молодим подружжям після першого «весільного стола». У Настасові

молодий і молода танцювали перший танець під мелодію вальсу «Сама я рожу посадила» (в інших місцевостях Західного Поділля могли бути різні назви вальсів для молодих, зазвичай вони виконувалися у повільному темпі). Зокрема, у с. Золотниках Тернопільського району до останнього часу у репертуарі місцевих весільних музик є вальси «Через річеньку, через болото», «Ой, дівчино, шумить гай», які виконують молодий і молода у помірному темпі (Чикинда, 2022: 19).

За структурою, строфічною будовою вальси, на відміну від питомих танців (козачків та коломийок), розлогіші. Якщо у козацько-гопакових мелодія строфічна будова вірша не виходить поза межі дванадцятискладника, а строфа є, зазвичай, дворядковою, то у вальсових мелодіях вона переважно є широкооб'ємною (нараховує більше, ніж дванадцять складів) і чотирирядковою. Метр у вальсових мелодіях, зазвичай, тридольний (у танцях повільного темпу) та шестидольний (у вальсах, які виконуються жваво). Він є типовим для мелодій цього жанру. Мелодика вальсів моторна, продиктована круговими трикроковими танцювальними рухами. Тому вальсові мелодії, зазвичай, широкого діапазону і представляють питальний тип інтонаційного становлення (складаються із двох, а той і більше мелодійних ланок). Музична форма вальсових мелодій переважно складається із чотирьох музичних речень, з яких третє і четверте повторюються двічі. Саме такого роду структуротворення є однією з головних характеристик, які відрізняють їх від питомих козачків чи коломийок, котрі, зазвичай, є дворядковими. (Див. приклад 1-А, 1-Б).



Приклад 1-А.



Приклад 1-Б.

Чотирирядкова народномузична композиція сформувалася, очевидно, під впливом професійної академічної музики. Свідченням цього є перерваність кадансів у першому, другому і третьому музичних реченнях, що в основному представлені II, III чи IV ступенями. Крім цього, вплив ака-

демічної танцювальної професійної музики на традиційну народну проявляється присутністю у вальсах секвенцій (Див. приклад 1-А). Саме вони є визначальним чинником приналежності зразка до писемної (авторської) музики. До речі, секвенції присутні майже у всіх вальсах, які є в репертуарі західноподільських весільних музик.

Західноподільські вальси, що виникли на основі народнописенних мелодій, зазвичай, побудовані на ладозвукорядах в межах пентахорда, гексахорда. А авторські вальсові мелодії переважно перебувають в межах октави, а то й більше. Через те в основу останніх покладенні мажоро-мінорні ладозвукоряди.

Часто у вальсах, які виконують західноподільські традиційні музиканти, помітна двочастинна побудова (на подоби: заспів – приспів). Це також є свідченням формування вальсів під впливом професійної академічної музики. Прикладом присутності двочастинної форми у репертуарі західноподільських музик є вальс «Човник хитається серед води» з частим секвенційним повторенням мелодичних ланок у ньому. Першою складовою вальсу є його строфічна структура, що складається з чотирьох музичних речень. Друга частина (приспів) також складається з чотирьох музичних речень. Отже, музична форма вальсу наступна: (С. АВ АВ' П. СС' DC').

Типовим для вальсових мелодій є й ритм аналізованого твору. Він представлений двома видами строфічної побудови: репетицією (♩♩♩♩♩♩) та об'єднанням (♩♩♩♩♩♩). Іншу ритмічну структуру у сегментах творить ритм у другій його частині, тут він, зазвичай, складається з подвійного об'єднання (♩♩♩♩♩♩), що простежується у кожному сегменті останньої побудови. Саме такий ритмічний малюнок часто зустрічається в академічних вальсових мелодіях. У цьому творі є показовим секвенційне становлення інтонаційних ланок. Це особливо відчутно у другій (приспівній) його частині.

Ладозвукорядна будова вальсу «Човник хитається серед води» широкооб'ємна. Її творить октавний іонійський октахорд в автентичному поєднанні двох інтонаційних ланок – нижнього пентахорда з субквартою та верхнього тетрахорда. Така ладова побудова – характеристична ознака для авторського музичного творення.

Вальси, які грають західноподільські традиційні музики можна поділити на дві групи. Першу групу складають вальси, для яких характерна тридольна метрика. Це так звані повільні вальси. Вони, зазвичай, виконуються в час першого танцю молодого подружжя на весіллі, а також в час замовлення вальсів гостями (чоловіками) літнього

віку. До цієї групи належать вальси: «Сама я рожу посадила», «Взяв би я бандуру», «Помаленько Юзьку грай» та ін. Другу групу у досліджуваному етнографічному районі складають так звані жваві вальси. Вони, зазвичай, представлені шестидольною метрикою, що виконується на «два» (в дводольному метрі). Вальси цієї групи танцює, зазвичай, молодь. Прикладом таких вальсів є: «Човник хитається серед води», «Час рікою пливе», «У саду, де колишуться віти» та ін. Виконуються вальси в досліджуваній місцевості (найчастіше на весіллях) як молоддю так і старшим поколінням.

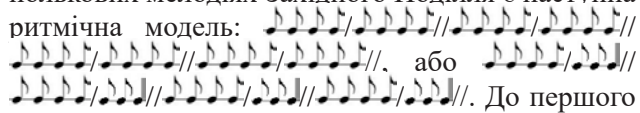
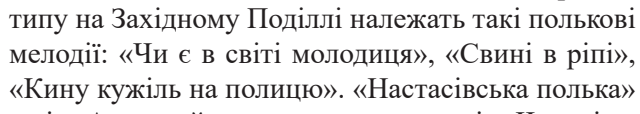
У 1970-х – 2020-х рр. у репертуарі наставівських традиційних інструментальних ансамблів (а також в інших селах та містечках Західного Поділля) продовжували домінувати вальсові мелодії. Свідченням цього є репертуар наставівських Михайленкових, Кравцових музик та інструментально співочого гурту «Настасівські музики».

Вальсові мелодії переважали і в репертуарі вокально-інструментального гурту «Настасівські музики», який був організований у 1986 році й у наші дні діє у с. Настасів. На відміну від Михайленкових і Кравцових музик цього ж села, цей ансамбль в основному базувався на репертуарі, що був властивий для наставівських традиційних ансамблів у 1920-х – 1960-х роках. Значне місце у ньому займають вальси: «Ішов відважний гайовий», «Час рікою пливе», «Човник хитається серед води», «Спить садок, де колишуться віти», «Гарна я си гарна», «Цвіте терен». Ці ж вальсові твори мали у своєму репертуарі наставівські Зеліскові, Ганчакові та Гевські музики у 1920-х – 1960-х роках. Явище репертуарної спадковості, в першу чергу, пов'язане з тим, що головне завдання ансамблю «Настасівські музики» полягає у відродженні та продовженні місцевої традиційної вокально-інструментальної культури.

На початку ХХ століття традиційні інструментальні ансамблі Західного Поділля найчастіше грали й полькові мелодії. Саме їх, зазвичай, виконували весільні музики з с. Настасова, починаючи з 1920 р. Полькові мелодії, як і вальсові, належать до сталого напливового репертуару. Адже в їхню основу покладено тогочасні популярні пісні, що виконувалися у швидких темпах. У першій половині цього ж століття на терені Західного Поділля польковий репертуар базувався на пісенних мелодіях. Найпоширенішими серед яких були: «Чи є в світі молодича», «Свині в ріпі», «Чоловіче, я слаба», «Кину кужіль на поліцію», «Ой, Марусю, чичері», «Чорні очка як терен», «Тече вода каламутна», «Чи я тому винна, що перина зимна», «Танцуй, танцуй викруцай» (чеська полька). Крім

вищеназваних, у їхньому репертуарі були й суто інструментальні мелодії польок, а саме: «Настасівська полька», «Українська полька». Останні вказують на їхнє суто інструментальне формування. Саме вищезазначені полькові мелодії були основою репертуару Заліскових, Ганчакових і Гевських музик впродовж 1920-х – 1960-х років.

Виходячи із вищесказаного, полькові мелодії у репертуарі настасівських музик можна укласти в дві групи. До першої належать мелодії, що мають пісенне походження. До другої – інструментальне. Із одинадцяти вищезазначених польок – дев'ять пісенні. Саме це і є свідченням того, що танцювальні мелодії походять від пісенних, тобто їхньою основою є найвідоміші в досліджуваній місцевості мелодії народних пісень.

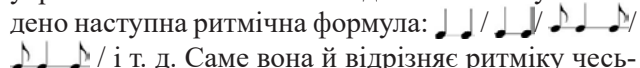
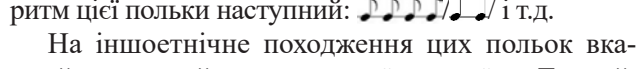
Пісенні мелодії польок у досліджуваній місцевості найчастіше базуються на чотирирядкових строфічних побудовах з приспівом, або без них. Типовою силабомелодичною формою вірша у полькових мелодіях Західного Поділля є наступна ритмічна модель:  або . До першого типу на Західному Поділлі належать такі полькові мелодії: «Чи є в світі молодича», «Свині в ріпі», «Кину кужіль на полицю». «Настасівська полька» та ін. А другий тип творять наступні: «Чоловіче, я слаба», «Чорні очка як терен». Саме ці дві силабомелодичні моделі є найпоширенішими в українських питомих полькових мелодіях.

Полькові мелодії, зазвичай, моторні. Адже їх характеризують такі виражальні засоби, як: чіткий ритм, що, зазвичай, відтворений восьмими тривалостями, швидкий темп, грайливий характер, невелика за обсягом тривалість звучання (в межах квінти – сексти). Ці стилістичні ознаки є типовими для становлення мелодії до танців польок.

Народномузична форма полькових мелодій, зазвичай, побудована на періодах, що складаються з чотирьох музичних речень. У деяких полькових мелодіях формотворення базується на автоматичному повторенні як першого, так і другого музичних речень. Прикладом такого структурування може послужити полькова мелодія «Кину кужіль на полицю». В її основі формотворча модель: А А А' А'. Таке структурування близьке до народномузичних варіаційних форм.

В основу ладозвукорядів полькових мелодій покладені як іонійський, так і еолійський пентаксахорди. Саме вони є визначальними в українській питомій танцювальній модальній музиці.

Зауважимо, що мелодії польок «Танцуй, танцуй викруцай» (чеська полька), «Чи я тому винна, що

перина зимна» (закарпатська), без сумніву, іншоетнічного походження. Про це свідчить, зазвичай, їхній силабомелодичний ритм. Зокрема для полькової мелодії «Танцуй, танцуй викруцай» властива ритмоформула, що відмінна від типових українських полькових мелодій. В її основу покладено наступну ритмічну формулу:  / і т. д. Саме вона й відрізняє ритміку чеської полькової мелодії від українських. Дещо відмінною в ритмічному становленні є й полькова мелодія «Чи я тому винна, що перина зимна». Тут, на відмінну від переважної більшості ритмічних формул українських польок, відчутне згущення ритму у парних тактах (). Силабомелодичний ритм цієї польки наступний:  і т.д.

На іншоетнічне походження цих польок вказує й словесний текст: першої чеської – «Танцуй, танцуй викруцай», а другої – закарпатський діалектний говір. Крім цього, полька «Танцуй, танцуй викруцай», на відміну від польок етнічного походження, що складаються з однієї строфи, – двочастинна. Першу частину творить строфа, що складається із чотирьох музичних речень, а другу – приспів, в основу якого покладено одне речення, що двічі повторюється. Саме такий спосіб формотворення й відрізняє чеську польку від українських, зокрема й від західноподільських.

У 1960-х роках на Західному Поділлі відбулася масова електрифікація сіл і містечок. Майже у кожній хаті появилось дротове та електричне радіо, радіоли, магнітофони, телевізори. Саме ці засоби масової комунікації посприяли активному набуттю нового репертуару місцевими традиційними інструментальними ансамблями. Сталий репертуар вони почали розширювати найбільш популярними у цей час у засобах масової комунікації вокальними та інструментальними творами, які виконували українські вокальні та вокально-інструментальні ансамблі. До місцевого репертуару входять пісні та інструментальні твори авторського походження. Особливо це стало відчутним у жанрі польок. Якщо у попередній період вони найчастіше базувалися на народно-пісенному репертуарі, то з початку 1970-х років вони формуються на базі творів відомих і маловідомих українських композиторів. Прикладом таких змін може бути репертуар настасівських Михайленкових, Кравцових музик та вокально-інструментального гурту «Настасівські музики». Зокрема, у репертуарі Михайленкових музик, крім виконання усталених в цій місцевості традиційних польок, з'являються й нові як народно-пісенного, так і авторського походження. Серед оновлених у їхньому творчому набутку зустрічаються наступні полькові мелодії народно-пісенного походження:

«Кину кужіль на полицю», «Ой, Марусю, чичері», «Тече вода каламутна», «Заспіваймо пісню веселеньку», «Буде в мене сивий кінь». Ці польки походять з інших українських етнографічних районів. Зокрема, мелодії польок «Ой, Марусю, чичері» (Кушніренко, 2003: 60), «Тече вода каламутна» (Бойко, 2005: 174) – походять із Закарпаття. Мелодії польок «Кину кужіль на полицю», «Заспіваймо пісню веселеньку» представлені поширеними піснями, які походять з центральних областей України. А мелодія польки «Буде в мене сивий кінь», ймовірно, походить із Кубані. Саме такий польковий репертуар завдяки засобам масової комунікації став набуток Михайленкових музик. Аналогічний спосіб оновлення полькових мелодій властивий і Кравцьовим музикам. Крім польок, виконуваних попередніми настасівськими музиками, репертуар Кравцьових музик поповнився наступними: «Глибока кирниця», «Чи є в світі молодича». Зокрема, полькова мелодія «Глибока кирниця», ймовірно, записана на Закарпатті. Свідченням цього є лексика тексту та мелодика, «Чи є в світі молодича» – писемного походження. Її автор – Данило Бонковський (Нудьга, 1956: 47–49).

На особливу увагу заслуговує польковий репертуар, виконуваний вокально-інструментальним гуртом «Настасівські музики». Їх репертуар, зазвичай, побудований на місцевому танцювальному матеріалі. Крім цього, вони використовують мелодії вказаного жанру, запозичені з близьких та віддалених місцевостей України. Про це свідчать їхні назви: «Могильницька полька», «Рекшинська полька», «Перебитівська полька», «Сабилівка». Крім вищезазначених, є й полькові мелодії, що походять з Карпатського регіону. Серед них: «Висит ябло, висит», «Порізала пальчик» та «На краю села хатина». Крім цього, гурт виконує й чеську польку «Танцуй, танцуй викруцай», що здавна присутня у репертуарі традиційних інструментальних ансамблів с. Настасів.

У репертуарі ансамблю «Настасівські музики» є польки й інструментального походження. Серед них: «Концертна полька для сопілки», «Подільська полька» (аранжування Василя Попадюка).

Польковий репертуар ансамблю «Настасівські музики» популяризує не лише традиційну пісенну танцювальну культуру, а й інструментальну, розширюючи своє функційне призначення. Тобто творчий колектив не лише виконує мелодії до танців, але й виконує інструментальну концертну музику для слухання.

Висновки. У репертуарі традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля у 1920-х – 2020-х роках важливе місце займали (й до сьогодні займають) напливові танці вальси та польки. Це домінуючий репертуар традиційних інструментальних ансамблів досліджуваної місцевості на весіллях, гостинах, хрестинах, толоках та вечірніх молодіжних гуляннях. Вальси прийшли на українські землі з Австрії з поширенням у ній професійної академічної музики. У зв'язку з участю місцевих музикантів у панських оркестрах, вони почали адаптовуватися у містечкове та сільське середовище й на початку XX століття зайняли важливе місце у місцевій танцювальній традиції. Силаботоніка вальсів побудована на постійному чергуванні молосса (♩) у мелодії від початку до кінця. Лише в кінці присутній спондей, виражений довшими тривалостями (♩). Жвавим вальсовим мелодіям властивий шестидольний метр (з метричними долями «на два»).

Аналогічним шляхом ввійшли в українське танцювальне середовище й польки (їхньою батьківщиною є Чехія). Мелодії польок звучать у дводольному метрі, жвавому чи швидкому темпі. Їм властивий грайливий характер. В основу їхньої силаботоніки найчастіше покладено поєднання дипірихія (♩) – у перших двох тактах і дипірихія зі спондеєм (♩) – у третьому такті, або дипірихія (♩) – у першому такті та анапеста (е е q) – у другому такті. Саме такі музичні ритми надають польковим мелодіям жвавого грайливого характеру.

Вальси та польки – найбільш популярний у Західному Поділлі танцювальний репертуар, який місцевими традиційними інструментальними ансамблями виконується до сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія лемківської пісні / [Упоряд. М. Бойко]. Львів, 2005. 496 с.
2. Записав Буранич Степан Ігорович від Вадзюк Ярослави Григорівни, 1954 р. н. Тернопіль, 2024. 25 лютого.
3. Записав Смоляк Олег Стефанович від Смоляка Стефана Олексійовича, 1921 р.н. Село Настасова Тернопільської області, 1978.
4. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посіб. [для вищих і серед, навчал, муз, закладів]. Київ: «Музична Україна», 1990. 336 с.
5. Іваницький А. Український музичний фольклор : підруч. Вінниця: Нова книга, 2004. 3-е вид. доп. 320 с.
6. Кушніренко А. Веселкові передзвони вокально-хорові твори. Київ: Музична Україна, 2003. 217 с.
7. Людкевич С. Передмова. *Етнографічний збірник / [Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові : Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським ; списав і зредагував Станіслав Людкевич]*. Львів, 1906. Т. XXI. Ч. 1. С. III–XXIII.

8. Мальцева Н. Вплив зовнішніх факторів на фольклорну традицію Західного Поділля. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство* / [Гол. ред. О. Смоляк]. 2003. № 1 (10). С. 77–82.
9. Нудьга Г. Пісні та романи українських поетів. Київ: Радянський письменник, 1956. Т. 2. 385 с.
10. Смоляк О. Традиційне народне інструментальне виконавство Західного Поділля в 50-х – 60-х роках ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 115–118.
11. Чикинда О. Діяльність фольклорного вокально-інструментального ансамблю «Веселі Золотниківчани» в контексті культурно-мистецьких традицій села Золотники на Теребовлянщині. *Магістерська робота*. Тернопіль, 2022. 62 с.
12. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівенсько-Волинського Полісся: моногр. / [передм. І. Довгалюк]. Львів: СПОЛОМ, 2014. 234 с. : іл., ноти.
13. Ярмола В. Роги в традиційній музичній культурі Західного Полісся. *Етномузика: зб. стат. та матер. із нагоди ювілею проф. Б. Яремка* / [упор. В. Ярмола]. Львів: Галич-прес, 2023. Число 19. С. 97–112.
14. Вальс (танок). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%81_\(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BA\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%81_(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BA)) (дата звернення 13.04.2025).
15. Полька (танець). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0_\(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0_(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C)) (дата звернення 18.04.2025).

REFERENCES

1. *Antolohiia lemkiivskoi pisni* (2005) [Anthology of Lemko songs] / [Uporiad. M. Boiko]. Lviv. 496 s. [in Ukrainian].
2. *Zapysav Buranych Stepan Ihorovych vid Vadziuk Yaroslavy Hryhorivny, 1954 r. n.* (2024) [Recorded by Buranych Stepan Ihorovych from Vadziuk Yaroslava Hryhorovna, born in 1954]. Ternopil. 25 liutoho. [in Ukrainian].
3. *Zapysav Smoliak Oleh Stefanovych vid Smoliaka Stefana Oleksiiiovycha, 1921 r.n.* (1978) [Recorded by Smoliak Oleh Stefanovych from Smoliak Stefan Oleksiyovych, born in 1921]. *Selo Nastasova Ternopilskoi oblasti*. [in Ukrainian].
4. Ivanytskyi, A. (1990). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist* [Ukrainian folk music] : *posib. [dlia vyshchykh i sered, navchal, muz, zakladi]*. Kyiv: «Muzychna Ukraina». 336 s. [in Ukrainian].
5. Ivanytskyi, A. (2004). *Ukrainskyi muzychnyi folklor* [Ukrainian musical folklore] : pidruch. Vinnytsia: Nova knyha. 3-e vyd. dop. 320 s. [in Ukrainian].
6. Kushnirenko, A. (2003). *Veselkovi peredzvony vokalno-khorovi tvory* [Rainbow chimes vocal and choral works]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 217 s. [in Ukrainian].
7. Liudkevych, S. (1906). *Perednova* [Foreword]. *Etnohrafichniy zbirnyk / [Etnohrafichna komisiia Naukovoho tovarystva im. T. H. Shevchenka u Lvovi : Halytsko-ruski narodni melodii zibrani na fonograf Yosyfom Rozdolskym ; spysav i zredahuval Stanislav Liudkevych]*. Lviv. T. XXI. Ch. 1. Pp. III–XXIII. [in Ukrainian].
8. Maltseva, N. (2003). *Vplyv zovnishnikh faktoriv na folklornu tradytsiiu Zakhidnoho Podillia* [The influence of external factors on the folklore tradition of Western Podillya]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Petra Chaikovskoho. Serii: Mystetstvoznavstvo* / [Hol. red. O. Smoliak]. № 1 (10). Pp. 77–82. [in Ukrainian].
9. Nudha, H. (1956). *Pisni ta romansy ukrainskykh poetiv* [Songs and romances of Ukrainian poets]. Kyiv: Radianskyi pismennyk. T. 2. 385 s. [in Ukrainian].
10. Smoliak, O. (2011). *Tradytsiine narodne instrumentalne vykonavstvo Zakhidnoho Podillia v 50-kh – 60-kh rokakh XX stolittia* [Traditional folk instrumental performance of Western Podillya in the 50s – 60s of the 20th century]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*. № 1. Pp. 115–118. [in Ukrainian].
11. Chykynda, O. (2022). *Diialnist folklornoho vokalno-instrumentalnoho ansambliu «Veseli Zolotnykivchany» v konteksti kulturno-mystetskykh tradytsii sela Zolotnyky na Terebovlianshchyni* [The activities of the folk vocal and instrumental ensemble «Veseli Zolotnykivchany» in the context of cultural and artistic traditions of the village of Zolotnyky in Terebovlyan region]. *Mahisterska robota*. Ternopil. 62 s. [in Ukrainian].
12. Iarmola, V. (2014). *Skrypкова традиція Рівенсько-Волинського Полісся* [Violin tradition of Rivne-Volyn Polissya]: *monohr.* / [передм. І. Довгалиук]. Lviv: СПОЛОМ. 234 с. : іл., ноты. [in Ukrainian].
13. Iarmola, V. (2023). *Rohy v tradytsiini muzychnii kulturi Zakhidnoho Polissia* [Horns in traditional musical culture of Western Polissya]. *Etnomuzyka: zb. stat. ta mater. iz nahody yuvileiu prof. B. Iaremka* / [upor. V. Yarmola]. Lviv: Halych-pres. Chyslo 19. Pp. 97–112. [in Ukrainian].
14. *Vals (tanok)* [Waltz (dance)]. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%81_\(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BA\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%81_(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BA)) (data zvernennia 13.04.2025) [in Ukrainian].
15. *Polka (tanets)* [Polka (dance)]. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0_\(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0_(%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C)) (data zvernennia 18.04.2025) [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 782.1:78.01:7.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-15>

Юньпен ВАНЬ,

orcid.org/0000-0001-8365-3389

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) 516431577@qq.com

ДИСКУРС ЕКЗОТИЧНОГО В БАРОКОВОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Ж.-Ф. РАМО ТА Г. ПЕРСЕЛЛА)

У статті розглядається початковий етап становлення дискурсу екзотичного в оперному мистецтві бароко, що формується в умовах трансформації уявлень про географічний простір як ключового чинника осмислення образу Іншого. Актуальність теми зумовлена сучасним ренесансом барокового оперного мистецтва, пов'язаним із розвитком історично інформованого виконавства та поверненням творів цієї доби в живу практику музикування. **Мета** дослідження – проаналізувати явище дискурсу екзотичного в бароковій оперній музиці на прикладі опери-балету «Галантні Індії» Ж.-Ф. Рамо та семі-опери «Королева Індіанців» Г. Перселла, що виявляють засадничі для музичного театру Нового часу принципи композиторського мислення й увиразнюють становлення власної ідентичності в європейській музиці через дихотомію «Я – Інший». **Методологія** ґрунтується на історико-культурному, жанрово-стильовому та семантичному підходах. Важливим аспектом **новизни** є залучення до аналізу творів барокової доби концепцій постколоніалізму та орієнталізму. **Висновки.** Запропонований підхід, що трактує дискурс як історично зумовлену систему репрезентацій, дозволяє розглядати музичний театр XVII–XVIII століть як простір осмислення образу Іншого. Дискурс екзотичного в творчості Ж.-Ф. Рамо та Г. Перселла постає багаторівневою художньо-світоглядною моделлю, вибудованою на опозиції «Я – Інший» і водночас зумовленою іманентним тяжінням музичної культури бароко до «незвичного». У «Галантних Індіях» Ж.-Ф. Рамо екзотичне реалізується переважно на драматургічному рівні як енциклопедична модель світу, де кожне антре репрезентує окрему модифікацію екзотичного. Важливим для розуміння твору є увиразнення просвітницького ідеалу галантного як характеристики образу Іншого. У «Королеві Індіанців» Г. Перселла образ Іншого інтегрується у трагедійний дискурс. Для розглянутих оперних творів важливим маркером є екстраполяція образу райського саду та міфологеми золотого віку на простір екзотичного.

Ключові слова: музична творчість, дискурс екзотичного, образ Іншого, Г. Перселл, Ж.-Ф. Рамо, семі-опера, опера-балет, бароковий музичний театр.

Yunpeng WAN,

orcid.org/0000-0001-8365-3389

Postgraduate (PhD) student at the Department of Interpretation and Analysis of Music

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;

Kharkiv (Ukraine). E-mail: 516431577@qq.com

THE DISCOURSE OF THE EXOTIC IN BAROQUE MUSICAL THEATRE: THE CASE OF JEAN-PHILIPPE RAMEAU AND HENRY PURCELL

The article examines the initial stage in the formation of the discourse of the exotic in Baroque opera's art, which emerges in the context of shifting perceptions of geographical space as a key factor in conceptualizing the image of the Other. The relevance of the topic is обусловлено by the contemporary revival of Baroque opera, associated with the development of historically informed performance and the return of works of this period to active musical practice. **The aim** of the study is to analyze the phenomenon of the discourse of the exotic in Baroque operatic music, drawing on Jean-Philippe Rameau's opera-ballet *Les Indes galantes* and Henry Purcell's semi-opera *The Indian Queen*, which reveal the fundamental principles of compositional thinking in early modern musical theatre and highlight the formation of European cultural identity through the dichotomy "Self – Other." **The methodology** is based on historical-cultural, genre-stylistic, and semantic approaches. An important aspect of the study's novelty lies in the application of postcolonial and Orientalist frameworks to the analysis of Baroque works. **The conclusions** demonstrate that the proposed approach, which interprets discourse as a historically conditioned system of representations, makes it possible to consider seventeenth- and eighteenth-century musical theatre as a space for conceptualizing the Other. The discourse of the exotic in the works of Rameau and Purcell appears as a multi-layered artistic and ideological model structured around the opposition "Self – Other" and simultaneously shaped by the Baroque culture's inherent attraction to the unusual. In Jean-Philippe Rameau's *Les Indes galantes*, the exotic is realized primarily at the dramaturgical level as an encyclopedic model of the world, where each entrée represents a distinct manifestation of exoticism. A key aspect of interpretation is the articulation of the Enlightenment ideal of galanterie as a defining feature of the Other. In Henry Purcell's *The Indian Queen*, the image of the Other is integrated into a tragic discourse. For both operatic works, an important marker is the projection of the image of the Garden of Eden and the mythologeme of the Golden Age onto the exotic space.

Key words: musical creativity, discourse of the exotic, image of the Other, Henry Purcell, Jean-Philippe Rameau, semi-opera, opera-ballet, Baroque musical theatre.

Актуальність проблеми. У музичному мистецтві екзотичне виступає вагомим концептом, що пов'язаний як із втіленням уявлень про іншу культуру, привабливу для глядача своєю відмінністю та незвичністю, так і з формуванням власне європейської культурної ідентичності. Значущість цього феномена засвідчує його тривала актуальність упродовж кількох історичних епох – від барокової доби до сьогодення. Предметом нашої уваги є початковий етап становлення дискурсу екзотичного, що формується в бароковій культурі і виокремлюється в оперному мистецтві Нового часу. Це була епоха суттєвих змін у сприйнятті географічного простору, який набуває важливої ролі у процесі осмислення та художнього конструювання екзотичного. Саме тоді відчутно трансформуються уявлення про географічний простір, який стає одним із ключових чинників виникнення концепту екзотичного.

Водночас, барокова опера для сучасного інтерпретатора («читача») є теж історично та естетично дистанційованою і потребує особливих дослідницької оптики, відтак – маємо справу з подвійним інтерпретуванням. Таке нашарування інтерпретаційних рівнів у процесі розкодування барокових музичних текстів відкриває можливості для глибшого осмислення механізмів культурного перекладу, жанрово-драматургічного моделювання дихотомії «свій/чужий» в опері кінця XVII – початку XVIII століть, а також для виявлення способів культурного самопізнання однієї культури у дзеркалі іншої.

Нарешті, третій важіль актуальності обраної теми – сплеск інтересу до барокового оперного мистецтва, одним з чинників якого стало відродження контратенорової техніки. Про ренесанс барокової опери свідчить збільшення кількості сценічних постановок, фестивальних проєктів, досліджень, пов'язаних з історично інформованим виконавством (HIP), а також розширення репертуару, завдяки якому барокові твори знову входять до активного культурного обігу. Так, музика цієї доби перестає сприйматися виключно як об'єкт історичного музикування й натомість утверджується як жива складова сучасної культурної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне осмислення поетики екзотичного в бароковому музичному театрі формується на перетині кількох напрямів сучасної гуманітаристики та музикознавства. Методологічна основа дослідження ґрунтується на працях з музичної естетики та виконавської поетики бароко. Серед них вкажемо на фундаментальну роботу В. Жар-

кової (Жаркова, 2023), значною мірою присвячена ключовим рисам барокової естетики. Також важливою є стаття колективу авторів «Поетика музичного бароко: естетика, виконавські традиції, інтерпретація» (Serganiuk et al., 2024), де барокова поетика осмислюється в контексті взаємодії історично віддаленої епохи із сучасним виконавством.

Другим важливим методологічним підґрунтям є праці, присвячені осмисленню Іншого як складової картини світу. Визначальне місце тут посідає праця Е. Саїда «Орієнталізм» (Саїд, 2025), у якій Схід постає як уявний об'єкт, сформований західною свідомістю. Залучення цієї праці до аналізу екзотичного в бароковому музичному театрі дозволяє трактувати інакшість не як декоративний колорит, а як розширення картини світу. У близькому теоретичному полі перебуває есе П. Булеза «Oriental Music: A Lost Paradise?» (Boulez, 1986), де піддається критиці західний міф про Схід як втрачений рай і наголошується на небезпеці редукції неєвропейських музичних традицій до набору декоративних звукових знаків.

У музикознавстві проблематика екзотичного найчастіше розроблялася на прикладах музики класико-романтичної та модерної доби. Серед показових досліджень назовемо працю Л. Крамера (Kramer, 1995), роботу Д. Гремита (Gramit, 2003), дослідження М. Хеда (Head, 2000).

Фундаментальне значення для вивчення музичного екзотицизму має монографія Р. Локе «Музичний екзотицизм: образи та відображення» (Locke, 2011), у якій простежено репрезентації екзотичного від бароко до XX–XXI століть у зв'язку з орієнталізмом, колоніалізмом, імперським дискурсом, націоналізмом і глобалізацією. Попри широту цього дослідження, бароковий музичний театр як окрема сфера формування дискурсу екзотичного не стає в ньому центральним об'єктом аналізу.

У сучасному вітчизняному музикознавстві також спостерігається активізація інтересу до проблем орієнталізму. У праці Лінь Юлін (Лінь, 2025) простежено етапи втілення східних образів у європейській театральній музиці XVII–XIX століть, тоді як у дисертації А. Мамони (Мамона, 2024) обґрунтовується поняття «нового орієнталізму» як окремого музично-стильового явища першої третини XX століття.

Важливими для обраної теми є також праці, присвячені творчості Ж.-Ф. Рамо та Г. Перселла. Вкажемо на найбільш важливі в українському музикознавстві. У статті А. Єфіменко (Єфіменко, 2016) опера-балет «Галантні Індії» розглядається як знаковий твір французького музичного театру

XVIII століття; у дисертації Лю Тін (Лю, 2022) акцентовано синергію вокального і танцювального начал у цьому опусі; Т. Казначеева (Казначеева, 2018) звертається до проблем виконавської інтерпретації твору.

Активне наукове осмислення творчості Г. Перселла помітно посилилося наприкінці 1990-х років. Важливе місце серед таких праць посідає монографія М. Адамса «Генрі Перселл: витоки та розвиток його музичного стилю» (Adams, 1995), у якій простежено особливості композиторської мови митця в різних жанрах. Серед досліджень, присвячених семі-опері Перселла та проблемі екзотичного в англійському театрі Реставрації, показовими є праці Е. Піннока (Pinnock, 1990) та Х. Мартіна (Martín, 2008).

Водночас наявні праці лише частково охоплюють проблему екзотичного як цілісного дискурсивного механізму в бароковому музичному театрі, що й зумовлює актуальність подальшого аналізу творчості Ж.-Ф. Рамо та Г. Перселла в цьому ракурсі.

Мета дослідження – проаналізувати явище дискурсу екзотичного в бароковій оперній музиці на прикладі опери-балету «Галантні Індії» Ж.-Ф. Рамо та семі-опери «Королева Індіанців» Г. Перселла, що виявляють засадничі для музичного театру Нового часу принципи композиторського мислення й увиразнюють становлення власної ідентичності в європейській музиці через дихотомію «Я – Інший».

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасній гуманітаристиці поняття дискурсу виходить далеко за межі звичайного розуміння мовленнєвого акту. М. Фуко в «Археології знання» (Фуко, 2003) визначає дискурси як історично зумовлену систему, що формує сам спосіб бачення. Саме в такому значенні поняття дискурсу є продуктивним для аналізу екзотичного в бароковому музичному театрі. Дискурс постає як система смислового впорядкування реальності через висловлювання. Дискурс визначає, яким саме чином явище стає видимим, названим, осмисленим і включеним у систему світогляду. Важливо, що будь-який дискурс завжди зумовлений картиною світу: він формується в певну епоху, залежить від панівних способів пізнання та естетичних норм. Саме тому один і той самий об'єкт у різні історичні періоди може бути описаний через різні дискурсивні моделі.

Для мистецтвознавчого і музикознавчого аналізу поняття дискурсу особливо продуктивне, оскільки дозволяє розглядати художній твір як частину ширшого контексту. Відтак, *дискурс*

екзотичного постає як окремий різновид дискурсу, пов'язаний із репрезентацією «Іншого». За концепцією Є. Саїда (Саїд, 2025), екзотичне у такому розумінні не є властивістю самого об'єкта: «...Існували – й існують культури та нації, що є на Сході, і їхні долі, історія та побут мають чуттєву очевидну реальність, яка, звичайно ж, багата значущища за все те, що можна сказати про них на Заході» (Саїд, 2025: 22). Тобто, екзотичне не існує як об'єктивна, природна ознака певної традиції, а виникає саме внаслідок дискурсивного конструювання. У ньому реальна культурна багатоманітність зводиться до окремих знаків, легко впізнаваних маркерів. В оперному творі це можуть бути специфічні імена, географічні топоніми, незвичайні костюми, хореографія, темброві особливості тематизму або ритмічні формули, сценографічні деталі, що є сигналами для глядача про «чужинність» зображуваного світу.

Музичний театр надає можливість реалізуватися дискурсу екзотичного особливо багатимірно, оскільки в синтетичному жанрі поєднуються слово, музика, сценічна дія, візуальний образ, танець і драматургія. Екзотичне може проявлятися в типі конфлікту, в характеристиках персонажів, у контрасті «європейського / цивілізованого» та «природного», у специфіці музичної мови або навіть у способах організації сценічного простору. Для музичного театру XVII – XVIII ст. це особливо важливо, оскільки саме в цей час «далекі країни», «східні світи» і «новий світ» починають активно входити в художню уяву Європи. При цьому вони фігурують не як результат етнографічного знання, а як елементи естетичної «гри». Барокова сцена не відтворює «Іншого» безпосередньо, а створює художню модель, у якій поєднуються водночас і захоплення, і дистанція.

Отже, під *дискурсом екзотичного* в цій статті розуміється історично й культурно зумовлена система художніх, музично-мовленнєвих, семантичних засобів, за допомогою яких конструюється образ «Іншого». Дискурс екзотичного охоплює не лише художні образи, пов'язані із зображенням далеких земель, незнайомих звичаїв або чужих персонажів, а й сукупність музично-мовленнєвих, семантичних та аксіологічних паттернів, що формують цілісну модель культурної інакшості. Подібний підхід дає змогу розглядати музичний театр не лише як сферу художню, а і як простір уявлень про «своє» і «чуже» в картині світу.

На підставі запропонованого підходу розглянемо конструювання образу екзотичного «індіанця» в бароковій опері на прикладі двох знакових творів Ж.-Ф. Рамо та Г. Перселла.

«Галантні Індії» / «*Les Indes Galantes*» (1735–1736) Ж.-Ф. Рамо стали уособленням нового руху до Просвітництва в музиці, новаційності композиторського мислення якого проявилася найбільше в оперному жанрі. За А. Єфіменко, саме Рамо відкриває цей рух в музичному мистецтві: «...інновація Рамо і Фузельє – демонстрація в опері історичної, філософської, культурної, стильової модуляції, передбачення змін музичного театру нової епохи, сценічно розвинута дискусія навколо соціально-політичних проблем епохи Просвітництва» (Єфіменко, 2016: абз. 28). Разом із тим, опера-балет Ж.-Ф. Рамо постає «енциклопедією» образу Іншого та увиразненням екзотичного в музичному театрі.

Семантичне поле опери-балету, в якому образ Іншого є конотацією до образу людської досконалості утворюється двома важелями: універсалізм знання та прагнення «каталогізації» світу з одного боку, та уявлення про пагубність цивілізації – з іншого. «Індії» (якими в добу Рома називали будь-яких чужинців) – галантні в творі Ж.-Ф. Рамо. Зауважимо, що поетика галантного була однією з характерних ознак культурного простору пізнього бароко. Її поширення простежується в різних видах мистецтва: у літературі (в романі «шляхетної ввічливості»), у живописі в жанрах *fête galante* та *буколіки* з ідеалізацією позаміського життя. У музичному театрі ця тенденція виявилася не лише в «Галантних Індіях» Ж.-Ф. Рамо, а й в операх-балетах його сучасників А. Демаре «Галантні свята» («*Les festes galantes*», 1698), А. Кампра «Галантна Європа» («*L'Europe galante*», 1697).

Галантний чужинець у творі Ж.-Ф. Рамо є носієм високого етосу, внутрішньої чистоти духу та моральних чеснот. Екзотичне тут – не в сміховому вимірі – наголосимо, що композитор маркує твір як ліричну трагедію.

Інший бік просвітницької картини світу в опері-балеті Рамо полягає в застосуванні універсалізму та всеохопленості, упорядкуванні світу. Чотири антре з прологом є спроба втілити різні аспекти «чужинного». «...Рамо зафіксував у музиці уявлення француза-сучасника про звуковий образ позаєвропейського світу» (Єфіменко, 2016: абз.10).

Така модель втілює одну з провідних світоглядних настанов Просвітництва – ідею універсалізму знання та енциклопедизму, засновану на прагненні до впорядкування, раціонального й всеосяжного пізнання світу. Не випадково покладена в основу драматургії опери «кругосвітня мандрівка» виявляється суголосною тому самому інтелектуальному клімату, в якому сформувалася «Енци-

клопедія» Дідро та д'Аламбера – чотири антре опери-балету постають у вигляді різних культурних моделей віддалених країв. Семантика чотирьох чужоземних просторів – Туреччини, Перу, Персії та Північної Америки репрезентує окремий варіант екзотичного світу та набуває форми впізнаваних топосів «іншого» місця. Перше антре «Великодушний турок» / «*Le Turc généreux*» окреслює поетику *alla turka*. Друге – «Інки Перу» / «*Les Incas du Pérou*» акцентує тему конквісти та опозицію «свій/чужий». Третє, «Перське свято квітів» / «*Les fleurs: Fête persane*» – поєднує ліричний модус із травестійністю. Четверте антре «Дикуни» / «*Les sauvages*» втілює пасторально-ідилічний образ Іншого. Так вибудовується подвійна стратегія: дискурс екзотичного водночас маркує дистанцію та вибудовує образ Іншого як «зрозумілого» у межах християнської картини світу.

Музична мова творів барокових часів з екзотичною семантикою здебільшого вважається «не-екзотичною»: композиторами використовуються типові жанрово-стильові моделі, тембри, відсутність яскравого екзотичного звучання (яке з'являється лише в творах значно пізніше – у XIX ст.). Проте для слухача-сучасника музична мова Рамо містила незвичайні елементи, які стосувалися ритму, шумових ефектів, застосування сценічних механізмів (приміром, виверження вулкану в другому антре), навіть зберіглися відомості щодо незадоволення публіки музикою опери-балета. Так, А. Єфіменко вказує: «...в «Галантних Індіях» у такий оригінальний спосіб, на інтонаційному, а особливо метро-ритмічному рівнях, композитор стилізував інакомовність музично-образної сфери чужинців» (Єфіменко, 2016: абз. 9)

Зупинимось на найбільш знайомому в виконавській практиці номері з «Галантних Індій» з четвертого антре – хору та дуету «Мирні ліси» («*Forêts paisibles*»). Початково композитор створив клавірне рондо (1725), на підставі якого було написано цей номер та додано у другу редакцію опери-балету (1736). Доцільно підкреслити ідеалізовану репрезентацію «Іншого», що постає тут як утілення архетипу золотого віку. Екзотичність цього антре можемо інтерпретувати передусім як образ райського саду – простору гармонії та первісної цілісності. Відтак, вагому роль у драматургії четвертої картини відіграє пасторальний модус. За Л. Шаповаловою, музична пастораль «...безпосередньо пов'язана з природною ідилією, поетичним зачаруванням, ілюзією та витонченістю, свободою та імпровізацією, є не лише ідилічним образом, а значно більше – поглядом людини на природу, що постійно змінюється та

вважає» (Sharovalova et al., 2021, с. 138). Образи природи функціонують не стільки як програмні знаки, скільки як репрезентація цілісної картини світу, що актуалізується через духовний вимір. Відтак образ «дикуна» набуває значення морального взірця, уособлюючи благородство, звитягу і шляхетність як атрибути галантного ідеалу.

«Королева Індіанців» Г. Перселла (1695, Z. 630) також є показовим прикладом унаочнення дискурсу екзотичного та формування образу «індіанця» в бароковому музичному театрі. Створена за однойменною п'єсою Дж. Драйдена, як і інші драматичні твори Перселла 1690-х років, розвиває жанрову модель семі-опери, в якій музика, сценічна дія, акторська гра та хореографія функціонують у тісній взаємодії, формуючи цілісне художнє висловлювання. Водночас специфіка англійського театру доби Реставрації зумовлює особливу роль драматичного першоджерела: попри самодостатність музичного компонента, контекст п'єси Драйдена залишається важливим для інтерпретації. За словами Е. Піннока, тексти Драйдена піддавалися редакції: «...сценарії <...> мали сюжетні перестановки та були частково переписані, але без особливої обережності, <...> музика була головною цінністю, що пропонувалася публіці» (Pinnock, 1990: 3). Варто враховувати й відкритий характер музичного тексту: опера не була завершена композитором, і частину матеріалу (фінальний акт) дописав Деніель Перселл (*Daniel Purcell*). Це зумовлює певну варіативність та відкриває простір для різних виконавських і режисерських рішень, що демонструє історія постановок цього твору.

Драматургічна модель твору вибудовується через специфічну оптику: європейський суб'єкт фактично відсутній як носій внутрішнього висловлювання і постає радше як зовнішній спостерігач, тоді як центр дії зміщується до образів індіанців. Таким чином, екзотичний Інший займає місце героїв високого трагедійного дискурсу, який раніше асоціювався переважно з міфологічними чи біблійними сюжетами.

Дуже показово це спостерігається в Пролозі, який звучить після оркестрового вступу, позначеного автором як «Перша музика» та «Друга музика». Тут актуалізуються одразу дві міфологеми дискурсу екзотичного: золотий вік (що є суголосним з четвертим актом Ж.-Ф. Рамо) та райський сад, які в бароковому мистецтві набувають особливої символічної ваги. Йдеться про репрезентацію простору, де панує природна, божественно зумовлена благодать, відсутні будь-які форми соціального чи внутрішнього конфлікту, а людське буття постає як гармонійне співісну-

вання, позбавлене рефлексії та есхатологічної напруженості. Така модель світу тяжіє до ідеї первісної цілісності, що передує розщепленню культури й природи. Це, за визначенням Р. Локе – «інше місце», яке пов'язане з етимологією терміну «екзотичне»: «...екзотичне пов'язано з походженням (або посиленням на) місце, відмінне від даного. Це основне ядро значень логічно впливає з етимологічного кореня “екзо” – “поза” або “віддалено від”» (Locke, 2011, р. 1)

Дует символічних Адама і Єви (Хлопець і Дівчина) в райському місці є не тільки атрибутом божественного (за авторським задумом – контратенор і сопрано як образи чистоти), а й символічною точкою відліку людського часу – пролог містить також мотив неминучого порушення цього ідеального порядку: згадка про пророцтво та поява чужинців із «іншого світу» (яке тепер трактується не пасторально, а загрозливо) уособлюють початок історичної динаміки. Це зумовлює специфіку музично-драматургічного розвитку прологу: його початкова іділія поступово поступається місцем зростаючій драматичній напрузі, що в може інтерпретуватися як художнє втілення екзистенційного досвіду неминучості гріхопадіння та вигнання з райського саду. Відтак пролог виконує вагомую семантичну функцію: екзотичне постає тут водночас як утопічний простір первісної гармонії і як сцена-пророцтво неминучої травматизації.

Іншим аспектом дискурсу екзотичного в «Королеві Індіанців» є топонім Нового світу до іспанського вторгнення. Цей діалог культур, який формував важливі аспекти як дискурсу екзотичного, так і європейську ідентичність, не відображався історично коректно. Дж. Мартін вказує, що екзотичне, яке відчувається на різних мовленнєвих рівнях, було значною мірою адаптоване для сприйняття: «...незважаючи на свою радикальну відмінність від європейців XVII століття, корінні американці у творі <...> мають поведінкові моделі, легко зрозумілі <...>, роблячи їх історію правдоподібною в очах слухачів» (Martín, 2008: 6). Сценічну драматургію опери вибудовано через класичні колізії європейських сюжетів: любовні трикутники, війна як зустріч культур, зради та вірність. Персонажі-індіанці теж вбудовуються у знайомі європейцю соціальні ролі – королева, король, принцеса, принц, воєначальник, генерал тощо та впізнавані поведінкові моделі, де кодекси честі, дружби та кохання є семантичними орієнтирами. Так, Земпоалла та Траксалла уособлюють амбіції, жадібність до влади. Монтесума та Акасіс керуються кодексами лицарської честі. Орація та Амекісія як позитивні жіночі персонажі врівнова-

жують образ Земпоалли, який по силі характеру може сягати рівня найбільш сильних жіночих героїнь античної драми.

Проте важливим є той факт, що і через цю «знайомість» колізій все одно проступає образ Іншого, який не заважає драмі бути драмою, тобто реалізується екзотизм не через сміхове, а через серйозне. Класична інтрига любовного трикутника, яка могла бути вирішена геть в іншому ключі, веде до етичної висоти християнських чеснот в трагедійному дискурсі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Запропонований підхід, що спирається на розуміння дискурсу як історично зумовленої системи висловлювань і репрезентативних практик, дає змогу інтерпретувати музичний театр XVII–XVIII століть не лише як художнє явище, а як простір формування уявлень про «зовнішній» світ і культурну інакшість. Дискурс екзотичного в бароковому музичному театрі – багаторівнева художня та світоглядна система в творчості Ж.-Ф. Рамо та Г. Перселла, в якій засобами музичного театру втілюється важливі аспекти картини світу, що стосуються як сприйняття образу Іншого, так й усвідомлення досвіду завоювання Америки та корінних народів. Цей дискурс в оперній музиці Нового часу вибудовується на опозиції «Я – Інший» та, водночас, зумовлений і внутрішніми, іманентними чинниками: для музичного мислення цієї доби семантика «незвичного» або «причудливого» природно співвідноситься з протиставленням усталеному.

У творі Ж.-Ф. Рамо екзотичне передусім реалізується на рівні драматургії: опера-балет відтворює просвітницьку модель енциклопедизму, в межах якої засобами музичного театру здійснюється своєрідний універсалізм картини світу: кожне антре репрезентує окрему модифікацію екзотичного. Важливим аспектом інтерпретації опери-балету є концепт галантного, застосований по відношенню до образу Іншого. Це суголосно філософській ідеї «природної людини» Руссо: образ Іншого у Ж.-Ф. Рамо сповнений внутрішньої шляхетності та наділений моральними чеснотами. Водночас у семі-опері Г. Перселла образ «індіанця» інтегрується у трагедійний дискурс, зберігаючи при цьому семантику екзотичного. Особливо показовим є пролог, у якому екзотичне моделюється як амбівалентний простір райського саду та есхатологічного відчуття водночас, що відображає уявлення європейської культури про втрату первісної гармонії.

Перспективи подальших досліджень пов'язані передусім із залученням ширшого кола музично-театральних творів барокової та ранньокласичної доби з метою виявлення типології моделей екзотичного. Важливим напрямом може стати поглиблений аналіз музичної мови як носія екзотичної семантики, зокрема на рівні ритміки, тембрових рішень та інтонаційних структур. Окрему увагу варто приділити інтерпретаційним аспектам, тому, як дискурс екзотичного трансформується в сучасній виконавській практиці та режисерських концепціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфіменко А. Інновації опери-балету «Галантні Індії» Жана-Філіпа Рамо. *Музика. Український інтернет-журнал*, 27 липня 2016. URL: <https://mus.art.co.ua/innovatsiji-opery-baletu-halantni-indiji-zhana-filipa-ramo> (дата звернення 19.02.2026).
2. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
3. Казначеева Т. Синтез мистецтв у жанрі опери-балету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. № 4. С. 260–263.
4. Лінь Ю. Східні образи в європейській театральній музиці XVII –XIX століть: історичний і жанрово-стильовий аспекти. Дис. ... доктора філософії. 025 Музичне мистецтво. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2025. 226 с.
5. Лю Т. Мистецтво співу та танцю як художня цілісність: жанрово-стильовий та феноменологічний аспекти. Дис. ... доктора філософії. 025 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2022. 187 с.
6. Мамона А. «Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Тагора). Дис. ... доктора філософії. 025 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.
7. Саїд Е. В. Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Komubook, 2025. 536 с.
8. Adams M. Henry Purcell : the origins and development of his musical style. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 388 p.
9. Boulez P. Oriental Music: A Lost Paradise? *Orientations: Collected Writings*, 1986. P. 421–424.
10. Gramit D. Orientalism and the Lied: Schubert's Du liebst mich nicht. *19th Century Music*, 2003. Vol. 27. P. 97–115. DOI:10.1525/hcm.2003.27.2.097
11. Head M. Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music. London: Royal Musical Association, 2000. 156 p.

12. Kramer L. Consuming the Exotic: Ravel's Daphnis and Chloe. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press, 1995. P. 201–225.
13. Locke R. P. Musical Exoticism. Images and Reflections. Cambridge University Press, 2011. 421 p.
14. Martín J. R. J. Incas y Aztecas en La Imaginación Transatlántica: Teatro, Música y Memoria en 'The Indian Queen' De John Dryden y Henry Purcell. *Hispanófila*, No. 154, 2008. P. 1–14. <http://www.jstor.org/stable/43808542>. Accessed 27 Feb. 2026.
15. Pinnock A. Play into Opera: Purcell's 'The Indian Queen.' *Early Music*, vol. 18, no. 1, 1990, pp. 3–21. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3127847> Accessed 21 Feb. 2026.
16. Serhaniuk L., Shapovalova L., Nikolaievskaya Y., Melnyk S., Zaporozhan D. Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 2024. Vol. 7, Issue 4. P. 547-600. <https://doi.org/10.51576/ynd.1559217>
17. Shapovalova, L.; Chernyavska, M.; Govorukhina, N.; Nikolaievskaya, Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18-21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. Vol. 11 (2). P. 136-140.

REFERENCES

1. Yefimenko, A. (2016, July 27). *Innovatsii opery-baletu «Halantni Indii» Zhana-Filipa Ramo* [Innovations of Jean-Philippe Rameau's opéra-ballet *Les Indes galantes*]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*. <https://mus.art.co.ua/innovatsiji-opery-baletu-halantni-indii-zhana-filipa-ramo> (Accessed December 19, 2025). [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2023). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko* [History of Western music: *Homo Musicus* from Antiquity to the Baroque]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 548 p. [in Ukrainian].
3. Kaznacheieva, T. (2018). Syntez mystetstv u zhanri opery-baletu [Synthesis of the arts in the opéra-ballet genre]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4. 260–263. [in Ukrainian].
4. Lin, Yu. (2025). *Skhidni obrazy v yevropeiskii teatralnii muzytsi XVII–XIX stolit: istorychnyi i zhanrovo-stylovyi aspekty* [Eastern images in European theatrical music of the 17th–19th centuries: Historical and genre-stylistic aspects] (Doctoral dissertation, Specialty 025 Musical Art). Sumskyi Derzhavnyi Pedahohichnyi Universytet imeni A. S. Makarenka. [in Ukrainian].
5. Liu, T. (2022). *Mystetstvo spivu ta tantsiu yak khudozhnia tsilnist: zhanrovo-stylovyi ta fenomenologichnyi aspekty* [The art of singing and dance as an artistic integrity: Genre-stylistic and phenomenological aspects] (Doctoral dissertation, Specialty 025 Musical Art). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [in Ukrainian].
6. Mamona, A. (2024). «Novyi oriientalizm» u muzytsi pershoi tretyny XX stolittia (na materialy kompozytorskykh prochytyan poezii R. Tagora) [“New Orientalism” in the music of the first third of the 20th century (based on composers' interpretations of Rabindranath Tagore's poetry)] (Doctoral dissertation, Specialty 025 Musical Art). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [in Ukrainian].
7. Said, E. W. (2025). *Oriientalizm* [Orientalism] (V. Shovkun, Trans.). Komubook. [in Ukrainian].
8. Adams, M. (1995). Henry Purcell : the origins and development of his musical style. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
9. Boulez, P. (1986). Oriental Music: A Lost Paradise? *Orientalisms: Collected Writings*. 421–424.
10. Gramit, D. (2003). Orientalism and the Lied: Schubert's Du liebst mich nicht. *19th Century Music*, 27. 97–115. DOI:10.1525/ncm.2003.27.2.097
11. Head, M. (2000). Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music. London: Royal Musical Association.
12. Kramer, L. (1995). Consuming the Exotic: Ravel's Daphnis and Chloe. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press. 201–225.
13. Locke, R. P. (2011). Musical Exoticism. Images and Reflections. Cambridge University Press.
14. Martín, J. R. J. (2008). Incas y Aztecas en La Imaginación Transatlántica: Teatro, Música y Memoria en 'The Indian Queen' De John Dryden y Henry Purcell. *Hispanófila*, 154, 1–14. <http://www.jstor.org/stable/43808542>. Accessed 27 Feb. 2026. Accessed 01 Feb. 2026. [in Spain].
15. Pinnock, A. (1990). Play into Opera: Purcell's 'The Indian Queen.' *Early Music*, 18(1), 3–21. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3127847> Accessed 01 Feb. 2026.
16. Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievskaya, Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024). Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 2024. 7(4). P. 547-600. <https://doi.org/10.51576/ynd.1559217>
17. Shapovalova, L.; Chernyavska, M.; Govorukhina, N. & Nikolaievskaya, Y. (2021). Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18-21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*. 11 (2). 136-140.

Дата першого надходження статті до видання: 27.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Марта ВАСИЛЕВИЧ,

orcid.org/0000-0002-2034-4228

стариший викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) vasylevychmarta@gmail.com

СКРИПКОВА СПАДЩИНА ІВАНА ЛЕВИЦЬКОГО У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ СКРИПАЛІВ: ПЕДАГОГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ

У загальному процесі розвитку Львівської професійної скрипкової школи у статті подано життєвий і творчий шлях Івана Омеляновича Левицького - одного з перших українських професійних скрипалів-педагогів. Свого часу відомий як хормейстер, викладач по класу скрипки Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, автор багатьох хорових, вокальних, скрипкових творів, підручників історії музики, гармонії, організатор численних Шевченківських концертів, який, в силу різних обставин, пізніше був незаслужено забутий. Основна увага приділена виконавській та викладацькій діяльності І. Левицького, а також музично-методичному аналізу його скрипкової творчості як відповідного навчального матеріалу для використання у процесі підготовки студентів мистецьких закладів різного рівня. Висвітлено жанрово-стильові особливості його творів, визначено їхній технічний та інтерпретаційний потенціал. Обґрунтовано доцільність включення скрипкових композицій митця до навчального та концертного репертуару студентів як засобу розвитку професійної майстерності, художнього мислення та стилістичної компетентності. Окрема частина статті присвячена значному вкладові відомого скрипаля Петра Цегельського, який велику частину своєї професійної діяльності присвятив пропаганді скрипкової творчості Івана Левицького, здійснив студійні записи його творів для скрипки. А для відзначення 150-річчя від дня народження композитора набрав і власним коштом видав ці твори, серед яких і сюїта «Мазепа». Якщо п'єси І. Левицького видавалися у різні роки, то сюїта «Мазепа» існувала лише в рукописному варіанті. Заслуга Петра Цегельського полягала також у реконструюванні та редагуванні нотного матеріалу, віднайденого в архіві. Також у статті проаналізовано цю сюїту як програмний твір, який поєднує в собі національну ідею з європейською романтичною традицією.

Ключові слова: Іван Левицький, українська музика, скрипкове виконавство, інтерпретація, студенти-скрипалі.

Marta VASYLEVYCH,

orcid.org/0000-0002-2034-422

Senior Lecturer at the Department of Instrumental and Performance Skills

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) vasylevychmarta@gmail.com

THE VIOLIN LEGACY OF IVAN LEVYTSKYI IN THE PROFESSIONAL EDUCATION OF FUTURE VIOLINISTS: PEDAGOGICAL AND PERFORMANCE ASPECTS

In the overall process of the development of the Lviv professional violin school, the article presents the life and creative path of Ivan Omelianovych Levytskyi—one of the first Ukrainian professional violinist-pedagogues. In his time, he was known as a choirmaster, a violin instructor at the Mykola Lysenko Music Institute in Lviv, the author of numerous choral, vocal, and violin works, textbooks on the history of music and harmony, and the organizer of many Shevchenko concerts, who, due to various circumstances, was later undeservedly forgotten. The main focus is placed on I. Levytskyi's performance and teaching activities, as well as on the musical-methodological analysis of his violin works as relevant educational material for use in the training of students at art institutions of various levels. The genre and stylistic features of his compositions are highlighted, and their technical and interpretative potential is determined. The expediency of including the artist's violin compositions in students' educational and concert repertoire is substantiated as a means of developing professional mastery, artistic thinking, and stylistic competence. A separate part of the article is devoted to the significant contribution of the well-known violinist Petro Tsehelskyi, who devoted a large part of his professional activity to promoting Ivan Levytskyi's violin works and made studio recordings of them. To mark the 150th anniversary of the composer's birth, he also typeset and published these works at his own expense, including the suite "Mazepa". While individual pieces by I. Levytskyi had been published in different years, the suite "Mazepa" existed only in manuscript form. Petro Tsehelskyi's merit also lay in reconstructing and editing the musical material found in the archives. The article also analyzes this suite as a programmatic work that combines a national idea with the European Romantic tradition.

Key words: Ivan Levytskyi, Ukrainian music, violin performance, interpretation, violinist students.

Постановка проблеми. У сучасній системі вищої музичної освіти важливим завданням є формування виконавця високого професійного рівня, здатного до обґрунтованої інтерпретації музичних творів різних епох і національних шкіл. Кожен, навіть невеликий, епізод культурної спадщини збагачує нашу національну музичну культуру, а тому слід віддавати належне тим особистостям, які робили свій посильний внесок у розбудову українського музичного мистецтва, зокрема і скрипкового виконавства.

Аналіз досліджень. Проблеми розвитку української скрипкової школи висвітлювали у різноманітних працях з історії музики та дослідженнях діяльності музичних інституцій Галичини такі музикознавці, як З. Лисько, П. Медведик, А. Муха, Т. Сидорчук. У цьому контексті особистість скрипаля, педагога, композитора Івана Левицького названа серед фундаторів галицького професійного скрипкового виконавства у роботах Ю. Волощука, (Волощук, 2012: 44), О. Немкович (Немкович, 2011: 55), Є. Цегельського (Цегельський, 1938: 108). Водночас, якщо у науковій літературі переважає історико-біографічний підхід, то музично-методичному аналізу його скрипкових творів відведено менше уваги. Доцільно також було б зробити порівняння стилю скрипкових творів Левицького з європейською традицією.

Мета статті - комплексний аналіз скрипкової творчості Івана Левицького та визначення її методичного значення у процесі професійної підготовки студентів-скрипалів.

Виклад основного матеріалу. У XIX столітті до створення львівської скрипкової школи долучилися представники різних національних скрипкових шкіл – поляки, чехи, євреї. Але поступово формується склад професійних педагогів-українців, які одержували освіту у різних вищих музичних закладах Західної Європи. Цьому процесові сприяло і відкриття 1903 року у Львові Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. На такому багатому підґрунті музичної культури Галичини формувалася особистість Івана Омеляновича Левицького - одного з перших професійних скрипалів-українців, викладача, композитора, хормейстера, автора численних творів для скрипки та підручників з теорії музики. Народився майбутній музикант 16 листопада 1875 року у селі Мала Лука на Тернопіллі у сім'ї священника. Потяг до музики заволодів здібним юнаком, проте матеріальна скрута не дозволила навчатися професійно. Лише 1910 року вдалося Іванові Левицькому успішно завершити навчання у Львівській консерваторії по класу скрипки у відомого викладача,

поляка Ю. Цетнера. Цей педагог дав йому добру фахову підготовку, розвинув музичний смак. Тож Левицький з успіхом складає у Львові державні іспити на вчителя співу та музики, при цьому комісія відзначила високу виконавську техніку молодого музиканта та його широку обізнаність з літературою для скрипки. Під час Першої світової війни був на фронті, але через поранення звільнений від військової служби. Чотири роки музикант жив у Відні, використавши цей час на вдосконалення теоретичних знань з гармонії та композиції у Р. Штера. Після закінчення війни Левицький повернувся до Львова, де всебічно віддався викладацькій і громадській діяльності, а з 1921 року був запрошений викладачем по класу скрипки до Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Серед його учнів був і Євген Цегельський, відомий пізніше скрипаль та музикознавець. У спогадах учнів та сучасників Іван Левицький постає як музикант з глибокими знаннями, надзвичайно вимогливий у питаннях культури виконання. Як і усі інші викладачі галицької школи того часу, багато працював з учнями над самостійністю мислення, вдумливою інтерпретацією. А прискіпчиву роботу над проблемами скрипкової техніки вдало поєднував із розвитком загальної культури учня. Разом з тим усі підкреслювали його доброзичливість, м'який характер та веселу вдачу. Промовистий факт до образу музиканта: усі видання власних скрипкових творів та посібників Левицький здійснював власним коштом, а свою об'ємну музичну бібліотеку, яку збирав упродовж цілого життя, Іван Левицький заповів Товариству ім. М. Лисенка у Львові.

Щоб сприяти зростанню рівня музичної культури свого краю, І. Левицький як виконавець часто брав участь у різноманітних концертно-просвітницьких заходах. Юрій Волощук зазначає у своїй праці, що серед тих скрипалів, хто найчастіше з'являвся на концертній естраді Галичини в 1910-1920-тих роках, був також і Іван Левицький (Волощук, 2012: 44). Для виступів виконавець обирав твори улюблених композиторів – Й.С. Баха, Г. Венявського, Й. Брамса, а також власні скрипкові композиції. Як згадують сучасники, гра Левицького відзначалася вправністю пальців лівої руки, досконалою технікою подвійних нот, повноцінним вібрато, а романтичне піднесення та виразність виконання полонила слухачів.

Серед усієї творчої спадщини Левицького-композитора твори для скрипки займають значне місце. Саме потреба відповідного українського педагогічного і концертного скрипкового репертуару, якого на той час дійсно було мало, спонукала

І. Левицького до написання скрипкових творів. Як згадував його учень Є. Цегельський, І. Левицький, будучи надзвичайно скромною людиною, сам жартівливо відзивався про свою творчість, «називав її «забавкою» і казав, що «смарує» для себе» [Цегельський, 1938: 108]. Проте, як скрипаль і педагог, який належав до покоління українських музикантів, що формували професійну національну виконавську школу, він глибоко розумів специфіку інструмента, і це відбилося у його композиторській спадщині. Опора на український фольклор, яка проявляється у мелодиці, ритміці та жанровій основі скрипкових композицій Левицького, відіграє важливу роль. Серед жанрів, які використовував композитор, бачимо рапсодію та варіаційні форми, танцювальні п'єси (шумка, танок), ліричні жанри (елегія, романс, ноктюрн). Саме жанрова різноманітність дозволяє широко використовувати ці твори у навчальному процесі і несе певне педагогічне навантаження, формуючи у студентів здатність інтерпретувати музику різних епох та національних шкіл. Так, «Українська рапсодія», варіації «Стоїть явір» сприяють розвитку більш масштабного мислення в охопленні форми, розвивають вміння працювати з контрастним тематичним матеріалом, вчать добиватися більш тонкої динамічної градації. Танцювальні жанри («Українська шумка», «Український танок», «Танок») виховують ритмічну стабільність виконання, точну артикуляцію, відчуття стилю народного танцю. А ліричні п'єси, такі як «Спомин», «Елегія», «Ноктюрн», «Пісня без слів», допомагають розвивати кантиленне звуковедення, заставляють зосередитися на культурі інтонації, поглиблюють навички фразування. Одночасно його твори охоплюють і широкий спектр технічних завдань. Це робота над якістю і насиченістю звуку в кантилені, вирівнювання його у різних регістрах. Представлені у п'єсах різноманітні види штрихів – *legato*, *détaché*, *martelé*, *spiccato* – дозволяють системно працювати над технікою правої руки. Помірна складність фактури творів сприяє поступовому вдосконаленню навичок зміни позицій. Танцювальні елементи та синкоповані ритми вимагають роботи над точним відчуттям метроритму та над внутрішньою пульсацією.

Окрему увагу хотілося б приділити сюїті Івана Левицького «Мазепа», яку можна розглядати як цілісний навчальний цикл для студентів, а також можливе вивчення і окремих п'єс циклу. Образ гетьмана Івана Мазепи, українського військового, політичного і державного діяча, відображено у численних творах не лише українського, а й сві-

тового мистецтва та літератури. Мазепа прагнув вирвати Україну з-під московського впливу, спрямувати її розвиток у європейський цивілізаційний простір, а тому для українців цей образ завжди був знаковим як символ національно-визвольної боротьби. Величезний вклад зробив він, сприяючи розвитку мистецтва та науки, фінансував будівництво біля 20 церков. Тож природньо, що цей образ дав натхнення Левицькому-композиторові для написання сюїти «Мазепа» у 1930-1935 роках (згідно з авторськими позначками на рукописі). До недавнього часу ця сюїта не видавалася, рукопис знаходився в архівах Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника, де його і віднайшов відомий скрипаль, Петро Цегельський. Виконуючи заповіт свого батька-скрипаля, який прагнув пропагувати музику композиторів-галичан, музикант присвятив себе відродженню пам'яті педагога і скрипаля Івана Омеляновича Левицького. Саме він здійснив реконструкцію та редакцію нотного матеріалу сюїти, а 2012 року зробив разом з японською піаністкою Каорі Окузумі в Камерному залі Варшавської філармонії студійний аудіозапис цього твору. 31 березня 2013 року в музеї Соломії Крушельницької у Львові відбувся концерт «Забуті імена» до 75-річчя з дня смерті І. Левицького, де П. Цегельський з Етеллою Чуприк (фортепіано) вперше виконали сюїту «Мазепа». 2025 року, до 150-ї річниці від дня народження І. Левицького П. Цегельський власним коштом видав у Варшаві сюїту, а також ще 13 п'єс композитора. Також скрипалем зроблені записи цих творів і розміщені на YouTube за посиланням @violinukr.

Сюїта І. Левицького «Мазепа» складається з п'яти частин. Перша частина, *Berceuse*, наспівна мелодія колискової, заставляє працювати над кантиленою і звуковеденням. Друга, *Alla Polacca* – написана в ритмі мазурки – тож для стилізації цього танцю вимагає розуміння чіткого ритму і відповідної штрихової техніки у двох крайніх епізодах, а контрастний ліричний середній епізод має виконуватися повноцінним співучим звуком. У третій, *Scherzando Russo* в характері *alla marcia-burlesco*, слід звернути увагу в роботі на ускладнений синкопований ритм, а також на техніку виконання акордів, подвійних нот, піццікато і флажолетів. Четверта частина, *Romanza*, наповнена глибокою чуттєвою лірикою. У п'ятій частині, *Dance Alliance* – композитор використав «Норвезький танець» (ор. 35) для фортепіано свого улюбленого Едварда Гріга, долучивши до твору партію скрипки. Ця частина вимагає віртуозного виконання обох партій, ансамблевої узгодженості.

Таким чином, твір охоплює певний комплекс виконавських завдань і може використовуватися у процесі навчання та концертному виконанні.

Слід зазначити, що скрипкова творчість Івана Левицького формувалася під впливом європейської музичної культури, органічно поєднавши у собі національні інтонаційні джерела з романтичними європейськими традиціями. Подібно до Йоганнеса Брамса, композитор приділяє значну увагу мелодичному розвитку та структурній цілісності форми. Як і Генрик Венявський, він використовує поєднання кантिलени та віртуозних елементів, хоча вони більше педагогічно адаптовані. Вплив Едварда Гріга, улюбленого композитора Левицького, простежується у зверненні до національного фольклору як джерела музичної мови. А камерність композицій Левицького та дидактична спрямованість наближає їх до традиційних педагогічних творів.

Євген Цегельський у спогадах про свого вчителя дав таку оцінку його скрипкових творів: «Мелодика в них здебільша українська, стиль салонний, композиційна техніка стара» [Цегельський, 1938: 108]. Так, не можна не враховувати салонного стилю мініатюр Левицького, частина з яких була написана в дусі сентиментального романсу XIX століття та були призначені для домашнього музикування. Деякі музикознавці доволі критично оцінювали рівень його скрипкових творів. Проте

кілька творів, редакцію яких зробив професор Вадим Стеценко і виданих 1974 року «Музичною Україною», до цього часу є в педагогічному та концертному репертуарі скрипалів. А враховуючи підвищений інтерес до маловідомих творів українських композиторів, навіть перекладаються для виконання на інших інструментах. Тож варто не відкидати цінність інших скрипкових творів Левицького, які допоможуть студентам працювати над розкриттям образного змісту музики, формуванням культури стилю, навчать врівноважувати емоційність виконання з побудовою твору, сприятимуть розвитку навичок ансамблевого музикування. Як виконавець і педагог композитор добре знав технічні можливості інструмента, що якраз і зумовило практичну спрямованість його творів. А національна забарвленість сприяє глибшому розумінню культурного контексту та формує індивідуальний виконавський стиль.

Висновки. Скрипкова творчість Івана Омеляновича Левицького є цінним матеріалом для формування професійних виконавських навичок студентів-скрипалів. Її методичний потенціал полягає у поєднанні технічної доцільності, жанрової різноманітності та художньої виразності, впровадження цих творів у процес навчання сприятиме розвитку інтерпретаційного мислення та формуванню національно орієнтованого виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василевич М. Відродження маловідомих імен діячів української музичної культури як один з методів виховання національної свідомості мистецької молоді. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова Серія 14 Теорія і методика мистецької освіти*. вип. 28. 2022. 182–186 с. ISSN 2664-1909.
2. Волощук Ю. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини XIX - першої третини XX століття: національні традиції та поліетнічні культурні взаємини. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2012. 132 с.
3. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури. *Музика*. Т. 6. 1981. 25–26 с.
4. Кубійович В. Левицький І. *Енциклопедія українознавства*. Т. 4. Львів: 1984. 1260–1273 с.
5. Маланюк Є., Андрусак М. *Illustrissimus Dominus Mazepa* (ясновельможний пан Мазепа) - тло і постать. Гетьман Іван Мазепа як культурний діяч. Київ: Акціонерне видавництво "Обереги", 1991. 45 с.
6. Медведик П. Левицький Іван (16.11.1875-8.04.1938). *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка: Праці Музикознавчої комісії*. Т. XXVI. Львів: 1993. 419 с.
7. Муха А. Левицький Іван. *Композитори України та української діаспори: довідник*. Київ: Музична Україна. 2004. 172 с.
8. Немкович О. Левицький Іван Омелянович. *Українська Музична Енциклопедія*. Т.3, Київ: Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. 2011. 55 с.
9. Сидорчук Т. «Популярна наука гармонії» До 140-річчя від дня народження Івана Левицького, українського композитора, диригента і педагога.. *Хмельницька обласна універсальна наукова бібліотека*. URL: <http://ounb.km.ua/vistavki/levicki/index.php> (дата звернення: 13.04.2026).
10. Сидорчук Т. Митець-просвітител. *Музика*. №5. 1990. 27-28 с.
11. Хоткевич Г. Іван Мазепа. *Гетьмани України. Історичні портрети. Збірник*. Київ: Журнал "Україна". Газета "Вечірній Київ", 1991. 101–151 с.
12. Цегельський Є. Іван Левицький (некролог). *Українська музика*. вип. 6. 1938. 108 с.

REFERENCES

1. Vasylevych M. (2022) Vidrozhennia malovidomykh imen diiachiv ukrainskoi muzychnoi kultury yak odyn z metodiv vykhovannia natsionalnoi svidomosti mystetskoi molodi. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova Serii 14 Teoriia i metodyka mystetskoi osvity. vyp. 28. Kyiv, 182–186 [in Ukrainian].
2. Voloshchuk Yu. (2012) Skrypkye vykonavske mystetstvo Skhidnoi Halychyny druhoi polovyny XIX - pershoi tretyny XX stolittia: natsionalni tradytsii ta polietnichni kulturni vzaiemyny. [Violin performance art of Eastern Galicia in the second half of the 19th – the first third of the 20th century: national traditions and multiethnic cultural relations] Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka, Ivano-Frankivsk, 132 [in Ukrainian].
3. Lapsiuk V. (1981) Dzherela ukrainskoi skrypkovoi kultury. [Sources of Ukrainian Violin Culture] Muzyka, Lviv, 25–26 [in Ukrainian].
4. Kubiiiovych V. (1984) Levytskyi I. [Levycky I.] Entsyklopediia ukrainoznavstva. Lviv, 1260–1273. [in Ukrainian].
5. Malaniuk Ye., Andrusiak M. (1991) Illustrissimus Dominus Mazepa (iasnovelmozhnyi pan Mazepa) - tlo i postat. Hetman Ivan Mazepa yak kulturnyi diiach. [Illustrissimus Dominus Mazepa (the Most Illustrious Lord Mazepa) – background and figure. Hetman Ivan Mazepa as a cultural figure] Aktsionerne vydavnytstvo "Oberehy", Kyiv, 45. [in Ukrainian].
6. Medvedyk P. Levytskyi Ivan (16.11.1875-8.04.1938). (1993) [Levycky I. (16.11.1875-8.04.1938)] Zapysky Naukovoho Tovarystva im. T. Shevchenka: Pratsi Muzykoznavchoi komisii. Lviv, 419. [in Ukrainian].
7. Mukha A. Levytskyi Ivan. (2004) [Levycky Ivan] Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory: dovidnyk. Muzychna Ukraina, Kyiv, 172. [in Ukrainian].
8. Nemkovych O. (2011) Levytskyi Ivan Omelianovych. [Levycky Ivan Omelanovych] Ukrainska Muzychna Entsiklopediia. Natsionalna Akademiia Nauk Ukrainy; Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 55. [in Ukrainian].
9. Sydorchuk T. (2015) «Populiarna nauka harmonii» Do 140-richchia vid dnia narodzhennia Ivana Levytskoho, ukrainskoho kompozytora, dyryhenta i pedahoha. [“Popular Science of Harmony” On the 140th anniversary of the birth of Ivan Levytskyi, Ukrainian composer, conductor, and pedagogue] Khmelnytska oblasna universalna naukova biblioteka. URL: <http://ounb.km.ua/vistavki/levicki/index.php> [in Ukrainian].
10. Sydorchuk T. (1990) Mytets-prosvitytel. [Artist-educator] Muzyka #5, 27-28. [in Ukrainian].
11. Khotkevych H. (1991) Ivan Mazepa. [Ivan Mazepa] Hetmany Ukrainy. Istorychni portrety. Zbirnyk. Zhurnal "Ukraina". Hazeta "Vechirnyi Kyiv". Kyiv, 101–151. [in Ukrainian].
12. Tsehelskyi Ye. (1938) Ivan Levytskyi (nekroloh). [Ivan Levycky (obituary)] Ukrainska muzyka. 108. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 7.012:7.05

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-17>**Ярослава ВЕРНЮК,**

orcid.org/0009-0006-7339-9296

кандидатка філологічних наук,

доцентка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

імені Степана Шевчука

Рівненського державного гуманітарного університету

(Рівне, Україна) aroslavavernuk6@gmail.com

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ РЕМЕСЕЛ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Стаття присвячена дослідженню інноваційних підходів до інтерпретації традиційних ремесел у сучасному дизайні як важливого чинника збереження культурної спадщини та формування нових дизайнерських практик. У статті визначено, що в умовах глобалізації, цифровізації та уніфікації естетичних рішень традиційні ремесла набувають нового значення як джерела формотворення, ідентичності та креативних інновацій. У статті проаналізовано теоретико-методологічні засади інтерпретації традиційних ремесел, зокрема через призму поєднання процесів збереження автентичного культурного коду та його адаптації до сучасних соціокультурних і технологічних умов. Крім того, було виокремлено основні підходи до інтерпретації ремісничої спадщини: репродуктивний, адаптивний та інноваційний, серед яких найбільш перспективним визначено інноваційний підхід, що передбачає концептуальне переосмислення традиції.

Особливу увагу в статті було приділено трансформації функцій традиційних ремесел у сучасному суспільстві. Доведено, що ремесла поступово переходять від утилітарної функції до естетичної, символічної та економічної, інтегруючись у сферу креативних індустрій, дизайну та культурної дипломатії. Визначено ключові напрями такої трансформації: естетизація, символізація, комерціалізація та індивідуалізація. Окремо досліджено роль цифровізації як одного з провідних чинників інноваційної інтерпретації ремесел. Крім того було розглянуто можливості використання цифрових технологій, зокрема оцифрування орнаментів, 3D-моделювання, CAD/CAM-систем, а також технологій доповненої та віртуальної реальності, що сприяють збереженню, популяризації та інтеграції традиційних ремісничих практик у сучасний дизайн. У ширшому контексті обґрунтовано, що інноваційна інтерпретація традиційних ремесел є багатовимірним процесом, який поєднує культурну спадкоємність, технологічне оновлення та екологічні підходи.

Ключові слова: традиційні ремесла, сучасний дизайн, етнодизайн, цифровізація, креативні індустрії.

Yaroslava VERNIUK,

orcid.org/0009-0006-7339-9296

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Fine Arts and Decorative and Applied Art

Rivne State Humanitarian University

(Rivne, Ukraine) aroslavavernuk6@gmail.com

INNOVATIVE APPROACHES TO INTERPRETING TRADITIONAL CRAFTS IN CONTEMPORARY DESIGN

This article explores innovative approaches to interpreting traditional crafts in contemporary design as a key factor in preserving cultural heritage and shaping new design practices. The article concludes that in the context of globalization, digitalization, and the standardization of aesthetic solutions, traditional crafts are taking on new significance as a source of form-making, identity, and creative innovation. The article analyzes the theoretical and methodological foundations of interpreting traditional crafts, particularly through the lens of combining the processes of preserving authentic cultural codes and adapting them to contemporary sociocultural and technological conditions. In addition, the main approaches to interpreting craft heritage were identified: reproductive, adaptive, and innovative, among which the innovative approach—which involves a conceptual rethinking of tradition—was identified as the most promising.

The article paid particular attention to the transformation of the functions of traditional crafts in modern society. It was demonstrated that crafts are gradually shifting from a utilitarian function to an aesthetic, symbolic, and economic one, integrating into the sphere of creative industries, design, and cultural diplomacy. The key directions of this transformation are identified: aestheticization, symbolization, commercialization, and individualization. The role of digitalization as one of the leading factors in the innovative interpretation of crafts is examined separately. In addition, the possibilities of using digital technologies were examined, specifically the digitization of ornaments, 3D modeling, CAD/CAM systems, as well as augmented and virtual reality technologies, which contribute to the preservation, popularization, and integration of traditional craft practices into contemporary design. In a broader context, it is argued that the innovative interpretation of traditional crafts is a multidimensional process that combines cultural continuity, technological renewal, and ecological approaches.

Key words: traditional crafts, contemporary design, ethno-design, digitalization, creative industries.

Постановка проблеми. У сучасних умовах традиційні ремесла розглядаються не тільки як критично важливий елемент історико-культурної спадщини держави, проте й як стратегічний ресурс розвитку сучасного дизайну, креативних індустрій та національної ідентичності. У свою чергу, глобалізація, цифровізація, масове виробництво та уніфікація існуючих естетичних рішень та підходів актуалізують питання збереження автентичності ремісничих практик і водночас їх адаптації до інноваційних соціокультурних, технологічних та економічних факторів.

Для України окреслена проблематика має особливе практичне значення, оскільки традиційні ремесла виступають важливим джерелом художньо-естетичних форм, орнаментальних мотивів, культурної пам'яті, а також суспільної консолідації. Крім того, постає актуальна проблема щодо пошуку балансу між збереженням автентичного змісту ремесел поряд з їх інноваційною інтерпретацією у сучасному дизайні. Зазначені фактори зумовлюють проведення даного дослідження та виокремлення інноваційних підходів до інтерпретації традиційних ремесел у сучасному дизайні.

Аналіз досліджень. Дослідження інноваційних підходів до інтерпретації традиційних ремесел у сучасному дизайні, а також суміжні питання стало предметом дослідження ряду відомих авторів у різних наукових сферах. Тим не менш, для даного дослідження особливу увагу належить віднести наступним авторам: Арістов О., Іванова Н., Гнатюк М., Кара-Васильєва Т., Луковська О., Кучерешко Р., Множинська Р., Михальчук О., Мосендз О., Касьяненко К., Красильникова І., Савка Л., Сеньків М., Мох Р., Сиваш І., Соловей В., Король Д.

Однак, навіть враховуючи чималу кількість науково-практичних напрацювань в окресленій проблематиці видається за необхідне провести дане дослідження, оскільки суспільно-політичні трансформації та активний розвиток інформаційно-телекомунікаційних технологій неодмінно впливають на підходи до інтерпретації традиційних ремесел у сучасному дизайні.

Мета статті: визначити інноваційні підходи до інтерпретації традиційних ремесел у сучасному дизайні. Для досягнення задекларованої мети перед дослідженням були поставлені наступні завдання:

- проаналізувати теоретико-методологічні підходи до інтерпретації традиційних ремесел у сучасному дизайні;
- визначити основні напрями трансформації функцій традиційних ремесел в умовах розвитку креативних індустрій;

- дослідити вплив цифровізації та інноваційних технологій на процеси збереження й переосмислення ремісничої спадщини;

- обґрунтувати сучасні підходи до інтеграції традиційних ремесел у дизайн-практики з урахуванням екологічних та матеріальних інновацій.

Виклад основного матеріалу. Сучасний дизайн функціонує в умовах постійної трансформації та адаптації до культурних, історико-політичних, технологічних та інших процесів. Це неодмінно зумовлює необхідність системного переосмислення ролі та функцій традиційних ремесел як одного із ключових джерел формотворення, ідентичності та відповідних інновацій. У межах сучасного глобалізованого середовища, можна спостерігати розвиток та домінування тенденції щодо уніфікації естетичних рішень, а також й «стандартизації продукції». У даному випадку саме традиційні ремесла набувають особливої цінності, що полягає у забезпеченні унікального культурного коду (Савка, 2019: 181). Причому, у розрізі даної проблематики традиційні ремесла вже перестають розглядатися виключно як «архаїчні практики», що передусім належать до традиційної сфери історико-етнографічної спадщини. Крім того, останні системно трансформуються у сучасний динамічний ресурс для подальшого формування (удосконалення) сучасних дизайнерських продуктів, що здатні синергічно синтезувати як функціональність, так і естетичну виразність разом з традиційною культурною автентичністю (Сиваш, 2022: 121). Видається, що окреслена трансформація супроводжується оновленням підходів до їх інтерпретації, що у свою чергу передбачає не тільки забезпечення стійкості традиційних елементів, проте й зумовлює їх активне переосмислення відповідно до актуальних векторів розвитку суспільства.

Надалі, важливим аспектом є визначення основних теоретико-доктринальних засад щодо інтерпретації традиційних ремесел у дизайні. Варто зауважити, що інтерпретація традиційних ремесел у сучасному дизайні ґрунтується на основі дуалістичного поєднання взаємопов'язаних процесів серед яких: по-перше, це збереження культурного коду, а по-друге, це його планомірна адаптація до інноваційних (модерних) соціокультурних, технологічних та суспільно-політичних умов. Причому, в окресленому контексті саме традиційне ремесло слід розглядати крізь призму комбінування як сукупності виробничих технік чи відповідних технологічних факторів, так і щодо комплексної уніфікованої системи, що передбачає символічні значення, естетичні принципи, матеріальні характеристики та інші функціональні особливості.

Не менш важливого значення набуває й те, що кожен елемент ремесла – орнамент, форма, колористика, чи матеріал передбачає власну унікальну інформацію про відповідну історичну подію чи проміжок часу, окремі соціально-економічні чи історичні практики, а також інші світоглядні погляди у межах відповідної культури. Відтак, інтерпретація окреслених елементів у межах сучасного дизайну потребує не тільки підтримки формального запозичення, проте й надзвичайно глибокого розуміння їх змісту, функції, а найголовніше – значення (Гнатюк, 2018).

Не вдаючись до детального огляду теоретико-доктринальної площини з окресленої проблематики, що виходить за межі даного дослідження, пропонується виокремити три ключові підходи щодо інтерпретації традицій. По-перше, це репродуктивний підхід, що передбачає забезпечення максимального точного та детального висвітлення традиційних форм, технологій, а також декоративних елементів. Фактично, квінтесенція даного підходу лежить в площині саме збереження автентичності. По-друге, це адаптивний підхід, що передусім орієнтований на забезпечення часткової (проміжної) трансформації лише окремих елементів ремесла відповідно до сучасних функціональних та естетичних поглядів.

По-третє, це інноваційний підхід, згідно якого передбачається більш глибоке переосмислення відповідних традицій в контексті поширеного використання сучасних технологій, матеріалів, а також інноваційних дизайнерських стратегій (поглядів). Варто зауважити, навіть враховуючи, що репродуктивний підхід є надважливим з точки зору збереження культурної спадщини, слід врахувати, що його можливості є доволі обмежені у контексті розвитку традиційних ремесел. Це неодмінно вказує на необхідність забезпечення як новизни, так й адаптивності.

У свою чергу, визначений адаптивний підхід, надає можливість частково інтегрувати традиційні елементи у сучасні дизайнерські продукти, водночас цей же підхід не завжди забезпечує їх повноцінне переосмислення. Таким чином, враховуючи сучасну диверсифікацію культурної площини нашої держави, найбільш перспективним підходом є саме інноваційний. Це пояснюється тим, що інноваційний підхід передбачає трансформацію традиційних форм на концептуальному рівні. А тому саме «традиція» виступає не як об'єкт копіювання, а як критично важливе (фундаментальне) джерело відповідних ідей, принципів (засад) та структур, які можуть бути використані для подальшого формування чи видозміни нових

дизайнерських рішень. Крім того, запропонований підхід надає можливість забезпечити відтворення балансу між збереженням культурної ідентичності та необхідністю інноваційного розвитку культурної площини (Мосендз, 2024: 98).

У межах даного дослідження доцільним видається висвітлення трансформаційних процесів щодо змісту функцій традиційних ремесел. Дійсно, у традиційному суспільстві ремесла виконували переважно утилітарну функцію (Кучерешко, 2024). Фактично, дана функція була обмеженою лише забезпечення задоволення базових потреб людини та соціуму у побутових предметах. Крім того, вироби створювалися з урахуванням доступних матеріалів, а також локальних технологій в межах відповідного історичного проміжку часу. Це стало наслідком того, що їх естетичні характеристики, зазвичай, набували ознак вторинності відносно функціональності. Тим не менш, в умовах сучасного суспільства функціональне навантаження традиційних ремесел зазнає суттєвої трансформації. Вбачається, що це передусім зумовлено як фундаментальною зміною способу життя суспільства, так і активним розвитком масового виробництва, що у свою чергу взяло на себе основну частину утилітарних функцій. У кінцевому результаті ремесла поступово переходять у сферу символічного, культурного та естетичного значення.

Таким чином, у даному контексті пропонується визначити декілька основних напрямів трансформації функцій традиційних ремесел, серед яких особливого практичного значення набувають наступні:

1) «естетизація». Враховуючи той факт, що ремісничі вироби дедалі частіше розглядаються крізь призму об'єктів дизайну, що орієнтовані на забезпечення візуальної привабливості та художньої виразності, то вони вже усталено набувають статусу елементів інтер'єру, моди, арт-об'єктів тощо. Відповідно, вони й реалізують першочергово естетичну функцію. Це неодмінно сприяє підвищенню їх культурної цінності у межах суспільно-політичного та соціально-економічного вимірів.

2) символізація. На сьогоднішній день, все активніше зростає роль так званих «культурних кодів» разом з національною ідентичністю. Зазначені особливості полягають й у відверненні збройної агресії з боку РФ проти України та національно-патріотичного піднесення української нації. А тому, символізація відображається й у сучасних ремісничих виробах. Для прикладу орнаменти, кольорові рішення, а також форми набувають символічного значення, стаючи мар-

керами культурної приналежності. У межах розвитку сучасного дизайну, зазначені особливості проявляються у активному використанні етнічних мотивів як засобу формування та поширення унікального образу продукту (Кара-Васильєва, 2024).

3) комерціалізація. Варто сфокусувати увагу на тому, що традиційні ремесла активно інтегруються й у ринок креативних індустрій (Арістов, 2025: 18). Причому, вони стають частиною сучасних брендівих стратегій, туристичної індустрії, fashion-сегменту та дизайнерських колекцій не тільки у межах України, проте й у багатьох іноземних державах. Отже, це відкриває нові можливості й щодо розвитку національної економічної площини, але водночас й формує ризики спрощення змісту традицій та розуміння останніх як домінантного економічного ресурсу.

4) індивідуалізація. Вже протягом декількох років, у сучасному суспільстві активно зростає попит на унікальні, авторські вироби, що відображають індивідуальність споживача або ж виробника. Оскільки традиційні ремесла, що засновані на ручній праці, органічно відповідають цій потребі, то й у кінцевому результаті основний акцент переноситься з масовості на ексклюзивність. Ключовою цінністю такої трансформації слід визначити домінування оригінальності та ексклюзивності продуктів.

Водночас, окрім вже зазначених напрямів, важливо висвітлити й появу сучасних функцій, що у більшій мірі пов'язуються із соціально-економічними, суспільно-політичними та культурними векторами розвитку української нації. Для прикладу, у межах міжнародно-політичної площини національні ремесла все частіше використовуються як ефективний та символічний інструментарій культурної дипломатії, а також як засіб популяризації національної спадщини в рамках співпраці з міжнародними партнерами. Крім того, це стає додатковим позитивним фактором формування локальної ідентичності в умовах активної глобалізації.

Підводячи проміжні висновки, слід резюмувати, що традиційні ремесла трансформуються із площини домінування побутового виробництва у сектор культурного, економічного та навіть політико-дипломатичного капіталу. Отже, традиційні ремесла стають важливим елементом розвитку креативних індустрій, органічного синтезуючи в собі як історичну спадщину, так й інноваційний потенціал. Тим не менш, зазначений розвиток та адаптація потребує обережного та виваженого підходу з метою збереження їх автентичності, культурної цінності та нівелювання штучної видозміни до очікувань економічного інтересу

чи інших деструктивних для культурного виміру цілей.

Окремим питання є висвітлення ролі цифровізації як основного інноваційного фактору. На сьогодні одним із найбільш значущих чинників процесу трансформації традиційних ремесел у сучасному дизайні є цифровізація, що простежується у відповідній зміні як процесів створення, так і безпосередніх способів демонстрації ремісничих практик. Крім того, інтеграція цифрових технологій зумовлює подальшу трансформацію від локалізованих форм виробництва до глобально інтегрованих систем, у яких традиційні знання можуть бути збережені, відтворені та переосмислені у вже в інноваційних формах (Множинська, 2023:84).

Видається, що цифровізація відкриває принципово нові можливості для фіксації та передачі культурного змісту. Для прикладу, якщо раніше ремісничі знання передавалися переважно усно або через безпосередню практику «від майстра до учня», то вже сьогодні вони можуть бути зафіксовані у цифрових базах даних. Одна із ключових переваг цифровізації у культурному вимірі – це розширення тривіальної доступності традиційної спадщини з подальшим формуванням можливості для її інтеграції у сучасний дизайн. Серед основних напрямів цифровізації традиційних ремесел пропонується визначити наступні: оцифрування орнаментів і візерунків. Дійсно, для можливості створення цифрових архівів здійснюється систематизація та збереження унікальних зразків орнаментального мистецтва. До того ж, за допомогою оцифрування стає можливим відновлення втрачених або лише частково збережених елементів культурної спадщини.

Ще одним напрямом є 3D-моделювання та цифрове прототипування. У такому випадку, використання тривимірного моделювання забезпечує точне відтворення складних форм, текстур, а також й конструктивних особливостей відповідних ремісничих виробів. Вбачається, що це особливо важливо для таких видів ремесел, як різьблення, кераміка чи ювелірна справа. Не можна обійти поза увагою й напрям щодо використання CAD/CAM-технологій. Враховуючи сучасний розвиток інформаційних технологій, інноваційний напрям як «інтеграція комп'ютерного проектування (CAD) та автоматизованого виробництва (CAM) надає можливість поєднати «ручну традицію» та сучасні виробничі процеси. З точки зору практичної площини, обумовлений підхід дозволяє підвищити точність виготовлення виробів, оптимізувати матеріальні та темпоральні витрати, а також значно полегшити процеси виробництва без суттєвої втрати якості.

Врешті, найсучаснішим напрямом є використання доповненої та віртуальної реальності. Зокрема, технології доповненої (AR) та віртуальної реальності (VR) формують нові можливості щодо взаємодії з традиційними ремеслами. Останні ж дозволяють користувачам особисто занурюватися у процес формування виробів, вивчати відповідні традиційні техніки виконання та безпосередньо взаємодіяти з об'єктами у цифровому середовищі. Видається, що такий підхід є особливо актуальним в контексті освітніх і музейних практик, де важливим є не тільки збереження, але й популяризація усталеної культурної спадщини (Соловей, 2025: 129).

У межах дослідження інноваційних підходів до інтерпретації традиційних ремесел у сучасному дизайні важливим аспектом є визначення й матеріальних інновацій та екологічного виміру. На сьогодні, дизайн фокусується на засадах сталого розвитку, що органічно передбачає переосмислення матеріальної основи традиційних ремесел. Варто зауважити, що у даному сегменті окресленої проблематики відповідний матеріал розглядається не тільки як фізична основа певного виробу, проте й як важливий носій екологічних, культурних і етичних характеристик. У свою чергу, системна акумуляція екологічної свідомості суспільства сприяє подальшій орієнтації на підтримку нових підходів до вибору та використання матеріалів. Тим не менш, традиційні ремесла, які з історичної точки зору базувалися на використанні локальних природних ресурсів, мають вагомий практичний потенціал для подальшої інтеграції у сучасні екологічні стратегії сучасного дизайну. Не вдаючись до детального доктринального дискурсу щодо даного питання, пропонуємо визначити наступні тенденції: по-перше, це використання екологічно чистих матеріалів. Дана тенденція лежить в площині забезпечення пріоритету матеріалів природного походження, які є біорозкладними та не завдають шкоди навколишньому середовищу. Це є важливим заходом, що відповідає як традиційним практикам, так і сучасним національним та міжнародно-правовим вимогам щодо дотримання екологічної безпеки.

По-друге, це інтеграція вторинної сировини («ресайклінг»). Дана тенденція набуває особливої актуальності за останні десятиліття та полягає у використанні перероблених матеріалів, що надає можливість мінімізувати навантаження на природні ресурси, нівелювати негативні прояви щодо використання зазначених ресурсів. Крім того, ресайклінг зумовлює створення нових дизайнерських рішень та підходів.

По-третє, це використання біоматеріалів. Варто зауважити, що активний розвиток нових матеріалів на основі використання біологічних компонентів (як-от, грибних структур чи навіть рослинних волокон) формує конкурентну альтернативу усталеним традиційним і синтетичним матеріалам. Видається, що їх використання у поєднанні з традиційними ремісничими техніками сприяє формуванню сучасної естетики екологічного дизайну.

Насамкінець, пропонується дослідити підхід щодо комбінування усталених традиційних технік із сучасними інноваційними композитами. Ключовою перевагою запропонованого підходу є підвищення саме функціональних характеристик відповідних виробів, зберігаючи при цьому їх естетичну цінність. Отже, різноманітна та мультифакторна адаптація традиційних ремесел до сучасних екологічних вимог є не лише брендом ХХІ століття, але й логічним та органічним продовженням їх історичного розвитку, що відкриває перспективи для формування сталих моделей дизайну на основі запропонованих варіацій.

Ще одним важливим питанням є висвітлення комплексного характеру інноваційних підходів щодо інтерпретації традиційних ремесел у сучасному дизайні. Слід звернути увагу, що будь-яка інноваційна інтерпретація традиційних ремесел у сучасному дизайні формується та розвивається на перетині різних галузей знань і практик. Це і пояснює домінування саме міждисциплінарних підходів. Окреслена інтеграція дозволяє синтезувати різні методології, інструментарій, концепції, каталог знань та практичних навичок для створення сучасних дизайнерських рішень. Для прикладу, сучасний дизайн активно взаємодіє з такими сферами, як: мистецтво, що передусім формує її естетичну складову; інженерія, що передбачає забезпечення належної функціональності та технологічності; цифрові технології, що відповідають за інформаційно-телекомунікаційні можливості здійснення проектування; соціокультурні дослідження, які забезпечують оперування глибшим контекстом використання традиційних елементів.

У свою чергу, міждисциплінарність нині є ключовою умовою для формування нових типів продуктів, у яких традиційні естетичні принципи комбінуються з сучасними функціональними вимогами. У кінцевому рахунку, це розширює каталог дизайнерських можливостей, залучає спеціалістів, фахівців із різних галузей для важливої мети сучасної нації – пошук та формування нових ефективних підходів до інтерпретації національної культурної спадщини. З практичної сто-

рони, такі заходи спостерігаються через активне використання традиційних орнаментів і технік у сучасному одязі; за допомогою системної адаптації форм і матеріалів до серійного виробництва; або ж у межах стилізації традиційних мотивів у візуальних комунікаціях (Сеньків, 2022). А тому, вищевикладене доводить про вагоме розширення сфери застосування традиційних елементів та дає змогу констатувати їх актуальність у сучасному дизайні.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що традиційні ремесла в сучасному дизайнерському вимірі виконують не лише функцію збереження культурної спадщини, а й виступають вагомим джерелом для формотворення, символічного наповнення, національної ідентичності та інноваційних дизайнерських рішень. Найбільш перспективним є інноваційний підхід, який

дозволяє розглядати традицію не як об'єкт копіювання, а як комплексне джерело ідей, символів, технологій і засад для подальшого створення сучасних інноваційних дизайнерських продуктів.

У свою чергу, трансформація функцій традиційних ремесел слід розглядати крізь призму естетизації, символізації, комерціалізації та індивідуалізації. Останні ж набувають значення об'єктів дизайну, культурної дипломатії, туристичного ресурсу та складової креативних індустрій. Крім того цифровізація, матеріальні інновації та екологічні підходи відкривають нові можливості для збереження, відтворення й популяризації ремісничої спадщини. Резюмуючи, слід констатувати, що інноваційна інтерпретація традиційних ремесел є багатовимірним та мультифакторним процесом, що синтезує культурну спадкоємність, технологічне оновлення та національну репрезентацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Савка Л. Традиційні ремесла українців як творчість та господарська діяльність. *Українознавство*. 2019. № 1(70). С. 179–184. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(70\).2019.164474](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(70).2019.164474).
2. Сиваш І. О. Етнодизайн – важливий чинник консолідації українського суспільства в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 120–123. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266090>.
3. Гнатюк М. Народні художні промисли і ремесла Гуцульщини та Покуття: традиції, майстри, школи, їх вплив на розвиток етнодизайну Галичини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. № 2 (вип. 39). С. 336–344.
4. Мосендз О. О., Касьяненко К. М., Красильникова І. В. Роль національних мотивів у сучасному українському дизайні та їхній вплив на глобальні тренди. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 6. С. 97–108. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.12>.
5. Кучерешко Р. Трансформація традиційних ремесел у сімейному підприємстві Слобожанщини в умовах індустріалізації. *Актуальні проблеми економіки та суспільства*. 2024. № 5. С. 15–22. DOI: <https://doi.org/10.69550/3041-1467.5.319883>.
6. Кара-Васильєва Т., Луковська О. Еволюція візуальних образів війни у сучасному мистецтві. *Ерделівські читання – 2025: матеріали 30-ї Міжнародної науково-практичної конференції, м. Ужгород, 27–29 травня 2025 р.* Ужгород: Закарпатська академія мистецтв, 2025. С. 63.
7. Арістов О. С., Іванова Н. Ю. Спільне інвестування в креативні індустрії: світовий досвід і можливості в Україні. *Наукові записки НаУКМА. Економічні науки*. 2025. Т. 10, № 1. С. 11–18. DOI: <https://doi.org/10.18523/2519-4739.2025.10.1.11-18>.
8. Множинська Р. В., Михальчук О. С. Культурні традиції та інновації в епоху цифрових технологій. *Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості: матеріали IV Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, м. Київ, 17 листопада 2023 р.* Київ: КНУТД, 2023. Т. 1. С. 79–84.
9. Соловей В. В., Король Д. М. Народні промисли та ремесла України як чинник національного виховання учнівської молоді в процесі технологічної освіти. *Науковий альманах мистецтва та освіти*. 2025. № 1. С. 126–129. DOI: <https://doi.org/10.31652/3041-1017-SAAE-2025.1.36>.
10. Сеньків М. І., Мох Р. Н. Популяризація ремесел Львівської області та їх використання в туризмі. *Економіка та суспільство*. 2022. Вип. 39. С. 540–545. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2022-39-79>.

REFERENCES

1. Savka L. (2019) Tradytiini remesla ukrainsiv yak tvorchist ta hospodarska diialnist. [Traditional crafts of Ukrainians as creativity and economic activity]. *Ukrainoznavstvo*. No. 1(70). 179–184. DOI: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.1\(70\).2019.164474](https://doi.org/10.30840/2413-7065.1(70).2019.164474). [in Ukrainian].
2. Syvash I. O. (2022) Etnodyzain – vazhlyvyi chynnyk konsolidatsii ukrainskoho suspilstva v umovakh viiny. [Ethnodesign as an important factor in the consolidation of Ukrainian society in wartime]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. No. 3. 120–123. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266090>. [in Ukrainian].
3. Hnatiuk M. (2018) Narodni khudozhni promysly i remesla Hutsulshchyny ta Pokuttia: tradytsii, maistry, shkoly, yikh vplyv na rozvytok etnodyzainu Halychyny. [Folk arts and crafts of Hutsulshchyna and Pokuttia: traditions, masters, schools and their influence on ethnodesign]. *Naukovi zapysky TNPU. Serii: Mystetstvoznavstvo*. No. 2(39). 336–344. [in Ukrainian].

4. Mosendz O. O., Kasianenko K. M., Krasylnykova I. V. (2024) Rol natsionalnykh motiviv u suchasnomu ukrainskomu dyzaini ta yikhnyi vplyv na hlobalni trendy. [The role of national motifs in modern Ukrainian design and their impact on global trends]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. Issue 6. 97–108. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.12>. [in Ukrainian].
5. Kuchereshko R. (2024) Transformatsiia tradytsiinykh remesel u simeinomu pidpriemnytstvi Slobozhanshchyny v umovakh industrializatsii. [Transformation of traditional crafts in family entrepreneurship of Slobozhanshchyna under industrialization]. *Aktualni problemy ekonomiky ta suspilstva*. No. 5. 15–22. DOI: <https://doi.org/10.69550/3041-1467.5.319883>. [in Ukrainian].
6. Kara-Vasyliieva T., Lukovska O. (2025) Evoliutsiia vizualnykh obraziv viiny u suchasnomu mystetstvi. [Evolution of visual images of war in contemporary art]. *Erdelivski chytannia – 2025*. Uzhhorod. 63. [in Ukrainian].
7. Aristov O. S., Ivanova N. Yu. (2025) Spilne investuvannia v kreatyvni industrii: svitovyi dosvid i mozhlyvosti v Ukraini. [Joint investment in creative industries: global experience and opportunities in Ukraine]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Ekonomichni nauky*. Vol. 10(1). 11–18. DOI: <https://doi.org/10.18523/2519-4739.2025.10.1.11-18>. [in Ukrainian].
8. Mnozhynska R. V., Mykhalchuk O. S. (2023) Kulturni tradytsii ta innovatsii v epokhu tsyfrovyykh tekhnolohii. [Cultural traditions and innovations in the digital age]. *Innovatyka v osviti, nausii ta biznesi*. Kyiv. 79–84. [in Ukrainian].
9. Solovei V. V., Korol D. M. (2025) Narodni promysly ta remesla Ukrainy yak chynnyk natsionalnoho vykhovannia uchnivskoi molodi v protsesi tekhnolohichnoi osvity. [Folk crafts of Ukraine as a factor of national education of students]. *Naukovyi almanakh mystetstva ta osvity*. No. 1. 126–129. DOI: <https://doi.org/10.31652/3041-1017-SAAE-2025.1.36>. [in Ukrainian].
10. Senkiv M. I., Mokh R. N. (2022) Populiaryzatsiia remesel Lvivskoi oblasti ta yikh vykorystannia v turyzmi. [Popularization of crafts of the Lviv region and their use in tourism]. *Ekonomika ta suspilstvo*. Issue 39. 540–545. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2022-39-79>. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 784.087.68:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-18>

Олександр ВІЛА-БОЦМАН,

orcid.org/0000-0002-5186-893X

доктор філософії, доцент,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна), *avilabotsman@gmail.com*

ДИРИГЕНТСЬКИЙ ЖЕСТ ЯК МІЖСЕМІОТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ХОРМЕЙСТЕРА: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

У статті обґрунтовано доцільність розгляду диригентського жесту не лише як технічного засобу керування хором колективом, а як міжсеміотичного механізму, через який індивідуальність хормейстера переходить із внутрішньої інтерпретаційної сфери у видимий, тілесно-знаковий та акустично-результативний. Актуальність дослідження зумовлена трансформаціями сучасної хорової культури, у межах якої диригент-хормейстер постає не тільки носієм виконавського задуму, а й комунікатором, лідером творчої спільноти та медіатором між партитурою, хором колективом і слухачською аудиторією. Проаналізовано українські й зарубіжні підходи до вивчення диригентського жесту, невербальної комунікації, семантики диригентських сигналів, хорового лідерства та реценції виконавського процесу. Виявлено, що наявні дослідження створюють достатню теоретичну основу для осмислення жесту як знака, образу, семантичної структури й засобу комунікації, однак недостатньо розкривають механізм переходу індивідуального художнього наміру диригента у колективну звукову дію та слухачське сприйняття. Запропоновано авторську модель аналізу диригентського жесту, що охоплює п'ять взаємопов'язаних рівнів: інтерпретаційно-герменевтичний, тілесно-психофізичний, семіотико-комунікативний, акустично-виконавський та рецентивний. Доведено, що диригентська індивідуальність виявляється не лише у виконавському стилі, репертуарних уподобаннях чи педагогічній манері, а передусім у стійкій системі жестових рішень, через які особистісне музичне бачення набуває колективної акустичної форми. Такий підхід розширює методологічні можливості мистецтвознавчого аналізу сучасного хорового виконавства та створює підґрунтя для подальшого дослідження української хормейстерської школи в умовах культурних трансформацій ХХІ століття. Дослідження має теоретико-методологічний характер і пропонує інструментарій для подальшого аналізу конкретних репетиційних і концертних практик.

Ключові слова: диригентський жест, хормейстер, індивідуальність диригента, міжсеміотичний переклад, хорове виконавство, музична комунікація, реценція.

Oleksandr VILA-BOTSMAN,

orcid.org/0000-0002-5186-893X

PhD in Music, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Choral Conducting

of Odesa National The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine), *avilabotsman@gmail.com*

CONDUCTING GESTURE AS AN INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF THE CHOIRMASTER'S INDIVIDUALITY: METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF ART STUDIES ANALYSIS

The article substantiates the relevance of considering conducting gesture not merely as a technical means of controlling a choral ensemble, but as an intersemiotic mechanism through which the choirmaster's individuality moves from the inner interpretative sphere into a visible, bodily-signifying, and acoustically effective form. The topicality of the study is determined by transformations in contemporary choral culture, where the conductor-choirmaster functions not only as the bearer of an interpretative concept, but also as a communicator, a leader of a creative community, and a mediator between the score, the choral ensemble, and the listening audience. The article analyses Ukrainian and international approaches to the study of conducting gesture, non-verbal communication, the semantics of conducting signals, choral leadership, and the reception of performance. It is shown that existing studies provide a sufficient theoretical basis for understanding gesture as a sign, image, semantic structure, and means of communication; however, they do not fully reveal the mechanism by which the conductor's individual artistic intention is transformed into collective choral sound and audience perception. The article proposes an original model for analysing conducting gesture that includes five interrelated levels: interpretative-hermeneutic, bodily-psychophysical, semiotic-communicative, acoustic-performative, and receptive. It is argued that conducting individuality manifests itself not only in performance style, repertoire preferences, or pedagogical manner, but primarily in a stable system of gestural decisions through which personal musical vision acquires collective acoustic form. This approach expands the methodological possibilities of art studies analysis of contemporary choral performance and creates a basis for further study of the Ukrainian choral conducting school in the context of cultural transformations of the twenty-first century.

Key words: conducting gesture, choirmaster, conductor's individuality, intersemiotic translation, choral performance, musical communication, reception.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві феномен диригентської індивідуальності дедалі виразніше постає як складне перехрестя інтерпретаційного мислення, професійної техніки, комунікативної культури, психологічного впливу та здатності хормейстера організовувати колективне звучання відповідно до власної художньої концепції. Особливої ваги ця проблема набуває у хоровому мистецтві, де диригент не має безпосереднього акустичного «інструмента» у звичному сенсі, а реалізує свій задум через багатоголосий людський колектив. Саме тому індивідуальність хормейстера не може бути зведена ані до сукупності особистісних рис, ані до набору технічних прийомів диригування. Вона виявляється у здатності перетворювати нотний текст на переконливу виконавську подію, у якій авторський задум, інтерпретаційна воля диригента, вокально-хорова природа колективу та очікування слухача вступають у складну систему взаємодій.

Центральним механізмом такої взаємодії є диригентський жест. У традиційній методиці хорового диригування він зазвичай тлумачиться як засіб метроритмічної організації, вступів, зняттів, динамічного керування, агогіки, фразування та координації ансамблю. Однак у практиці зрілого хормейстера жест виконує значно ширшу функцію: він не лише «показує» технічну дію, а й втілює характер звуку, тип дихання, драматургічну напругу, темброве очікування, образний стан і навіть етичну модель взаємодії з колективом. У цьому сенсі жест стає зовнішньою формою внутрішнього слухового й художнього досвіду диригента.

Саме тут виникає потреба осмислити диригентський жест як міжсеміотичний переклад. Йдеться про перехід смислу між різними системами: від графічно зафіксованої партитури до внутрішньої слухової моделі; від слухової уяви до тілесного руху; від руху до вокально-хорової дії; від хорового звучання до естетичного сприйняття слухачем. Така логіка дозволяє побачити диригентський жест не як ізольований технічний знак, а як динамічну ланку в ланцюгу художньої комунікації.

Для українського хорового мистецтва ця проблема має особливу значущість. Національна хормейстерська традиція історично спирається на високу культуру слова, інтонаційну точність, ансамблеву дисципліну, духовно-етичний вимір співу та особливу відповідальність диригента перед колективом. Водночас хорове виконавство ХХІ століття функціонує в умовах цифровізації, зміни слухацьких практик, зростання ролі візу-

ального компонента й медійної присутності виконавця. У такій ситуації жест хормейстера стає не тільки внутрішнім професійним інструментом, а й видимим маркером індивідуальності, який сприймається хором, концертною аудиторією та глядачем відеозапису.

Отже, постає наукова потреба розглянути диригентський жест як вузлову точку, у якій перетинаються інтерпретаційне мислення, тілесність, знакова комунікація, акустичний результат і рецепція хорового виконання. Саме такий ракурс дозволяє конкретизувати поняття індивідуальності хормейстера та перевести його з площини загальних характеристик у сферу спостережуваних і методологічно описуваних мистецьких проявів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема диригентського жесту в українському науковому дискурсі вже має важливі напрацювання, що дають змогу вивести її за межі суто методико-технічного опису. Однією з ключових для цієї статті є праця С. Мурзи, у якій досліджено передумови й механізм перетворення жесту-знаку на жест-образ у диригентському мистецтві (Мурза, 2019). Авторка розглядає мову диригування через аналіз її одиниць – знака-жесту – на основі поєднання інтерпретативних принципів музичного виконавства і семіології. Така позиція закріплює за диригентським жестом статус не лише технічного сигналу, а й носія музично-мовних, образних і семіологічних параметрів.

Комунікативний аспект диригентської діяльності розробляє О. Берестовська, яка розглядає диригентську діяльність як систему взаємодій, у якій невербальні засоби набувають особливої ваги під час репетиційного процесу й формування художнього результату (Берестовська, 2024). Окрему увагу семантиці диригентського жесту приділяє Г. Шпак, аналізуючи духовно-смыслову специфіку диригентського і регентського жесту, їх диференціацію та роль у формуванні національних хорових шкіл України, зокрема Одеської (Шпак, 2024). Для запропонованої нами проблематики важливо не повторити вже здійснене узагальнення семантики жесту, а розглянути інший аспект – як жест стає механізмом переходу індивідуального художнього наміру хормейстера у колективне хорове звучання.

Свіжий напрям досліджень представлений працями, у яких диригентський жест осмислюється у музично-мовному та професійно-освітньому аспектах. У публікації М. Ткач, О. Олексієнко та А. Козачок жест постає як специфічний художній феномен міжособистісної взаємодії керівника й виконавського колективу (Ткач та ін., 2025).

У статті М. Малахової, В. Касьянової, В. Ткачука та В. Касьянова семантика диригентського жесту розглядається в контексті техніки, художньої реалізації та професійної підготовки студентів (Малахова та ін., 2025). Ці дослідження підтверджують актуальність теми, однак переважно зосереджуються на функціонально-комунікативному, освітньому або технічному аспектах жесту.

Важливими для окреслення ширшого українського контексту є також праці, присвячені музичній комунікації, хоровому виконавству та індивідуальному виконавському стилю диригента-хормейстера. Дослідження О. Берегової дозволяють розглядати музичне виконавство як культурологічну проблему комунікації (Берегова, 2009). Праця Т. Коробки актуалізує зв'язок між хором, диригентом і слухацьким середовищем (Коробка, 2015). Дослідження Ю. Ткач про індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера закладає важливу основу для розуміння стильової сталості хормейстерської діяльності (Ткач, 2012). Однак у зазначених працях жест не завжди стає центральним об'єктом аналізу саме як місце виявлення індивідуальності.

Зарубіжний науковий дискурс розширює проблематику завдяки аналізу мультимодальності, невербальної експресії, візуальної рецепції та професійних компетентностей диригента. І. Поджі та А. Ансані досліджують лексикони жесту й погляду диригентів оркестру та хору, показуючи, що диригентське тіло функціонує як складна система сигналів, у якій жест і погляд передають інтенсивність, експресію та інші музично значущі параметри (Poggi, Ansani, 2022). Експериментальні дослідження С. Моррісона, Г. Прайса, Е. Смедлі та К. Мілза доводять, що диригентський жест впливає на оцінку ансамблевого виконання слухачами: візуальна експресивність диригента здатна змінювати рецепцію навіть тоді, коли музичні параметри виконання залишаються контрольованими (Morrison et al., 2014). У близькому напрямі А. Кумар та співавтори розглядають диригента як візуального провідника музичного змісту (Kumar et al., 2016).

К. Дюррант, аналізуючи естетичний і виразовий вимір хорового диригування, наголошує на зв'язку комунікації, жесту, вокального результату й лідерських якостей хормейстера (Durrant, 2009). Д. Янссон, Б. Елстад та Е. Довінг показують, що жестові вміння мають розглядатися в системі ширших професійних навичок – слухового контролю, виявлення помилок, організації репетиції, досвіду роботи з різними колективами (Jansson et al., 2021). Новітнє дослідження А. Валь-Кларак

та О. Казанови додатково актуалізує проблему виразності в хоровому диригуванні, пов'язуючи її з технікою, невербальною комунікацією, емпатичним лідерством і здатністю адаптувати жест до рівня хору та етапу репетиційного процесу (Val-Claraco, Casanova, 2026).

Отже, наявні дослідження створюють достатню теоретичну основу для аналізу диригентського жесту як знака, образу, семантичної структури, засобу невербальної комунікації, чинника вокального результату й елемента професійної компетентності. Водночас недостатньо розробленим залишається питання про те, як саме через жест індивідуальний художній намір хормейстера переходить у колективну звукову дію та слухацьке сприйняття. Саме цей аспект становить проблемне ядро запропонованої статті.

Мета статті. З огляду на окреслений стан наукової розробленості проблеми, мета статті – обґрунтувати диригентський жест як міжсеміотичний механізм виявлення індивідуальності хормейстера та запропонувати методологічну модель його мистецтвознавчого аналізу в контексті сучасного хорового виконавства. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких завдань: уточнити зміст поняття «міжсеміотичний переклад» щодо диригентсько-хорової практики; визначити місце жесту в системі «партитура – інтерпретаційна модель – тілесний знак – хорове звучання – слухацьке сприйняття»; окреслити рівні аналізу диригентського жесту як прояву індивідуальності хормейстера; виявити методологічний потенціал запропонованої моделі для подальшого дослідження сучасної української хорової школи.

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні диригентського жесту як міжсеміотичного механізму виявлення індивідуальності хормейстера. На відміну від підходів, у яких жест розглядається переважно як знак, технічний сигнал, семантична одиниця або засіб невербальної комунікації, у статті запропоновано модель його аналізу як процесу перекодування музичного смислу між кількома системами: нотним текстом, внутрішньою слуховою моделлю диригента, тілесно-пластичним знаком, хоровою звуковою дією та слухацькою рецепцією. Уточнено, що індивідуальність хормейстера проявляється не лише у виконавському стилі, репертуарних уподобаннях або педагогічній манері, а й у стійкій системі жестових рішень, через які особистісне художнє бачення набуває колективної акустичної форми.

Методологія дослідження. Методологічну основу статті становить поєднання мистецтвознавчого, герменевтичного, семіотичного, комуні-

кативного та рецептивного підходів. Мистецтвознавчий підхід дає змогу розглядати диригентський жест у зв'язку зі стилем, жанром, хоровою фактурою, звуковим результатом і виконавською традицією. Герменевтичний підхід використовується для осмислення жесту як зовнішнього втілення інтерпретаційного прочитання партитури. Семіотичний підхід дозволяє аналізувати жест як систему знаків, зрозумілих хоровому колективу. Комунікативний підхід актуалізує взаємодію «диригент – хор – слухач», а рецептивний – вплив видимого образу диригента на сприйняття хорової події. У сукупності ці підходи забезпечують аналіз жесту не ізольовано, а як вузлового елемента хормейстерської діяльності.

Виклад основного матеріалу. Поняття міжсеміотичного перекладу в контексті диригентсько-хорового виконавства доцільно розуміти не як механічне перенесення змісту з однієї системи знаків в іншу, а як багатоступеневе художнє перекодування музичного смислу. У цій системі кожний етап не просто «передає» попередній, а творчо його переосмислює, уточнює і перетворює відповідно до конкретної виконавської ситуації. Партитура фіксує твір у графічній формі, однак сама по собі не містить завершеного звучання. Вона є потенціалом майбутньої виконавської події, що потребує інтерпретаційного прочитання, слухового моделювання, тілесного втілення, хорового відгуку й слухачького сприйняття.

Першим етапом такого перекодування є перехід від партитури до внутрішньої слухової моделі диригента. У процесі самостійної роботи хормейстер формує уявлення про темп, дихання, фразування, динамічну перспективу, вокальний баланс, тембровий профіль, кульмінаційні зони, характер звуковедення, смислові наголоси поетичного тексту. Ця модель не є суто раціональною схемою. Вона народжується на перетині професійного слуху, знання стилю, досвіду роботи з конкретними хоровими складами, естетичних орієнтирів, особистісного темпераменту, етичних засад і розуміння місії хорового мистецтва.

Другим етапом є перехід від внутрішньої слухової моделі до тілесного знака. Диригент не може безпосередньо «вкласти» свій задум у звук, як це робить інструменталіст через контакт із клавішею, струною чи смичком. Його інструментом стає хоровий колектив, а посередником між задумом і звучанням – тіло. Рух руки, характер іктусу, напрям жесту, амплітуда, вага, пружність, темп підготовчого руху, мікропластика корпусу, дихання, погляд і міміка утворюють систему тілесно організованих знаків. У зрілого хормей-

стера ця система не випадкова: вона відбиває сталість художнього мислення, звукових ідеалів і репетиційної культури.

Третім етапом є перехід від тілесного знака до хорової дії. Хор не реагує на жест автоматично: він його тлумачить. Це тлумачення залежить від професійного рівня співаків, акустичних умов, репетиційної пам'яті, досвіду роботи з конкретним диригентом, психологічної довіри до нього і зрозумілості його знакової системи. У цьому сенсі диригентський жест має не лише семіотичну, а й реляційну природу: його значення формується у взаємодії, а не існує абсолютно незалежно від виконавського середовища.

Четвертим етапом є перехід від хорової дії до акустичного результату. Саме тут перевіряється істинна ефективність жесту. Зовнішньо виразний рух не завжди породжує якісний звук; навпаки, іноді мінімальний і майже непомітний жест може забезпечити високу концентрацію ансамблю. Тому аналіз диригентської індивідуальності через жест має обов'язково враховувати звукові наслідки руху: чистоту інтонації, єдність голосної, характер атаки, природність зняття, баланс партій, відповідність динаміки художньому змісту, сталість темпу і якість фразування.

П'ятим етапом є рецепція слухача. У концертній ситуації диригентський жест впливає не тільки на виконавців, а й на аудиторію. Слухач бачить хормейстера як центр координації, енергетичний вузол і видиму фігуру музичного процесу. Навіть не володіючи професійною мовою диригування, публіка зчитує загальний характер руху: напруження або спокій, відкритість або стриманість, драматичну концентрацію або молитовну зосередженість. У сучасних умовах цей рецептивний рівень посилюється через відеозаписи, трансляції й цифрову присутність хорових колективів, де постать диригента часто стає частиною медійного образу виконання.

Отже, диригентський жест можна описати як ланцюг міжсеміотичних переходів: партитура – внутрішня слухова модель – тілесний знак – хорове звучання – слухачьке сприйняття. У кожній ланці цього ланцюга індивідуальність хормейстера не просто «додається» до музичного тексту, а організує спосіб його виконавського існування.

Для системного аналізу цього процесу доцільно виділити п'ять рівнів. Перший – інтерпретаційно-герменевтичний. Він стосується того, як хормейстер розуміє твір і як це розуміння трансформується у характер диригентського показу. Диригент показує не лише метр, вступ або динаміку; він показує своє уявлення про музичний час, енергію

фрази, драматургічну вагу твору, співвідношення слова і звуку. На цьому рівні важливими є питання: яку драматургічну модель твору обирає диригент; як він визначає кульмінації; чи узгоджує жест із поетичним текстом; як співвідносить авторську волю і власне бачення.

Другий рівень – тілесно-психофізичний. Він охоплює поставу, дихання, тонус, амплітуду руху, координацію рук, міміку, погляд, пластику корпусу, ступінь м'язової свободи або напруження. У хоровому диригуванні тіло хормейстера виконує не лише сигнальну, а й енергетично-регуляторну функцію: воно створює психофізичне поле, у якому співаки входять у певний режим дихання, уваги, звукоутворення та емоційної зібраності. Особливо важливим є зв'язок диригентського дихання з хоровим звуком: підготовчий жест, що не містить внутрішнього дихального імпульсу, часто породжує формальну атаку без живої вокальної основи.

Третій рівень – семіотико-комунікативний. Він передбачає аналіз жесту як знакової системи, у якій кожний рух має певну функцію й очікуваний виконавський результат. У зрілого хормейстера ця система є послідовною й упізнаваною: хор поступово вчиться читати найменші відтінки руху, відрізняючи прохання м'якшого звуку від вимоги меншої динаміки, зміну тембру від зміни артикуляції, підготовку до вступу від попередження про зміну емоційного стану. Професійна зрілість диригента полягає не у збільшенні кількості жестів, а у підвищенні їхньої точності, економності й художньої необхідності.

Четвертий рівень – акустично-виконавський. Він є вирішальним, оскільки саме звук підтверджує або спростовує ефективність диригентської пластики. У мистецтвознавчому аналізі жест не можна оцінювати лише візуально: зовнішня краса руху має значення лише тоді, коли вона породжує відповідний вокально-хоровий результат. На цьому рівні аналізується відповідність жесту атаці, динаміці, тембру, інтонації, дикції, ансамблевій вертикалі, фразуванню та загальній драматургії звучання. Саме тут можна розрізнити індивідуальність і манерність: перша має звукове підтвердження, друга залишається на поверхні руху.

П'ятий рівень – рецептивний. Він стосується того, як жест хормейстера впливає на сприйняття виконання слухачською аудиторією. Стриманий і внутрішньо зосереджений жест здатний посилювати відчуття духовної глибини, камерності, молитовності; енергійна й широка пластика може підкреслювати драматизм, сценічну напругу або монументальність. Водночас надмірно театралі-

зований жест, якщо він не виправданий музичним змістом, відволікає від хорового звучання і зміщує увагу слухача з колективної події на зовнішню поведінку диригента. У цифровому середовищі цей рівень набуває нової складності, оскільки камера змінює масштаб сприйняття диригентської пластики.

Запропонована модель дозволяє перейти від загального твердження про «творчу індивідуальність» диригента до конкретних аналітичних критеріїв. Індивідуальність хормейстера виявляється не тільки в репертуарних уподобаннях, інтерпретаційних коментарях або педагогічних методах, а й у стійкій системі жестових рішень. Саме жест показує, як диригент мислить звук, як організовує увагу, як взаємодіє з колективом, як співвідносить техніку й образ, як перетворює особистісне бачення на спільну виконавську дію.

Можна виділити кілька умовних типів прояву індивідуальності через жест. Текстосентричний тип тяжіє до словесного змісту, дикції, смислових наголосів і мовної логіки фрази. Темброво-акустичний тип спрямований на звукову архітектуру: баланс, вертикаль, резонанс, просторову перспективу. Драматургічно-образний тип тяжіє до пластичної виразності, енергетичних контрастів, активної роботи з мімікою і поглядом. Духовно-зосереджений тип мінімізує жест, спрямовуючи його на тишу, дихання й смислову глибину. Медіа-комунікативний тип адаптує жест до умов відеозапису, трансляції та змішаних форматів. Ці типи не є жорсткою класифікацією; у діяльності зрілого диригента вони можуть поєднуватися залежно від репертуару, акустики, складу колективу та художнього завдання.

Для практичного застосування запропонованої моделі доцільно окреслити послідовність аналізу. Перший етап – партитурно-інтерпретаційний: дослідник визначає жанр, стиль, форму, поетичний текст, фактурні особливості, кульмінації та вокально-хорові труднощі твору. Другий – відеоспостереження, що охоплює поставу диригента, амплітуду руху, характер іктусу, роботу лівої руки, погляд, міміку, підготовчі дихання, зняття, реакції на помилки. Третій – слуховий аналіз, спрямований на виявлення звукових наслідків жесту. Четвертий – комунікативний аналіз, який з'ясовує послідовність і зрозумілість жестової системи для хору. П'ятий – рецептивний аналіз, що враховує вплив диригентського жесту на сприйняття концертної події слухачем. Узагальнення цих етапів дозволяє створити цілісний профіль диригентської індивідуальності.

Висновки. У статті обґрунтовано, що диригентський жест у хоровому мистецтві доцільно розгля-

дати як складний міжсеміотичний механізм, який забезпечує перехід від нотного тексту до живого хорового звучання. Він поєднує герменевтичне прочитання твору, внутрішню слухову модель диригента, тілесно-психофізичну організацію, знакову комунікацію з хором, акустичний результат і рецептивний ефект. У такій оптиці жест постає не допоміжною технічною дією, а центральним способом виявлення диригентської індивідуальності.

Запропонована модель аналізу охоплює п'ять взаємопов'язаних рівнів: інтерпретаційно-герменевтичний, тілесно-психофізичний, семіотико-комунікативний, акустично-виконавський і рецептивний. Кожен із них дозволяє виявити окремий аспект індивідуальності хормейстера: його художнє розуміння твору, тілесну організацію звукової волі, систему невербальних знаків, здатність формувати якісний хоровий результат і впливати на слухацьке сприйняття. Водночас ці рівні не існують ізольовано: вони утворюють цілісну систему, у якій інтерпретаційна концепція визначає характер тілесного знака, психофізика впливає на комунікативну читабельність, семіотична послідовність жесту формує акустичний результат, а

видимий образ диригента бере участь у рецепції хорової події.

Наукова значущість такого підходу полягає в переході від загальних характеристик диригента – «емоційний», «харизматичний», «технічний», «стриманий» – до конкретних аналітичних параметрів. Індивідуальність хормейстера виявляється не як абстрактна властивість особистості, а як система спостережуваних художніх рішень, що можуть бути проаналізовані через зв'язок жесту, звуку, комунікації та рецепції. Практичне значення запропонованої моделі полягає в можливості її застосування до аналізу репетиційної та концертної діяльності сучасних хорових диригентів, до вивчення української хормейстерської школи, до порівняння різних інтерпретаційних стилів, а також до вдосконалення фахової підготовки майбутніх диригентів. Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом конкретних відеозаписів репетицій і концертів, зіставленням жестових систем різних хормейстерів, а також із вивченням трансформації диригентського жесту в умовах медіаплатформ і цифрової репрезентації хорового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Композитор і сучасність. 2009. Вип. 84. С. 209–218.
2. Берестовська О. Від жесту до образу: діяльність диригента в аспекті музичної комунікації. Культурологічна думка. 2024. URL: <https://www.culturology.academy/vid-zhestu-do-obrazu-diyalnist-dirigenta-v-aspekti-muzichnoi-komunikacii.html> (дата звернення: 30.04.2026).
3. Коробка Т. Комунікаційні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2015. 19 с.
4. Малахова М., Касьянова В., Ткачук В., Касьянов В. Семантика диригентського жесту в контексті техніки, художньої реалізації та професійної підготовки студентів. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2025. № 219. С. 193–201. DOI: 10.36550/2415-7988-2025-1-219-193-201.
5. Мурза С. Диригентський жест як об'єкт семіотичного аналізу. Музичне мистецтво і культура. 2019. Вип. 29, кн. 1. DOI: 10.31723/2524-0447-2019-29-1.4.
6. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2012. 20 с.
7. Ткач М., Олексієнко О., Козачок А. Музично-мовний аспект диригентського жесту в системі міжособистісної взаємодії студентів та керівника оркестрового колективу. 2025. URL: <https://enpuir.udu.edu.ua/bitstreams/91f9eb5c-b0fb-4191-9c5a-bfff015ed11/download> (дата звернення: 30.04.2026).
8. Шпак Г. Семантика диригентського жесту у творчості регента та хормейстера. Fine Art and Culture Studies. 2024. № 4. С. 99–107. DOI: 10.32782/facs-2024-4-14.
9. Durrant C. Communicating and accentuating the aesthetic and expressive dimension in choral conducting. International Journal of Music Education. 2009. Vol. 27, Issue 4. P. 326–340. DOI: 10.1177/0255761409344374.
10. Jansson D., Elstad B., Døving E. Choral conducting competences: Perceptions and priorities. Research Studies in Music Education. 2021. Vol. 43, Issue 1. P. 3–21. DOI: 10.1177/1321103X19843191.
11. Kumar A. B., Morrison S. J. The Conductor as Visual Guide: Gesture and Perception of Musical Content. Frontiers in Psychology. 2016. Vol. 7. Article 1049. DOI: 10.3389/fpsyg.2016.01049.
12. Morrison S. J., Price H. E., Smedley E. M., Meals C. D. Conductor gestures influence evaluations of ensemble performance. Frontiers in Psychology. 2014. Vol. 5. Article 806. DOI: 10.3389/fpsyg.2014.00806.
13. Poggi I., Ansani A. Multimodality and Music Performance. The Lexicons of Gesture and Gaze in Orchestra and Choir Conductors. Acta Polytechnica Hungarica. 2022. Vol. 19, No. 5. P. 215–234. DOI: 10.12700/APH.19.5.2022.5.11.
14. Val-Claraco A., Casanova O. Expressiveness in Choral Conducting: Key Insights and Approaches from Expert Conductors. International Journal of Music Education. 2026. OnlineFirst. DOI: 10.1177/02557614261420617.

REFERENCES

1. Berehova O. (2009) *Komunikatsiia v muzychnomu vykonavstvi yak kulturolohichna problema* [Communication in musical performance as a cultural studies problem]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho: Kompozytor i suchasnist*, 84, 209–218. [in Ukrainian].
2. Berestovska O. (2024) *Vid zhestu do obrazu: diialnist dyryhenta v aspekti muzychnoi komunikatsii* [From gesture to image: the conductor's activity in the aspect of musical communication]. *Kulturolohichna dumka*. URL: <https://www.culturology.academy/vid-zhestu-do-obrazu-diyalnist-dirigenta-v-aspekty-muzichnoi-komunikacii.html> (accessed 30 April 2026). [in Ukrainian].
3. Korobka T. (2015) *Komunikatsiini aspekty khorovoho vykonavstva (na prykladi diialnosti Akademichnoho khoru im. Platona Maiborody Natsionalnoi radiokompanii Ukrainy)* [Communicative aspects of choral performance: based on the activity of the Platon Maiboroda Academic Choir of the National Radio Company of Ukraine]. Extended abstract of Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
4. Malakhova M., Kasianova V., Tkachuk V., Kasianov V. (2025) *Semantyka dyryhentskoho zhestu v konteksti tekhniky, khudozhnoi realizatsii ta profesiinoi pidhotovky studentiv* [Semantics of the conducting gesture in the context of technique, artistic realisation and professional training of students]. *Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky*, 219, 193–201. DOI: 10.36550/2415-7988-2025-1-219-193-201 [in Ukrainian].
5. Murza S. (2019) *Dyryhentskyi zhest yak ob'ekt semiotychnoho analizu* [Conducting gesture as an object of semiotic analysis]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 29 (1). DOI: 10.31723/2524-0447-2019-29-1.4 [in Ukrainian].
6. Tkach Yu. (2012) *Indyvidualnyi vykonavskyi styl dyryhenta-khormeistera: teoretychnyi ta praktychnyi aspekty (na prykladi Natsionalnoi zasluzhenoї akademichnoї kapely Ukrainy "Dumka")* [The individual performing style of the conductor-choirmaster: theoretical and practical aspects: based on the National Honoured Academic Chapel of Ukraine "Dumka"]. Extended abstract of Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
7. Tkach M., Oleksienko O., Kozachok A. (2025) *Muzychno-movnyi aspekt dyryhentskoho zhestu v systemi mizhosobystisnoi vzaємodii studentiv ta kerivnyka orkestruvoho kolektyvu* [The musical-linguistic aspect of the conducting gesture in the system of interpersonal interaction between students and the leader of an orchestral ensemble]. URL: <https://enpuir.udu.edu.ua/bitstreams/91f9eb5c-b0fb-4191-9c5a-bfff015ed11/download> (accessed 30 April 2026). [in Ukrainian].
8. Shpak H. (2024) *Semantyka dyryhentskoho zhestu u tvorchosti rehenta ta khormeistera* [Semantics of the conducting gesture in the work of a regent and choirmaster]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 99–107. DOI: 10.32782/facs-2024-4-14 [in Ukrainian].
9. Durrant C. (2009) *Communicating and accentuating the aesthetic and expressive dimension in choral conducting*. *International Journal of Music Education*, 27 (4), 326–340. DOI: 10.1177/0255761409344374.
10. Jansson D., Elstad B., Døving E. (2021) *Choral conducting competences: Perceptions and priorities*. *Research Studies in Music Education*, 43 (1), 3–21. DOI: 10.1177/1321103X19843191.
11. Kumar A. B., Morrison S. J. (2016) *The Conductor as Visual Guide: Gesture and Perception of Musical Content*. *Frontiers in Psychology*, 7, Article 1049. DOI: 10.3389/fpsyg.2016.01049.
12. Morrison S. J., Price H. E., Smedley E. M., Meals C. D. (2014) *Conductor gestures influence evaluations of ensemble performance*. *Frontiers in Psychology*, 5, Article 806. DOI: 10.3389/fpsyg.2014.00806.
13. Poggi I., Ansani A. (2022) *Multimodality and Music Performance. The Lexicons of Gesture and Gaze in Orchestra and Choir Conductors*. *Acta Polytechnica Hungarica*, 19 (5), 215–234. DOI: 10.12700/APH.19.5.2022.5.11.
14. Val-Claraco A., Casanova O. (2026) *Expressiveness in Choral Conducting: Key Insights and Approaches from Expert Conductors*. *International Journal of Music Education*. OnlineFirst. DOI: 10.1177/02557614261420617.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78:004:7.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-19>**Богдан ВОДЯНИЙ,***orcid.org/0000-0001-6358-1680**кандидат мистецтвознавства,**професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,**Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка,**заслужений діяч мистецтв України**(Тернопіль, Україна) labdsto@gmail.com***Тетяна ЗАДОРЖНА,***orcid.org/0000-0002-4756-8635**доктор філософії у галузі музичного мистецтва,**викладач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва**Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка**(Тернопіль, Україна) taniaz2903@gmail.com***Анатолій БАНЬКОВСЬКИЙ,***orcid.org/0000-0003-2668-4423**заслужений працівник культури України,**доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва**Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка**(Тернопіль, Україна) 1958anaban@gmail.com*

ТЕХНОЛОГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА МІЖ ВИКЛИКАМИ І ПЕРСПЕКТИВАМИ

У статті здійснюється осмислення технологічних трансформацій сучасного музичного мистецтва в умовах цифрової культури XXI століття. Актуальність дослідження зумовлена стрімким розвитком цифрових технологій, мультимедійних платформ, алгоритмічних систем і штучного інтелекту, які суттєво впливають на процеси музичної творчості, виконавства, комунікації та художнього сприйняття. Наголошується, що сучасне музичне мистецтво дедалі частіше функціонує як гібридна система взаємодії людини і технологій.

Проаналізовано основні форми цієї взаємодії: технологія як інструмент, як співтворець і як середовище функціонування музики. Розглядаються алгоритмічна композиція, генеративна музика, цифрове виконавство, мультимедійні перформанси та зміна ролі слухача в інтерактивній культурі. Підкреслюється трансформація базових музикознавчих категорій – музичного твору, авторства та творчої суб'єктності, у результаті чого музика дедалі частіше постає як процес або відкрита система взаємодії різних типів агентності: людської, технологічної та медіасередовищної.

Окрему увагу приділено соціокультурному виміру технологізації музичного мистецтва. Охарактеризовано процеси глобалізації музичної культури, формування нових моделей цифрової комунікації та цифрової ідентичності музиканта. Акцентовано український контекст, зокрема роль цифрових технологій у функціонуванні музичної культури в умовах війни, культурної мобілізації та міжнародної комунікації. Визначено амбівалентний характер технологічних змін: поряд із розширенням творчих можливостей окреслюються ризики стандартизації музичного продукту, втрати «живого» звучання, зростання технологічної залежності та проблеми автентичності в умовах AI-генерації. Підкреслюється необхідність збереження гуманістичного виміру музичного мистецтва та посилення ролі мистецької освіти у формуванні відповідального ставлення до технологій.

Ключові слова: музичне мистецтво, цифрові технології, трансформація, музичний твір, генеративна музика, штучний інтелект, музичне виконавство, авторство, автентичність.

Bohdan VODYANYI,

orcid.org/0000-0001-6358-1680

Candidate of Arts,

Professor at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) labdsto@gmail.com

Tetyana ZADOROZNA,

orcid.org/0000-0002-4756-8635

Doctor of Philosophy in Musical Art,

Lecturer at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) taniaz2903@gmail.com

Anatolii BANKOVSKYI,

Honored Worker of Culture of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

(Ternopil, Ukraine) 1958anaban@gmail.com

TECHNOLOGICAL TRANSFORMATIONS IN CONTEMPORARY MUSICAL ART BETWEEN CHALLENGES AND PROSPECTS

This article examines the technological transformations of contemporary musical art within the context of the digital culture of the twenty-first century. The relevance of the study is determined by the rapid development of digital technologies, multimedia platforms, algorithmic systems, and artificial intelligence, all of which significantly influence the processes of musical creativity, performance, communication, and artistic perception. It is emphasized that contemporary musical art increasingly functions as a hybrid system of interaction between humans and technology.

The article analyzes the main forms of this interaction, considering technology as a tool, a co-creator, and an environment for the functioning of music. Particular attention is paid to algorithmic composition, generative music, digital performance, multimedia performances, and the changing role of the listener within interactive culture. The study highlights the transformation of fundamental musicological categories – the musical work, authorship, and creative subjectivity – as a result of which music increasingly appears as a process or an open system of interaction among different types of agency: human, technological, and media-related.

Special attention is devoted to the sociocultural dimension of the technologization of musical art. The processes of globalization of musical culture, the emergence of new models of digital communication, and the formation of the musician's digital identity are characterized. The Ukrainian context is particularly emphasized, including the role of digital technologies in the functioning of musical culture under conditions of war, cultural mobilization, and international communication. The ambivalent nature of technological change is identified: alongside the expansion of creative possibilities, the study outlines the risks of standardization of musical products, the loss of «live» sound, increasing technological dependence, and issues of authenticity in the context of AI-generated content. The necessity of preserving the humanistic dimension of musical art and strengthening the role of arts education in fostering a responsible attitude toward technology is emphasized.

Key words: *musical art, digital technologies, transformation, musical work, generative music, artificial intelligence, musical performance, authorship, authenticity.*

Постановка проблеми. Початок ХХІ століття позначений масштабними процесами цифровізації та технологічної трансформації культури, що суттєво впливають на сучасне музичне мистецтво. Розвиток цифрових технологій, алгоритмічних систем, мультимедійних платформ і штучного інтелекту змінює традиційні моделі музичної творчості, виконавства та художньої комунікації. Унаслідок цього музика дедалі більше функціонує як гібридна система взаємодії людини, технології та медіасередовища.

Сучасні технології активно впливають на процес створення музичного твору, формують нові

форми виконавства та трансформують способи сприйняття музики. Водночас технологізація музичного мистецтва має амбівалентний характер, оскільки поряд із розширенням творчих можливостей актуалізуються проблеми авторства, автентичності, стандартизації музичного продукту та залежності мистецької практики від цифрових систем. Це зумовлює необхідність комплексного осмислення впливу технологій на сучасне музичне мистецтво.

Аналіз досліджень. Проблематика взаємодії музичного мистецтва і технологій сформувалася

на перетині філософії, естетики, медіатеорії та музикознавства. Умовно наукові праці, присвячені цій проблемі, можна поділити на дві групи: основоположні теоретичні дослідження, що заклали методологічні засади осмислення технологізації мистецтва, та сучасні праці останніх років, у яких аналізуються новітні цифрові процеси, алгоритмічна творчість і вплив штучного інтелекту на музичну культуру.

Важливими для осмислення ролі медіа і технологій стали концепції Маршалла Маклюєна (Marshall McLuhan), зокрема, викладені у праці «Understanding Media: The Extensions of Man» («Розуміння медіа: продовження людини») (McLuhan, 1964). Саме Маклюєн сформулював тезу «the medium is the message» («медіум і є повідомлення»), яка стала однією з ключових у сучасних дослідженнях цифрової культури.

У музикознавчому контексті особливе значення мають праці П'єра Шеффера (Pierre Schaeffer), насамперед «Traité des objets musicaux» («Трактат про музичні об'єкти») (Schaeffer, 2017), де були закладені теоретичні основи нового підходу до звуку як автономного художнього матеріалу. У сучасному контексті значний вплив на переосмислення музики як відкритого процесу мають концепції Браяна Іно (Eno Brian, 1996), пов'язані з ідеєю «generative music» (генеративна музика), сформульованою у 1970-х – 1990-х роках.

Особливої актуальності проблема взаємодії музики і технологій набула протягом останніх років у зв'язку зі стрімким розвитком цифрових платформ, генеративних алгоритмів та штучного інтелекту. У сучасному зарубіжному науковому дискурсі активно досліджуються питання AI-композиції, алгоритмічного аналізу музики та цифрової медіакультури. Серед таких праць варто відзначити дослідження Карлоса Ернандес-Олівана Carlos Hernandez-Olivan «Music Composition with Deep Learning: A Review» («Композиція музики з використанням поглибленого навчання: огляд») (Hernandez-Olivan, 2022), присвячене використанню «deep learning» у музичній композиції, а також працю Хао-Вень Донг (Hao-Wen Dong), Вень-І Сяо (Wen-Yi Hsiao), та ін. «MuseGAN: Multi-track Sequential Generative Adversarial Networks for Symbolic Music Generation» («MuseGAN: багатоканальні послідовні генеративні мережі для генерації символічної музики та акомпанементу») (Dong, Hsiao, et.al., 2018), у якій розглядаються принципи генеративного створення музики за допомогою нейромережових систем.

В українському науковому просторі проблема технологічних трансформацій музичного мистецтва також активно осмислюється саме в останні роки.

Серед найбільш актуальних праць варто відзначити дослідження Інни Антіпіної «Культурні виміри штучного інтелекту в українському музичному ландшафті» (Антіпіна, 2025), де аналізуються питання AI-технологій та цифрової музичної культури, а також «Музична спадщина України в епоху цифрових технологій» (Антіпіна, 2024), присвячену проблемам цифрового збереження музичної спадщини. Важливими є також праці Андрія Лєтова «Електроакустичні виміри української музики» (Лєтов, 2025), у якій досліджується синтез традиційного та електронного музичного мислення, та роботи Ігоря Печеранського (Печеранський, 2024; 2025), присвячені аудіовізуальним і мультимедійним практикам сучасного мистецтва.

Окремий напрям сучасних українських досліджень пов'язаний із проблемами мистецької освіти в цифрову епоху. Зокрема, праця Олени Ярошенко «Штучний інтелект у музичній освіті» (Ярошенко, 2024) та дослідження Михайла Дудая «Інтеграція цифрових технологій у музичну освіту» (Дудай, 2026) акцентують увагу на трансформації ролі педагога, формуванні цифрової компетентності музиканта та нових моделях мистецької комунікації.

Попри значну кількість наукових праць, проблема технологічних трансформацій сучасного музичного мистецтва потребує подальшого комплексного осмислення, особливо у контексті поєднання естетичних, соціокультурних і педагогічних аспектів, а також сучасного українського досвіду функціонування музичної культури в умовах глобальних викликів цифрової епохи.

Метою статті є комплексне осмислення технологічних трансформацій сучасного музичного мистецтва в контексті взаємодії людини і цифрових технологій, а також виявлення їхнього впливу на художню природу музики, процеси творчості, виконавства, музичної комунікації та мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу. XXI століття позначене глибокими процесами технологічної трансформації, що охоплюють усі сфери, і у тому числі – галузь культури і мистецтва. Музичне мистецтво в цьому контексті переживає значні зміни, які стосуються не лише засобів створення чи відтворення звуку, але й самої природи музичної творчості. Якщо у попередні історичні епохи музика розглядалася передусім як результат діяльності людини – композитора, виконавця, інтерпретатора, – то сьогодні ця парадигма зазнає суттєвого перегляду.

Тема статті – свідомо має широкий, міждисциплінарний характер. Її осмислення неможливе в межах лише одного наукового підходу, оскільки вона перебуває на перетині філософії, естетики, соціології культури, мистецтвознавства, музичної педагогіки та сучасних технологічних студій – саме тому не претендує на вичерпне висвітлення всіх аспектів проблеми, а радше окреслює концептуальну рамку для подальшого аналізу окремих її сегментів. У центрі нашої уваги – процес технологізації музичного мистецтва, який сьогодні часто сприймається виключно як ознака прогресу, інноваційного розвитку та розширення творчих можливостей. Безумовно, сучасні цифрові інструменти, алгоритмічні системи та мультимедійні засоби відкривають нові горизонти для композиторської, виконавської та освітньої практики. Проте було б методологічно помилково розглядати цей процес лише в одному – позитивному ключі.

Технологізація музичного мистецтва є не лише свідченням розвитку, але й водночас джерелом серйозних викликів, які стосуються самої сутності музики як форми людського духовного і художнього досвіду. Йдеться насамперед про трансформацію понять авторства, автентичності, естетичної цінності, ролі виконавця і слухача, а також про ризики поступового зміщення центру з людини на технологію. Саме ці проблемні аспекти потребують особливої уваги і становитимуть предмет подальшого аналізу. У цьому сенсі, висловлені думки мають не лише аналітичний, але й певною мірою застережний характер. Нам зараз не стільки важливо констатувати наявність нових технологічних можливостей, скільки поставити питання про межі їх доцільного використання та про ті нові завдання, які постають перед мистецькою освітою. Адже саме система мистецької педагогіки сьогодні покликана зберегти гуманістичне ядро музичного мистецтва, визначити місце технологій як допоміжного інструмента та сформувати нову модель музиканта, здатного поєднувати професійну майстерність, критичне мислення і культурно-ідентичну відповідальність перед майбутнім розвитком українського музичного мистецтва (Антіпіна, 2024; Печеранський, 2024).

Сучасні цифрові технології, алгоритмічні системи та елементи штучного інтелекту дедалі активніше інтегруються у музичну практику, беручи участь не лише у технічному забезпеченні, але й у процесах композиції, обробки та навіть інтерпретації музичного матеріалу. Унаслідок цього музикант поступово перестає бути виключно «людською» практикою, набуваючи рис гібрид-

ного явища, у якому поєднуються різні типи агентності. Таким чином, формується новий тип взаємодії – людина ↔ технологія ↔ мистецький результат, – що потребує осмислення як на теоретичному, так і на практичному рівнях. У цьому зв'язку постає принципове питання: яким чином ці процеси змінюють сутність музичного мистецтва і трансформують образ сучасного музиканта?

Далі, розкриваючи систему взаємодії людини і технологій, доречно було б поставити і відповісти на ще одне питання – наскільки високим є рівень технологічності у нинішньому музичному мистецтві, мистецькій педагогіці і, загалом, у галузі культури і мистецтва? Проаналізувавши визначальні галузеві параметри, можна коротко відповісти: на сьогодні рівень технологічності ще не є домінуючим у всій системі музичного мистецтва і те, що ми зараз маємо, – це динамічна, багатшарова система з різними темпами змін, де технологічний вектор є потужним, але не універсально визначальним (Летов, 2025).

Музичне мистецтво, принаймні першої чверті ХХІ століття не є однорідною системою, а функціонує як поліструктурне утворення, у межах якого співіснують різні за своєю природою та ступенем технологічної інтегрованості моделі. Йдеться не про поступову заміну традиційних форм новітніми, а радше про нашарування парадигм, унаслідок чого одночасно актуалізуються як класично-консервативні (сюди можна віднести також народні та народно-академічні форми виконавства), так і інноваційні музичні практики. У цьому контексті музичне мистецтво постає як складна система, де зберігається значний пласт антропоцентричних форм – автентичне виконавство, академічна освіта, традиційні виконавські школи, – і водночас активно розвиваються гібридні та технологічно орієнтовані напрями. Попри очевидне зростання ролі цифрових технологій, не можна стверджувати про їх безумовне домінування у всіх сегментах музичної культури. У сфері популярної музики, медіапростору та частини експериментальної академічної творчості технології справді виконують визначальну функцію: вони впливають на формування музичної мови, естетичних параметрів і способів комунікації з аудиторією. Водночас у низці інших сегментів – передусім у традиційних і фольклорних практиках, у системі професійної музичної освіти та в академічному виконавстві – технології залишаються допоміжним чинником або ж свідомо обмежуються. Тут пріоритет зберігається за «живим» звучанням, тілесністю виконавського акту, спадкоємністю традиції та інтерпретаційною глибиною, що

засвідчує збереження антропоцентричного ядра музичного мистецтва (Печеранський, 2024).

Узагальнюючи, доцільно розглядати сучасну структуру музичного мистецтва як багаторівневу модель, у якій можна умовно виокремити три взаємопов'язані рівні. Перший – традиційно-антропоцентричний – охоплює практики, де музика постає як виключно людська діяльність, а технологічний чинник мінімізований або відсутній. Другий – гібридний – є найбільш репрезентативним для сучасності й характеризується взаємодією людини і технологій у процесах творення, виконання та поширення музики. Третій – технологічно-автономний – пов'язаний із розвитком алгоритмічної композиції, генеративних систем та елементів штучного інтелекту, де технологія частково перебирає на себе функції творчого агента.

Така трирівнева модель дозволяє адекватніше осмислити сучасний стан музичного мистецтва не як завершену систему, а як динамічний процес співіснування і взаємодії різних культурних і технологічних парадигм. У цьому контексті доцільно виокремити кілька ключових аспектів, через які виявляється взаємодія людини і технологій у сучасному музичному мистецтві. По-перше, це інструментальний рівень, де технології функціонують як засіб розширення виконавських і композиторських можливостей. По-друге, креативний рівень, пов'язаний із залученням алгоритмічних систем і елементів штучного інтелекту до процесу створення музичного матеріалу. По-третє, комунікаційний рівень, що охоплює медіапростір, цифрові платформи та нові форми взаємодії з аудиторією. І, нарешті, виконавський рівень, у межах якого відбувається трансформація сценічних практик і самого феномену музичного перформансу.

Розгляд цих рівнів дозволяє не лише систематизувати прояви технологічного впливу, але й окреслити ті зміни, які відбуваються у функціонуванні музичного мистецтва загалом. Відтак, подальший аналіз буде спрямований на характеристику зазначених аспектів взаємодії людини і технологій та визначення їхнього впливу на сучасні музичні практики.

Технологічні трансформації, що визначають розвиток музичного мистецтва ХХІ століття, зумовлюють необхідність переосмислення його базових теоретичних категорій. Передусім це стосується самого поняття музичного твору, яке впродовж тривалого часу асоціювалося з відносно стабільним, зафіксованим у нотному тексті або усталеній виконавській традиції художнім об'єктом. У класичній парадигмі музичний твір

мислився як завершена структура, що існує незалежно від конкретних умов виконання та підлягає інтерпретації. У сучасних умовах ця модель зазнає суттєвих змін. Музичний твір дедалі частіше постає не як фіксований результат, а як відкритий, динамічний процес, що формується у взаємодії різних чинників – виконавця, технологічного середовища, алгоритмічних систем і навіть аудиторії. Це особливо очевидно у практиках електроакустичної музики, зокрема, у творчості ONUKA традиційні інструменти, такі як бандура чи сопілка, інтегруються у цифрове звукове середовище, де їхнє звучання зазнає електронної обробки та сценічної медіалізації. У цьому випадку музичний твір також постає не як фіксована структура, а як комплексний перформативний процес, що включає звук, візуальний образ і технологічно організований сценічний простір (Печеранський, 2024).

З цим безпосередньо пов'язана і трансформація категорії авторства. Традиційне уявлення про композитора як єдиного і головного суб'єкта творчості поступово ускладнюється. У сучасних умовах авторство набуває розподіленого характеру, оскільки до створення музичного продукту долучаються різні агенти: виконавець, звукорежисер, програмне забезпечення, алгоритмічні системи, а іноді й сама аудиторія через інтерактивні механізми. Показовими у цьому сенсі є системи генеративної музики, такі як AIVA, які здатні самостійно створювати музичні композиції на основі заданих параметрів, що ставить під сумнів традиційне розуміння авторства як виключно людської прерогативи.

Унаслідок цих змін музика ХХІ століття може розглядатися у кількох взаємопов'язаних вимірах. По-перше, як процес – відкритий, динамічний і незавершений, що реалізується в конкретному акті виконання або взаємодії з технологічним середовищем. По-друге, як середовище – особливий звуковий і медіапростір, у якому відбувається взаємодія різних елементів і який формує специфічний досвід сприйняття. І, по-третє, як алгоритмічна система – структурована сукупність правил і процедур, здатна генерувати музичний матеріал без безпосереднього втручання людини або з її мінімальною участю (Ярошенко, 2025).

Такий підхід дозволяє говорити про якісну зміну самої онтології музичного мистецтва. Воно перестає бути лише результатом індивідуальної творчості і набуває рис складної, багаторівневої системи взаємодії, у якій поєднуються людські, технологічні та культурні чинники. Це, у свою чергу, вимагає нових теоретичних моделей осмислення музики та перегляду усталених категорій музикознавчого аналізу.

Сучасний етап розвитку музичного мистецтва характеризується різноманіттям форм взаємодії людини і технологій, які проявляються на різних рівнях музичної діяльності – від створення звуку до його поширення і сприйняття. Узагальнюючи ці процеси, доцільно виокремити три основні моделі такої взаємодії, що відображають поступове ускладнення ролі технологічного чинника: технології як інструмент, як співтворець і як середовище існування музики.

Найбільш традиційною і водночас найменш проблемною є модель, у якій технології функціонують як інструмент, тобто як засіб розширення можливостей музиканта. У цій парадигмі технологічні ресурси не змінюють сутності творчого процесу, а лише доповнюють і підсилюють його. До таких засобів належать, зокрема, цифрові аудіостанції (DAW), електронні музичні інструменти, засоби саунд-дизайну та обробки звуку. Вони дозволяють: розширити тембровий спектр, моделювати складні звукові структури, працювати зі звуком як із пластичним матеріалом. У цьому випадку технологія виступає як своєрідне «продовження» музиканта, подібно до того, як традиційний інструмент є продовженням його тіла. Відтак зберігається антропоцентрична модель музичної діяльності, у якій людина залишається єдиним суб'єктом творчості, а технологія виконує допоміжну функцію (Hernandez-Oliván & Beltrán, 2022).

Наступний рівень взаємодії передбачає значно активнішу участь технологій у творчому процесі. Йдеться про ситуації, коли технологічні системи не лише забезпечують інструментальну підтримку, але й безпосередньо впливають на формування музичного матеріалу. Це характерно для таких явищ, як алгоритмічна композиція, генеративна музика та використання систем штучного інтелекту. У цих практиках музика може створюватися на основі заданих параметрів, через самоорганізацію алгоритмічних процесів із частковою або мінімальною участю людини. У такому контексті технологія набуває ознак співтворця, що принципово змінює уявлення про творчий акт. Виникає складна проблема авторства, оскільки результат є продуктом взаємодії кількох агентів, серед яких технологічна система посідає все більш значуще місце. Це, у свою чергу, ставить під питання традиційне розуміння творчої суб'єктності як виключно людської властивості (Печеранський, 2025).

Третя модель взаємодії пов'язана з тим, що технології стають не лише інструментом або учасником творчого процесу, а й середовищем існування музики. У сучасних умовах музичне мистецтво

значною мірою функціонує в межах цифрового медіапростору, сформованого стрімінговими сервісами, соціальними мережами та різноманітними онлайн-платформами. У цьому середовищі змінюються способи поширення музики, моделі взаємодії з аудиторією, форми її сприйняття. Музика дедалі частіше існує не як окремий художній твір, а як елемент безперервного інформаційного потоку, що інтегрується у ширший медіаконтекст. Вона стає частиною цифрової культури, де важливу роль відіграють візуальні, комунікаційні та алгоритмічні чинники. У цьому випадку технологія визначає не лише спосіб створення музики, але й умови її функціонування, формуючи нову екосистему музичного мистецтва (Ярошенко, 2025).

Таким чином, розглянуті моделі – інструментальна, співтворча та середовищна – відображають різні рівні інтеграції технологій у музичне мистецтво. Їхнє співіснування засвідчує складність і багатомірність сучасних музичних процесів, а також потребу в комплексному осмисленні ролі технологій у формуванні нової художньої реальності.

Одним із найбільш показових проявів взаємодії людини і технологій у музичному мистецтві ХХІ століття є трансформація виконавських практик. Йдеться не лише про зміну технічних засобів відтворення музики, але про глибше переосмислення самої природи музичного виконання як художнього акту, його форм, умов і комунікативних функцій. Передусім варто відзначити поширення віртуальних концертів, які особливо активно розвиваються в цифровому середовищі. Онлайн-трансляції, стрімінгові платформи та спеціалізовані віртуальні простори дозволяють здійснювати музичні виступи поза межами традиційної сцени, розширюючи аудиторію і змінюючи сам формат концертної взаємодії. У цьому випадку виконавство втрачає свою локальну прив'язаність і набуває глобального, мережевого характеру, що впливає як на спосіб презентації музичного матеріалу, так і на його сприйняття. Не менш важливою тенденцією є розвиток мультимедійних перформансів, у межах яких музика поєднується з візуальними, театральними та цифровими елементами. Виконання перестає бути суто акустичним явищем і трансформується у комплексну художню подію, де звук взаємодіє зі світлом, відео, сценографією та цифровими ефектами. Така синкретичність розширює виражальні можливості мистецтва, але водночас змінює акценти сприйняття, оскільки музика дедалі частіше функціонує як складова ширшого медіа образу (Schaeffer, 2017).

Важливою рисою сучасного виконавства стає також інтерактивність, яка передбачає залучення

аудиторії до процесу творення або модифікації музичного матеріалу. Завдяки цифровим технологіям слухач отримує можливість впливати на перебіг виконання через вибір параметрів звучання, участь у голосуваннях, використання мобільних застосунків або інші форми зворотного зв'язку. У результаті музичний твір постає як відкрита структура, що формується у взаємодії виконавця, технології та аудиторії. Усе це зумовлює принципову зміну ролі слухача. Якщо в традиційній моделі він виступав переважно як пасивний реципієнт художнього продукту, то в сучасних умовах дедалі частіше набуває статусу співучасника мистецького процесу. Така трансформація змінює саму природу музичної комунікації, перетворюючи її з одностороннього акту передачі на багатовекторний процес взаємодії.

Отже, сучасне виконавство постає як динамічна, технологічно опосередкована система, у якій поєднуються традиційні та інноваційні форми, а межі між виконавцем, твором і слухачем стають дедалі більш рухливими. Це відкриває нові можливості для розвитку музичного мистецтва, але водночас потребує критичного осмислення змін, що відбуваються у його комунікативній та естетичній природі.

Сучасні трансформації музичного мистецтва неможливо зрозуміти поза ширшим соціокультурним контекстом, у якому воно функціонує. Музика XXI століття дедалі більше виходить за межі локальних традицій і національних шкіл, включаючись у глобальні процеси культурної взаємодії, цифрової комунікації та мережевого обміну. У цьому сенсі вона стає не лише художнім, але й соціальним феноменом, що відображає загальні тенденції розвитку суспільства. Однією з ключових характеристик є глобалізація музики, яка проявляється у вільному перетині стилів, жанрів і виконавських практик, а також у миттєвому поширенні музичного контенту через цифрові платформи. Сучасний музикант функціонує у глобальному культурному полі, де національні кордони дедалі меншою мірою визначають характер творчості, а художні впливи стають багатовекторними і взаємопроникними. Це сприяє формуванню нових гібридних стилів, але водночас ставить питання про збереження культурної ідентичності (Антіпіна, 2024).

У цьому контексті змінюються і моделі комунікації в музиці. Якщо раніше основними каналами взаємодії були концертна сцена, педагогічна передача та локальні культурні інституції, то сьогодні домінують цифрові платформи, соціальні мережі та стрімінгові сервіси. Музика функціонує

у режимі постійної доступності та інформаційної надлишковості, що змінює не лише способи її поширення, але й характер сприйняття. Комунікація стає швидкою, фрагментарною і водночас глобально масштабованою.

Важливим аспектом є формування цифрової ідентичності музиканта. Сучасний виконавець або композитор існує не лише у фізичному, але й у віртуальному просторі, де його професійний образ конструється через медіаплатформи, онлайн-присутність, цифрові архіви та мережеву взаємодію з аудиторією. У результаті художня особистість набуває багатопланової структури, де реальне і віртуальне тісно переплітаються. Особливої уваги в цьому контексті набуває український досвід останніх років, пов'язаний із умовами війни. Повномасштабна агресія стала потужним фактором цифрової мобілізації культури, коли музичне мистецтво швидко адаптувалося до нових умов існування. Онлайн-концерти, благодійні стріми, міжнародні цифрові колаборації та активна присутність українських музикантів у глобальному інформаційному просторі стали не лише формою культурної стійкості, але й засобом культурної дипломатії. У цьому процесі музика виконує функцію не тільки естетичну, але й комунікативну, ідентифікаційну та навіть гуманітарно-політичну (Дудай, 2026).

Таким чином, соціокультурний вимір сучасного музичного мистецтва визначається одночасною дією процесів глобалізації, цифровізації та культурної мобілізації. Це формує нову реальність, у якій музика стає важливим інструментом не лише художнього самовираження, але й соціальної взаємодії та культурної самоідентифікації.

Поряд із беззаперечним розширенням можливостей музичного мистецтва XXI століття процес його технологізації породжує низку принципових викликів і ризиків, які стосуються як художньої практики, так і глибинних засад музичної культури. Йдеться про явища, що можуть впливати не лише на форми створення і виконання музики, але й на її естетичну та антропологічну природу.

Одним із найпомітніших викликів є поступова втрата «живого» звучання, яке традиційно асоціюється з безпосередністю виконавського акту, тілесністю інтонації та унікальністю кожного конкретного виконання. У цифровому середовищі звук дедалі частіше опосередковується технологічними засобами обробки, запису та відтворення, що забезпечує технічну досконалість, але водночас може зменшувати відчуття безпосередньої художньої присутності. У результаті змінюється сама природа музичного переживання, яке все

частіше переходить у сферу медіаопосередкованого досвіду.

Іншим суттєвим ризиком є стандартизація музичного продукту через алгоритмічні системи. Цифрові платформи та генеративні технології, орієнтовані на аналіз великих масивів даних і впровадження аудиторії, схильні відтворювати найбільш успішні або комерційно ефективні моделі звучання. Це може призводити до уніфікації музичної мови, зменшення рівня експериментальності та поступового витіснення індивідуально-авторських рішень. Таким чином, алгоритмізація здатна формувати своєрідні естетичні «шаблони», які впливають на розвиток музичної культури загалом.

Не менш важливою проблемою є зростаюча залежність музичної практики від технологій. Сучасний музикант, виконавець або педагог дедалі частіше працює в умовах, де цифрові інструменти, програмне забезпечення та онлайн-платформи стають невід'ємною частиною професійної діяльності. Це підвищує ефективність роботи, однак водночас створює ризики втрати автономності творчого процесу та залежності від технологічної інфраструктури, яка постійно змінюється і оновлюється (Дудай, 2026).

Окремої уваги потребує питання автентичності музичного мистецтва. У ситуації, коли музика може бути створена або суттєво модифікована алгоритмічними системами, постає проблема визначення її «справжності» – як у сенсі авторства, так і у сенсі художнього досвіду. Автентичність дедалі більше перестає бути лише характеристикою походження твору і переходить у площину інтерпретації, переживання та культурного контексту. Це вимагає нового осмислення того, що саме ми вважаємо «живою» музикою в умовах цифрової епохи.

Висновки. Таким чином, технологізація музичного мистецтва є амбівалентним процесом: з одного боку, вона відкриває нові творчі горизонти, а з іншого – ставить перед культурою низку фундаментальних викликів, пов'язаних із збереженням художньої унікальності, людського виміру та смислової глибини музичного мистецтва. Музика як мистецтво пов'язана з: переживанням, цінністю, сенсами. Жодна технологія не володіє цими якостями. Отже, вона може лише: обслуговувати, розширювати і модифікувати людську діяльність. Тому, технологія не може бути суб'єктом мистецької освіти – таким суб'єктом залишається людина.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антіпіна І. Музична спадщина України в епоху цифрових технологій: тенденції та інновації. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2024. № 4 (65). С. 7–24. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587)
2. Антіпіна І. Культурні виміри штучного інтелекту в українському музичному ландшафті. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2025. № 4 (69). С. 20–34. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(69\).2025.354563](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(69).2025.354563)
3. Дудай М. Інтеграція цифрових технологій у професійну підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Академічні студії: серія «Педагогіка»*. 2026. № 1. С. 87–96. DOI: <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2026.1.12>
4. Летов А. Електроакустичні виміри української камерно-інструментальної музики: синтез традицій і технологій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 371–375.
5. Печеранський І. «Стримінгова революція» у відеоіндустрії та аудіовізуальній культурі (до 20-річчя YouTube). *Питання культурології*. 2025. № 45. С. 164–180. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325044>.
6. Печеранський, І. Медіаконвергенція та крос-інновації в цифровому аудіовізуальному ландшафті епохи метамодерну: до питання про еволюційну логіку. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2024. С. 12–23. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318356>.
7. Ярошенко О. Штучний інтелект та цифрові технології в професійній музичній освіті: переваги та обмеження. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2025. Вип. 219. С. 386–392.
8. Dong H.-W., Hsiao W.-Y., Yang L.-C. & Yang Y.-H. Musegan: Multi-track sequential generative adversarial networks for symbolic music generation and accompaniment. In *Proceedings of the AAAI Conference on Artificial Intelligence*. 2017. Pp 324–331. URL: <https://arxiv.org/pdf/1709.06298>
9. Eno Brian. Generative Music. A talk delivered in San Francisco. 1996. June, 8. URL: <https://www.inmotionmagazine.com/enol.html>
10. Hernandez-Olivan C., Beltran J. Music Composition with Deep Learning: A Review. In book: *Advances in Speech and Music Technology*. 2022. Pp. 25–50. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2108.12290>
11. McLuhan M. Understanding Media: The extensions of man. 1964. 464 p. URL: <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf>
12. Schaeffer P. Treatise on Musical Objects : An Essay across Disciplines / [trans. by Ch. North and J. Dack]. Oakland, California : University of California Press, 2017. 561 p.

REFERENCES

1. Antipina, I. (2024). *Muzychna spadshchyna Ukrainy v epokhu tsyfrovyykh tekhnolohii: tendentsii ta innovatsii* [Musical heritage of Ukraine in the era of digital technologies: trends and innovations.]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho*. № 4(65). Pp. 7–24. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587) [in Ukrainian]
2. Antipina, I. (2025). *Kulturni vymiry shtuchnoho intelektu v ukrainskomu muzychnomu landshafti* [Cultural dimensions of artificial intelligence in the Ukrainian musical landscape]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho*. № 4(69). Pp. 20–34. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(69\).2025.354563](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(69).2025.354563) [in Ukrainian]
3. Dudai, M. (2026). *Intehratsiia tsyfrovyykh tekhnolohii u profesiinu pidhotovku maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva* [Integration of digital technologies into the professional training of future music teachers]. *Akademichni studii: seriia «Pedahohika»*. № 1. Pp. 87–96. DOI: <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2026.1.12>. [in Ukrainian]
4. Lietov, A. (2025). *Elektroakustychni vymiry ukrainskoi kamerno-instrumentalnoi muzyky: syntez tradytsii i tekhnolohii* [Electroacoustic dimensions of Ukrainian chamber instrumental music: synthesis of traditions and technologies]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. № 1. Pp. 371–375. [in Ukrainian]
5. Pecheranskyi, I. (2025). *«Stryminhova revoliutsiia» u videoindustrii ta audiovizualnii kulturi (do 20-richchia YouTube)* [The «Streaming Revolution» in the Video Industry and Audiovisual Culture (To the 20th Anniversary of YouTube)]. *Pytannia kulturolohi. № 45*. Pp. 164–180. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325044> [in Ukrainian]
6. Pecheranskyi, I. (2024). *Mediakonverhentsiia ta kros-innovatsii v tsyfrovomu audiovizualnomu landshafti epokhy metamodernu: do pytannia pro evoliutsiinu lohiku* [Media convergence and cross-innovation in the digital audiovisual landscape of the metamodern era: to the question of evolutionary logic]. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznnavstvo»*. Pp. 12–23. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318356>. [in Ukrainian]
7. Yaroshenko, O. (2025). *Shtuchnyi intelekt ta tsyfrovi tekhnolohii v profesiinii muzychnii osviti: perevahy ta obmezhenia* [Artificial Intelligence and Digital Technologies in Professional Music Education: Benefits and Limitations]. *Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky*. Vyp. 219. Pp. 386–392. [in Ukrainian]
8. Dong H.-W., Hsiao W.-Y., Yang L.-C. & Yang Y.-H. (2017). Musegan: Multi-track sequential generative adversarial networks for symbolic music generation and accompaniment. In *Proceedings of the AAAI Conference on Artificial Intelligence*. Pp 324–331. URL: <https://arxiv.org/pdf/1709.06298>
9. Eno Brian (1996). Generative Music. A talk delivered in San Francisco. June, 8. URL: <https://www.inmotionmagazine.com/enol.html>
10. Hernandez-Olivan, C. & Beltran J. (2022). Music Composition with Deep Learning: A Review. In book: *Advances in Speech and Music Technology*. Pp. 25–50. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2108.12290>
11. McLuhan, M. (1964). Understanding Media: The extensions of man. 464 p. URL: <https://designopendata.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf>
12. Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects : An Essay across Disciplines* / [trans. by Ch. North and J. Dack]. Oakland, California : University of California Press, 561 p.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Олексій ВОЛЬВАК,

orcid.org/0009-0009-0725-6205

аспірант кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

(Одеса, Україна) *volvakoleksii@gmail.com*

ФОРТЕПІАННИЙ КВІНТЕТ ЕПОХИ МОДЕРНУ В КОНТЕКСТІ СИМФОНІЗАЦІЇ ЖАНРУ

Пошук нових орієнтирів в дослідженні складних історичних процесів музичного мистецтва є сьогодні критично важливим для переосмислення місця і ролі модерну. Як зазначають дослідники, цей період означив подальшу долю мистецтва ХХ століття та його жанрову систему, а на сучасному етапі він осмислюється крізь призму нових виконавських стратегій та концептуальної затребуваності модернізму. Актуальність теми зумовлена необхідністю заповнення існуючих «білих плям» у вивченні великих камерно-ансамблевих форм, де спостерігається специфічне напруження між традиційною камерністю та потягом до монументальності й оркестрової масштабності. Метою даної статті є визначення особливостей фортепіанного квінтету епохи модерну в контексті симфонізації жанру, які в означеному історичному періоді набувають парадоксальних рис. Методологічною основою виступає комплекс наукових методів, серед яких провідними у побудуванні загальної концепції та здобутих висновків є історичний, компаративний, структурно-аналітичний та семантичний аналізи. Наукова новизна дослідження полягає у виділенні кінця ХІХ – початку ХХ століть як окремого, специфічного етапу в еволюції жанру великого фортепіанного ансамблю. У роботі детально проаналізовано творчі здобутки В. Новака, Е. Елгара та Б. Бартока, що дозволило виявити різні національні моделі трансформації жанру. Встановлено, що симфонізація камерно-інструментальної фактури здійснювалася шляхами драматизації концепції, тембральної емансипації інструментів та інтенсивної поліфонізації музичної тканини. Особлива увага приділена феномену «quasi-оркестрального» гігантomanізму фактурних ущільнень, що ігнорує вишукану камерність на користь мімезису великого оркестру та відкриває нові резерви оркестрової динаміки. Доведено, що важливою рисою стилю є поєднання модерної експресії з оновленим фольклором та архаїчними ладовими структурами. У висновках підкреслюється, що стилістичні особливості фортепіанних квінтетів епохи модерну виявляються в продовженні романтичної та постромантичної лінії симфонізації при застосуванні семантики нової епохи, пов'язаної з символістськими установками. Це відбивається в новизні усіх складових музичної мови – від колористичної насиченості до лінійної виразності. Результати дослідження демонструють інерцію жанру, яка забезпечила життєздатність симфонізованих форм до середини ХХ століття, інтегруючи риси модерну та постромантизму в цілісний художній феномен.

Ключові слова: полістилістика, риси модерну, модернізм, фортепіанний квінтет, камерний жанр, симфонізація.

Oleksiy VOLVAK,

orcid.org/0009-0009-0725-6205

Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensemble

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odessa, Ukraine) *volvakoleksii@gmail.com*

THE MODERNIST PIANO QUINTET IN THE CONTEXT OF THE GENRE'S SYMPHONIZATION

The search for new points of reference in the study of complex historical processes in musical art is critically important today for redefining the place and role of the Modernist era. As researchers note, this period shaped the future of 20th-century art and its genre system, and at the current stage, it is being reinterpreted through the prism of new performance strategies and the conceptual demand for modernism. The relevance of the topic is due to the need to fill existing “blank spots” in the study of large chamber ensemble forms, where a specific tension is observed between traditional chamber qualities and the drive towards monumentality and orchestral scale.

The aim of this article is to determine the features of the piano quintet of the Modernist era in the context of the genre's symphonization, which acquired paradoxical characteristics during the specified historical period. The methodological foundation consists of a complex of scientific methods, among which the leading ones in constructing the general concept and the findings are historical, comparative, structural-analytical, and semantic analyses.

The scientific novelty of the study lies in identifying the late 19th and early 20th centuries as a distinct, specific stage in the evolution of the large piano ensemble genre. The work provides a detailed analysis of the creative achievements of V. Novák, E. Elgar, and B. Bartók, which allowed for the identification of various national models of genre transformation.

It is established that the symphonization of chamber-instrumental texture was carried out through the dramatization of the concept, the timbral emancipation of instruments, and the intensive polyphonization of the musical fabric. Special attention is paid to the phenomenon of "quasi-orchestral" gigantomania of textural densities, which ignores refined chamber qualities in favor of the mimesis of a large orchestra and opens up new reserves of orchestral dynamics. It is proven that an important feature of the style is the combination of modernist expression with updated folklore and archaic modal structures.

The conclusions emphasize that the stylistic features of piano quintets of the Modernist era manifest themselves in the continuation of the Romantic and post-Romantic lines of symphonization while applying the semantics of a new era associated with symbolist attitudes. This is reflected in the novelty of all components of musical language – from coloristic saturation to linear expressiveness. The research results demonstrate the inertia of the genre, which ensured the viability of symphonized forms until the middle of the 20th century, integrating features of Modernism and post-Romanticism into a unified artistic phenomenon.

Key words: polystylistics, features of modernism, modernism, piano quintet, chamber music genre, symphonization.

Постановка проблеми. Як відомо, в переломні періоди свого розвитку суспільство «розгортається» в бік минулого, черпаючи звідти духовний досвід, що бракує сучасності. Актуальним видається сьогодні усвідомити глибинні причини затребуваності модерну-модернізму які коріняться в пробудженні тих шарів свідомості, які пов'язані з природним потягом людини до краси і водночас сигналізують про втомленість суспільства від примітивізму масової культури. Вибух інтересу до розглядуваного явища наприкінці ХХ на початку ХХІ століття відображає потребу в ідеальному, одиничному, унікальному.

Аналіз досліджень. Ідеї та настанови сучасного мета-модерну, що змінив пост-модерн на початку ХХІ століття захопили уми широкого кола гуманітарних дослідників, але все частіше гуманітарна думка звертається до коріння означеного явища – модерну, що охоплює досить короткий історичний період. Серед фундаментальних трудів з модернового мистецтва та його ідейного базису – символізму в українському музикознавстві, на які спирається автор статті, наведемо дослідників: Соломію Павличко – монографія «Дискурс модернізму в українській літературі», відоме дослідження Мирослави Новакович «Канон українського музичного модернізму на прикладі творчості Бориса Лятошинського», дисертаційну працю Олександра Козаренка, в якій у представленні сучасного постмодерністського музично-мовного плюралізму досліджується становлення українського модерну від символізму, сецесії до експресіонізму, а також висновки та основні положення статей Марії Каралюс «Стильові домінанти модерну в українському мистецтві», в якій автор відзначає порівняльні риси українського модерну, та Олени Корчової «Український музичний модернізм: передумови концептуалізації». В названих роботах означені фундаментальні підходи для аналітичної роботи з музичними текстами модернової епохи. Великі

фортепіанні ансамблі, зокрема фортепіанні квінети, досліджувались та аналізувались в багатьох роботах, серед них: Симонова Н. «Фортепіанний квінтет: питання становлення жанру», Зима Л. «Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект», монографії Повзун Л., Кравченко А., але в даному ракурсі – означення рис жанру в культурно-історичну епоху модерну досліджується вперше.

Мета статті – визначити прояви модерну, епохи кінця ХІХ – початку ХХ століття, його стилістичні особливості в великих камерних жанрах у контексті симфонізації та модерністських віяннях Заходу і Сходу.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво модерну, кінець ХІХ – перша чверть ХХ століття означене розмаїттям жанрових форм, що виникли чи оновилися, та трансформацією стилів. Традиційно ідейно-філософським базисом модерну, як і модернізму взагалі, прийнято визначати символізм, в його багатозначності, який надзвичайно розширив «образне поле» мистецтва, що цілком закономірно на рубежі двох великих, але таких різних століть – ХІХ та ХХ. У цій естетичній відображається не лише творчий ентузіазм, а й соціальна тривога та амбівалентність – специфічна реакція митця на радикальні зміни епохи (Botstein, 2007: 167). Вельми влучне з цього приводу формулювання Соломії Павличко: «Символізм як спільність методологічна, а не формально-стильова, певною мірою “керує” стилем модерн» достатньо яскраво підкреслює означене явище (Павличко, 1999: 185). Надхнений символізмом модерн як епоха і стиль стає своєрідним віддзеркаленням революційних змін у сприйнятті нової доби, у свідомості та емоціях людини початку ХХ століття. З цього приводу Марія Каралюс у своїй роботі «Стильові домінанти модерну в українському мистецтві» зазначає: «Модерн активно використовує образи-символи, а не просто «живиться» ідеями символізму, особливо тими, що підкреслю-

ють внутрішню суть образу-символу як основного об'єкта художнього пізнання, об'єкта, що вимагає здогадки, інтуїтивного осягнення, певного теургічного акту» (Каралюс, 2010: 65). Закономірно, що сьогодні «Духовна спадщина модерну магнетично привертає до себе дедалі більшу увагу, і це не дивно. «Новий стиль», виголосивши на межі XIX–XX ст. програму тотального оновлення та естетизації предметно-просторового середовища, залишився не тільки яскравим і самобутнім, неповторно своєрідним етапом у розвитку новітньої культури, але й передбачив подальшу долю мистецтва XX ст.» (Каралюс, 2010: 64). Розмірковуючи про канон саме українського музичного модернізму на прикладі творчості Бориса Лятошинського М. Новакович зазначає: «Музикознавство, яке сьогодні шукає нових орієнтирів у дослідженні складних процесів, що відбуваються в музичному мистецтві, гостро усвідомлює необхідність заповнення «білих плям» у концепціях і практиці музичного модернізму-символізму і, в першу чергу, оновлення оцінок та концептуальних стратегій у виконавстві». «Тому в першій чверті третього тисячоліття нова хвиля інтересу до символізму-модернізму сприймається цілком закономірною реакцією суспільства в потребі того, що бракує сучасності» (Новакович, 2008: 3).

Музичне мистецтво органічно вписалось в епоху модерну, так як одною з притаманних рис символізму, яким надихався модерн, є вираження невимовного, що також є сутністю музики, акцент на гнучкості, плинності, музичності художньої мови у передачі ідей, емоцій багатозначних образів на зламі століть.

Фортепіанний квінтет епохи кінця XIX початку XX століть відмічений багатьма рисами модерну, серед яких парадоксальні, начебто не властиві камерному жанру, а також загальній семантиці вишуканого стилю – мається на увазі симфонізація, що продовжилась як означене явище другої половини XIX століття, починаючи зі славнозвісного Квінтету Роберта Шумана, названого самою симфонічною по своїй суті концепцією композитора (включаючи симфонії). Дійсно, як зауважує Людмила Зима, «саме з фортепіанним квінтетом Р. Шумана, жанр фортепіанного квінтету утвердив симфонізацію як провідну ознаку жанру фортепіанного квінтету романтичної епохи. І цей «симфонічний» ген мімезису оркестрової мощі, симфонічної образності надовго визначить сутнісні характеристики жанру, перехлеснувши за історичні рамки романтичної епохи XIX віку в XX, втілюючись у фортепіанних квінтатах представлених композиторами-символістами, а після

1918 року – так званими традиціоналістами» (Зима, 2014: 61).

Парадоксально, що на початку XX століття, у розмаїтті стильових напрямків, підчас протилежних, фортепіанний квінтет зберігає свою деяку «монологічність», залишаючись несприйнятливим до безлічі стильових спокус, зокрема в області витонченості форми, ігноруючи вишукану «камерність», але наполягаючи та стверджуючись у *quasi-оркестральному* «гігантизмі» фактурних ущільнень. В цьому вбачаємо історичну інерцію жанру великого фортепіанного ансамблю, розвиток якого на якихось історичних етапах не співпадає з малими камерними формами.

Як вже зазначалось, помічений процес симфонізації квінтетного жанру означеної епохи можна розглядати як продовження гігантomanії пізнього романтизму, але і розвитком останньої. Так як «в контексті уявлень о симфонії та симфонічності як осередку кращих рис художньої продукції заява про симфонізм стосовно камерного твору... звучить у якості найвищої атестації його художніх властивостей» (Зима, 2014: 86). Серед яскравих прикладів тотальної симфонізації квінтетного жанру, в тому числі ще більшої ускладненості фактури, розгорнутості форми, масштабності ідеї можна привести Фортепіанні квінтети Сергія Танєєва, Бели Бартока, Джордже Енеску, Вітєслава Новака, Едварда Елгара, Філіпа Шарвенка, Ерньо Донаньї, Габрієля Форе, Тадеуша Майєрського, Віктора Барвінського, Бориса Лятошинського.

Названі композитори прагнули перенести масштабність дихання симфонічного мислення у більш компактну форму квінтету, зберігаючи інші жанрові ознаки великого камерного ансамблю. Можна прослідкувати, що означена симфонізація камерно-інструментальної фактури здійснювалась декількома шляхами – драматизації жанру, якій не притаманні ні зжатість форми, ні камерність ідеї, а також тембральної емансипації, поліфонізації фактури та інше. Серед спільних рис симфонізованих фортепіанних квінтетів треба назвати полісемантизм та полістилістику – багатство стильових сплавів, мовну багатозначність, колористичну новизну, а також, як одну із найяскравіших рис – причетне модерну звернення до оновленого фольклору – його древніх пластів. Безумовно, «симфонізм» фортепіанних квінтетів, що виникли на рубежі двох століть – XIX та XX, в продовженні симфонічних здобутків крупних камерних жанрів, знайшов своє втілення в новій оркестровій колористичності, оновлених її смислах як живого оркестрового дихання, і нових резервах оркестрової динаміки, яка поєднувала могутні

злеті струнного квартету, акустично вивірені вертикалі духових в партії рояля з його перенасиченою поліфонією, тим самим відкривши небачені ефекти оркестрового підйому. Переліковані риси в різній мірі і по-різному втілюються в фортепіанних квінтетах та інших великих камерних жанрових формах означеної доби, і навіть пізніше, до середини XX століття демонструючи інерцію жанру в поєднанні рис модерну та постромантизму в заявленому феномені симфонізації.

Фортепіанний квінтет Вітезлава Новака закономірно стає до ряду різноликих стверджень квінтетного жанру на рубежі XIX та XX століть. Квінтет створений у 1897 році та означений, як і вся творчість Вітезлава Новака зіставленням стильових сплавів, мовною багатозначністю, яка закономірно супроводжує епоху модерну в зіткненні століть та активізації стильової багатовекторності. Стильову природу квінтету можна визначити як поєднання кількох взаємодіючих складових. З одного боку, спостерігається посилення експресивного начала, що проявляється у насиченій гармонічній мові та інтенсивному фактурному розвитку. З іншого – відчутним є звернення до архаїчних інтонаційних пластів, пов'язаних із давніми слов'янськими ладовими структурами та моравським фольклором. У результаті формується своєрідний гармонічний синтез, у якому експресія модерну поєднується з елементами традиційної музичної культури. Фактурна організація Квінтету характеризується надзвичайно розвиненою поліфонічністю, що зумовлює внутрішню динаміку музичної тканини та сприяє її просторово-звуковому насиченню. Така поліфонічна щільність, по суті, виконує не лише конструктивну, але й семантичну функцію, формуючи складну багаторівневу образність об'ємного симфонічного полотна.

Як зауважує Людмила Зима, у музиці композитора поєднуються модерністська експресивність та певна витонченість-гнучкість інтонаційного висловлювання із зверненням до глибинних фольклорних шарів, що супроводжується проявами панславистських ідей. У цьому контексті творчість Новака може бути розглянута як частина ширшого культурного процесу, пов'язаного з актуалізацією слов'янської ідентичності, що знаходить паралелі, зокрема, у візуальному мистецтві, наприклад, у «Слов'янському циклі» відомого чеського художника-модерніста Альфонса Мухи (Зима, 2014: 103). Перша частина цього масштабного полотна відкривається скорботною темою-скаргою, що сприймається як своєрідне авторське висловлювання. Три початкові звуки a–c–h, які з наполегливою настирливістю оспівують звук h на

тлі унісону струнних (що витримують звук «a» у чотирьох октавах), формують напружено-сумний, просторово насичений колорит. Поступово початкова інтонація жалоби змінюється більш активним мотивом-ствердженням (*più espressivo*). Взаємодія цих двох елементів призводить до гнучко вибудованої, стрімкої кульмінації (*accelerando*), яка завершується розчиненням і короткочасним затишшям на *pianissimo* перед раптовим драматичним вибухом. Саме тут вступає третій компонент головної партії – потужне, рішуче (*risoluto*) звучання фортепіано, яке вступає в діалог-конфлікт із енергійними, навіть гнівними репліками струнного квартету. Цей епізод вражає масштабністю та симфонічним динамізмом, що розгортається у складній системі мотивних перегуків. Таким чином, головна партія першої частини постає як тричастинна структура, у якій кожен мотив має власну траєкторію розвитку, підпорядковану загальній драматургії. Особливої уваги заслуговує пластичність їх взаємодії та хвилеподібно-вибухова цілком оркестрова динаміка розгортання. В розгортанні всієї складної панорами сонатного *allegro* першої частини Квінтету спостерігаємо протипоставлення лірично-танцювальної побічної партії яка розгортаючись в формуванні потужного ліричного підйому набуває характеру своєрідного гімнічного висловлювання. В кульмінації першої частини головна тема в *stretto* у струнних створює образ масштабного стихійного піднесення.

Друга частина квінтету написана у формі варіацій на давньослов'янську мелодію XV століття. Саме звернення до архаїчних фольклорних шарів, як уже зазначалося, є характерною рисою стилю Новака. Трьохдольний ритм, хоральне викладення теми у струнних на *pianissimo* та використання стародавніх ладових структур створюють ефект хорового звучання. Варіаційний цикл відзначається динамічністю та винахідливістю у трансформації теми. Середньовічний лад поступово зазнає стилістичних і жанрових перетворень. У восьми варіаціях (останні три з яких об'єднані наскрізним розвитком) п'ята (*andante, molto espressivo*) постає як своєрідна лірична кульмінація, що вирізняється гармонічною витонченістю. Останні варіації (*Allegro, quasi scherzo*) вводять елементи фантастичного, подекуди тривожного образного світу, який можна співвіднести з романтичною традицією, зокрема з естетикою Гектора Берліоза. Первісна мелодія зазнає трансформації, перетворюючись у верхніх регістрах фортепіано на мажорну, рухливу тему. Кульмінаційним моментом стає її проведення у вигляді дзвоноподібних (*marcatissimo*) акордів, що надає їй велич-

ного й навіть загрозливого характеру. Кода повертає до початкового образу – хоральної теми, але вже у форте та на тлі тремоло фортепіано. Згодом, немов відлуння, тему підхоплюють струнні на *pianissimo*. Поступово розчиняючись у звуковому просторі, ця середньовічна пісня-хорал згасає.

Фінал, позначений композитором як словацький танець, являє собою масштабну форму вільного рондо. Тут представлено різні варіанти утвердження слов'янської образності. У кульмінаційній зоні головна танцювальна тема несподівано звучить у мінорі, набуваючи драматичного забарвлення, після чого приводить до мажорного, дзвоноподібного апофеозу коди симфонічного розмаху.

Поряд з Фортепінним квінтетом Вітезлова Новака, Квінтет англійського композитора Едварда Елгара (створений у 1918 році, за рік до написання знаменитого віолончельного концерту) є ще одним із численних варіантів симфонізованих квінтетів розглядуваного періоду. У Квінтеті, що безпосередньо прилягає до симфонічного жанру композитора, за зауваженням одного з дослідників творчості Елгара, англійська *dream*, що безперервно пронизує складну, фантастичну палітру образів, сусидить із титанічними драматичними підйомами та найвною, щирою емоційністю та відвертістю. Квінтет має тричастинну будову. Перша частина написана в дусі лірико-драматичної поеми, обрамленої пронизливо-сумною мелодією на тлі химерних звукових шелестів. Головна тема *Allegro* – енергійно-поривчаста, що посилюється метричним рисунком на шість восьмих, який поєднує імператив дводольності та стрімкість тріолей. Викладена, як і вступ, у *a-moll*, вона одразу демонструє гігантський кульмінаційний підйом. На зміні тематичних побудов знову дуже коротко, на чотири такти, з'являється перша сумна тема вступу як образ мандрівної душі. Різка, без модуляцій, тональна зміна – *A-dur* – занурює слухача у фантастичний казковий світ, де вишукано-балетна музика, поступово трансформуючись, перетворюється на тему надзвичайно натхненного ліричного підйому. Наступний розділ першої частини починається з сумної теми вступу, яка нарешті отримує широкий розвиток. Переплітаючись у зіставленнях і симфонічних підйомах із спрямовано-драматичною головною темою *Allegro*, три теми ліричного кола мрій виявляються мотивно близькими. Гігантська загальна кульмінація всієї частини згасає у щемкій ліриці музики з розробки, яка приводить до вихідного вступу *moderato*. За означеною схемою гігантської динамічної хвилі будується і друга частина квінтету. Вона відкривається чоти-

риголосною піснею-хоралом струнних, пізніше підтриманих роялем. Тут мимоволі згадується музика двох релігійних ораторій композитора (1902, 1904) і передусім «*Dream of Gerontius*», з яким Едвард Елгар увірвався у XX століття й змусив європейських музикантів говорити про музику відродженої англійської школи. Староанглійські лади в «піснеспівах» струнних і рояля органічно трансформуються в іншу гармонічну мову та в експресивно-ліричне висловлювання з модерністською ламаністю і хроматизацією мелодичних формул. Гігантський експресивно-ліричний підйом розчиняється у поверненні початкової теми. Фінал Квінтету також народжується з тиші *Andante* – скарги-зітхання струнних і тихих прохань-відповідей віолончелі та рояля. Далі, в *Allegro*, музика набуває тріумфально-святкового характеру. Тридольність вальсу надає їй енергійного устремління, а рондальність у побудові – містичної енергії, яка на останніх сторінках партитури втілюється в коді з авторськими ремарками *Grandioso* та *animando al fine*. Повнота й масштаб «квазі-симфонічного» полотна твору підкреслюють загальну тенденцію, що утвердилася в типології романтичного й постромантичного жанру фортепіанного квінтету та далеко вийшла за історичні межі своєї епохи.

Одним з найяскравіших прикладів симфонізації виступає Фортепіанний квінтет Бели Бартока. Написаний у 1901 році, на зламі століть (молодому Бартоку сповнилося на той час 20 років), Квінтет безумовно мислився композитором як симфонічне полотно гігантського розмаху. На епічну симфонію вказують також наявність чотирьох частин (друга – надзвичайно розгорнуте скерцо, третя, ще масштабніша, переходить у величний *c-dur*-ний фінал *attacca*). В полістилістиці цієї *quasi*-оркестрової музики молодому композитору вдалося поєднати класичну академічну форму з геніальними музично-мовними знахідками, які виявляються та стануть пізнаваними для слухачів лише через півстоліття в воєнних творах Шостаковича, Онегера, Бріттена, та модерну мовну експресію з живими, витонченими гармоніями, мотивними гнучкими лініями, які сплелись-перехрестились в перенасиченій поліфонічним розвитком в партитурі твору. Лірико-драматичним центром в поступовому розгортанні музики Квінтету стає третя частина, в її основній темі у *c-moll* однозначно пізнається поховальний марш, сповнений трагізму, який розгортається в декількох хвилях гігантського підйому струнних та рояля, створюючи небачений масштаб звучання, художній та динамічний. Фінал, теж розгорнутий, з декількома ліричними епізодами, які

лише відсувають нестримний рух основної теми Квінтету, яка, підкреслено побудована на переможних, торжествуючих квартах мотиву на старовинних угорських ладах, закінчується переможним дзвоном, утверджуючи загальний його масштаб та «симфонічність».

Висновки. Стилiстичнi особливостi великих фортепiанних ансамблiв, зокрема фортепiанних квiнтетiв епохи модерну, виявляючись в продовженнi романтичної та пост-романтичної лiнii симфонiзацiї даного жанру безумовно опановують семантику нової епохи, пов'язаної з символiстськими установками, що вiдбивається в новизнi усiх складових музичної мови, але при поглибленнi установки на симфонiзацiю в мiмезисi великого оркестру.

Представленi в аналізах Квiнтети модерного перiоду створюють класичну модель симфонiзованого квiнтету постромантичний узагальнюючий смисл якого пов'язаний з iдеєю подолання камерно-ансамблевого звучання *quasi*-оркестральним гiгантизмом фактурних ущiльнень, лiнiйної виразностi та синтезу рiзних нацiональних моделей, що згодом сформували оригiнальне обличчя музичного модерну. В музично-мовнiй полiстилiстичнi дослiджуванiх квiнтетiв спостерi-

гаємо в живому просторi нових модальних гармонiй колористичну новизну, мелодiйну багатозначнiсть з експресiєю гнучких витончених мотивних лiнiй, якi сплелись-перехрестились в перенасиченiй полiфонiчним розвитком в партитурi, а також, як одну iз найяскравiших рис – причетне модерну звернення до оновленого фольклору – його древнiх архаїчних пластiв.

Безумовно, «симфонiзм» фортепiанних квiнтетiв, що виникли на рубежi двох столiть – ХІХ та ХХ, в продовженнi симфонiчних здобуткiв крупних камерних жанрiв, знайшов своє втілення в новiй оркестровiй колористичнi, оновлених її смислах як живого оркестрового дихання, i нових резервах оркестрової динамiки, яка поєднувала могутнi злети струнного квартету, акустично вивiренi вертикалi духових в партiї Рояля з його перенасиченою полiфонiєю, тим самим вiдкривши небаченi ефекти оркестрового пiдйому. Перелiкованi риси в рiзній мiрi i по-рiзному втілюються в фортепiанних квiнтетах та iнших великих камерних жанрових формах означеної доби, i навлiсть пiзніше, до середини ХХ столiття демонструючи своєрiдну iнерцiю жанру в поєднаннi рис модерну та постромантизму в заявленому феноменi симфонiзацiї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зима Л. «Український модерн в камерній музиці Віктора Косенка», Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ сторіччя: матеріали 1-ої Науково-практичної конференції, присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В.С.Косенка. 29. 11. 2018 р. – К; Електронне видання 2020. С. 46-50.
2. Зима Л. «Жанр фортепiанного квiнтету як iсторико-стильовий феномен: типологiчний аспект» : дисерт. канд. мист. 17.00.03 Одеса, 2014. 212 с.
3. Каралюс М. Стильові домінанти модерну в українському мистецтві. Студії мистецтвознавчі. 2010. Ч. 3 (31). С. 64–69.
4. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. Мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво», О.В. Козаренко. – Київ, 2001. – 35 с.
5. Корчова О. Український музичний модернізм: передумови концептуалізації. Мистецтвознавство України, (23), С. 170–179.
6. Новакович М. Канон українського музичного модернізму на прикладі творчості Бориса Лятошинського, автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2008. 20 с.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі [2-ге вид., перероб. і допов.]. – Київ: Либідь, 1999. – С. 1.
8. Ришова О. Український символізм та фортепiанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» – Одеса, 2006. – 18 с.
9. Leon Botstein - Music in Times of Economic Distress. The Musical Quarterly Vol. 90, No. 2 (Summer, 2007), С. 167-175.

REFERENCES

1. Zyma L. (2020) Ukrainskyi modern v kamernii muzytsi Viktora Kosenka. [Ukrainian modernism in the chamber music of Viktor Kosenko] Viktor Kosenko, yoho doba i kultura XXI storichchia: materialy 1-oi Naukovo-praktychnoi konferentsii, Kyiv, 46-50. [in Ukrainian].
2. Zyma L. (2014) Zhanr fortepiannoho kvintetu yak istoryko-stylovyi fenomen: typolohichniy aspekt. [The genre of the piano quintet as a historical and stylistic phenomenon: a typological aspect] (PhD dissertation), Odesa National Music Academy, Odesa, 212 p. [in Ukrainian].

3. Karalius M. (2010) Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi. [Stylistic dominants of modernism in Ukrainian art] *Studii mystetstvoznavchi*, Kyiv, 3. 64–69. [in Ukrainian].
4. Kozarenko O. V. (2001) *Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku*. [Ukrainian national musical language: genesis and modern trends of development] (Doctoral thesis abstract), National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 35 p. [in Ukrainian].
5. Korchova O. (2023) *Ukrainskyi muzychnyi modernizm: peredumovy kontseptualizatsii*. [Ukrainian musical modernism: prerequisites for conceptualization] *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, Kyiv, (23). 170–179. [in Ukrainian].
6. Novakovich M. (2008) *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho*. [The canon of Ukrainian musical modernism on the example of Borys Liatoshynskyi's work] (PhD thesis abstract), Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, 20 p. [in Ukrainian].
7. Pavlychko S. (1999) *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi*. [The discourse of modernism in Ukrainian literature] *Lybid*, Kyiv, 1 [in Ukrainian].
8. Ryzhova O. (2006) *Ukrainskyi symbolizm ta fortepianna spadshchyna B. Liatoshynskoho*. [Ukrainian symbolism and the piano heritage of B. Liatoshynskyi] (PhD thesis abstract), Odesa National Music Academy, Odesa, 18 p. [in Ukrainian].
9. Botstein L. (2007) *Music in Times of Economic Distress*. *The Musical Quarterly*, Oxford, 90(2). 167–175.

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 378:793.3:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-21>**Анатолій ВОРОНА,***orcid.org/0009-0002-4182-2513*

концертмейстер кафедри хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) *a.vorona@kubg.edu.ua*

ФУНКЦІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СИСТЕМІ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

Статтю присвячено теоретичному дослідженню функцій концертмейстера хореографічного класу в системі університетської освіти. Автором обґрунтовано роль музики як невід'ємної складової хореографічного мистецтва та хореографічної освіти. Музику охарактеризовано як ефективний засіб розвитку творчого потенціалу та емоційної сфери студентів-хореографів, який сприяє формуванню художньо-естетичного досвіду та виконавської культури. На основі цього визначено роль концертмейстера у фаховій підготовці студентів-хореографів. Висвітлено зміст роботи концертмейстера у хореографічних класах університету та специфіку виконання інструментальних творів на практичних заняттях із хореографічних дисциплін. Розкрито значення інструментальної імпровізації та компіляції музичного матеріалу з дотриманням необхідної для хореографії музичної пунктуації. Доведено важливість творчої взаємодії викладача-хореографа й концертмейстера у професійному розвитку майбутніх танцівників та керівників хореографічних колективів. Теоретично обґрунтовано структуру і зміст функцій концертмейстера, виконання яких забезпечує успішність фахової підготовки студентів-хореографів в університеті. Основними з них визначено навчальну, виховну, розвивальну, художньо-творчу, музично-технологічну та комунікативну функції. Констатовано, що: 1) функції концертмейстера у хореографічних класах університету обумовлені специфікою підготовки майбутніх хореографів в університеті; 2) високопрофесійне виконання концертмейстером своїх функцій у хореографічному класі оптимізує творчу комунікацію учасників освітнього процесу засобами музики, збагачує інтелектуальну, духовну та емоційну сферу студентів; 3) успішна робота концертмейстера кафедри хореографії забезпечує ефективність підготовки майбутніх танцівників, балетмейстерів та керівників хореографічних колективів у системі університетської освіти.

Ключові слова: концертмейстер, освітні функції, хореографічний клас, студент-хореограф, музичний матеріал, університетська хореографічна освіта.

Anatolii VORONA,*orcid.org/0009-0002-4182-2513*

Concertmaster at the Department of Choreography

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) *a.vorona@kubg.edu.ua*

THE ROLE OF THE ACCOMPANIST IN THE UNIVERSITY CHOREOGRAPHY EDUCATION SYSTEM

This article is devoted to a theoretical study of the role of the accompanist in a dance class within the university education system. The author substantiates the role of music as an integral component of choreographic art and choreographic education. Music is defined as an effective means of developing the creative potential and emotions of choreography students, which helps to the formation of artistic and aesthetic experience and a culture of performance. Based on this, the role of the accompanist in the professional training of choreography students has been defined. The article describes the role of the accompanist in university dance classes and the specifics of performing instrumental pieces during practical classes in dance disciplines. The significance of instrumental improvisation and the compilation of musical material, while adhering to the musical punctuation required for choreography, is explored. The importance of creative collaboration between the choreographer-instructor and the accompanist in the professional development of future dancers and dance troupe directors has been demonstrated. The structure and scope of the concertmaster's duties, the fulfillment of which ensures the success of the professional training of choreography students at the university, have been theoretically substantiated. The main functions identified are educational, formative, developmental, artistic-creative, musical-technological, and communicative. It is claimed that: 1. The role of the accompanist in the university's dance classes is determined by the specifics of arts education, the importance of music in the art of dance and dance education, and the objectives of professional training for future choreographers at the university. 2. When an accompanist performs their duties with the highest level of professionalism in a dance class, it optimizes creative communication among participants in the educational process through music and enriches the intellectual, spiritual, and emotional activities of the students. 3. The successful work of the accompanist at the Department of Choreography ensures the effectiveness of training for future dancers, ballet masters, and directors of dance companies within the university education system.

Key words: accompanist, educational functions, choreography class, choreography student, musical material, university-level choreography education.

Постановка проблеми. Успішність професійної підготовки студентів хореографічних спеціальностей в університеті великою мірою залежить від ефективної організації освітнього процесу, творчих здібностей та фізичних задатків студентів, фахової компетентності та педагогічної взаємодії викладача і концертмейстера, діяльність яких спрямована на створення умов для всебічного професійного розвитку майбутніх танцівників, балетмейстерів та керівників хореографічних колективів.

Оскільки музика є невід'ємною складовою хореографічного мистецтва, яка забезпечує метроритмічну злагодженість та емоційну наповненість творчого процесу, то робота концертмейстера набуває особливої значущості у фаховій підготовці студентів університету, які опановують освітню програму 024 «Хореографія» галузі знань 02 «Культура і мистецтво».

Концертмейстер хореографічного класу відіграє провідну роль у створенні емоційної атмосфери на заняттях і репетиціях, налаштовуючи студентів на творчу співпрацю у виконанні екзерсису та хореографічних композицій, допомагаючи їм зрозуміти значення музики у створенні художнього образу хореографічного твору. Спільно з викладачем-хореографом концертмейстер задає необхідний темпоритм заняття та спрямовує свою діяльність на виконання освітніх завдань.

Відтак, теоретичне дослідження функцій концертмейстера хореографічного класу в системі університетської освіти є *актуальним*.

Аналіз досліджень. Специфіку роботи концертмейстера у хореографічних класах закладів вищої освіти розкрито в науково-педагогічних і мистецтвознавчих працях. Українськими та зарубіжними дослідниками обґрунтовано наукові засади фахової діяльності концертмейстера в хореографічному класі університету (А. Ворона), розкрито специфіку роботи концертмейстера в галузі хореографії (Г. Ільїна, І. Кравченко), визначено принципи роботи концертмейстера у класах хореографії закладів вищої освіти (Н. Слупська), досліджено культурно-історичний аспект фортепіанного концертмейстерства у різних мистецьких галузях (Т. Молчанова), виявлено поліфункціональність професійної та педагогічної діяльності концертмейстера у класі хореографії (О. Переверзева), висвітлено діяльність концертмейстера хореографічного класу з методичної точки зору (В. Зорін), визначено роль концертмейстера в роботі над класичним танцем (І. Науменко, Н. Науменко), упорядковано музичний матеріал для уроків народно-сценічного танцю (О. Голдрич,

С. Хитряк), охарактеризовано особливості професійного розвитку майбутніх хореографів засобами музики в умовах університетської освіти (Т. Боровик, В. Федорчук, К. Вінової), наведено досвід поєднання одним фахівцем концертмейстерської діяльності з балетмейстерською (J. Matthews-Guzman); здійснено технічно-виконавський аналіз хореографічного акомпанементу в контексті творчої взаємодії викладача балету й концертмейстера (Н. İşsever, İ. İşsever).

Проте, у теоретичних розробках науковців недостатньо уваги приділено функціям концертмейстера в освітньому процесі хореографічного класу. Наявність такої проблеми обумовила вибір наряду нашого дослідження.

Мета статті – визначити й теоретично обґрунтувати структуру і зміст освітніх функцій концертмейстера хореографічного класу, виконання яких забезпечує успішність фахової підготовки студентів-хореографів в університеті.

Виклад основного матеріалу. Роль концертмейстерів в освітньому процесі університетських кафедр хореографії зумовлена значенням музики в хореографічному мистецтві та фаховій підготовці студентів хореографічних спеціальностей.

Дослідники історії хореографічного мистецтва України зазначають: «Якщо хочеш дізнатися про народ якомога більше, то достатньо подивитися на його танцювальне мистецтво, послухати його пісні та музику». Вплив музики на танцівників В. Синєок та К. Калієвський пояснюють тим, що «почувши музичний ритм, людина починає рухатись більш пластично та емоційно, руки то відкриваються, то здіймаються вгору, очі починають блищати, ноги виконують різні ритмічні переступання, тіло починає співати свою пластичну пісню. Отже, музичний ритм допомагає показати різні відчуття через пластичний рух тіла. Мелодія посприяла зародженню справжнього танцю як ритмічно виразного відчуття людини, вияву внутрішнього настрою» (Синєок, Калієвський, 2021: 42, 43).

Очевидним є той факт, що музика в хореографічному класі допомагає студентам відчувати метроритм хореографічного твору, зрозуміти його характер та втілити художній образ засобом танцювальних рухів. Музика є ефективним засобом розвитку творчого потенціалу та емоційної сфери студентів, формування їх художньо-естетичного досвіду та виконавської культури.

Вітчизняні балетмейстери та педагоги зазначають, що «розуміння структури, динаміки, темпу й характеру музичної композиції є необхідним для створення виразної хореографії, що сприяє про-

фесійному зростанню майбутніх танцівників та керівників хореографічних колективів. Взаємодія музики й танцю в освітньому процесі формує у студентів аналітичні уміння, розвиває здатність до імпровізації та адаптації до різних стилів і жанрів. Відтак, музика здійснює значущий вплив на формування професійних компетентностей майбутніх фахівців у сфері хореографічного мистецтва» (Боровик, Федорчук, Вінової, 2025: 128).

З урахуванням цього, роботу концертмейстера хореографічного класу ми трактуємо як специфічний вид музично-творчої діяльності, що ґрунтується на інструментальному виконавстві та знанні форм і принципів репетиційної роботи навчального хореографічного колективу – академічної групи студентів хореографічної спеціальності (Ворона, 2025: 261).

Інструментальне виконавство реалізується концертмейстером хореографічного класу у процесі виконання балетної музики та інструментальних творів різних жанрів; гри на слух та імпровізації в заданому стилі й темпі з дотриманням необхідної пунктуації (фразування, акцентів, агогіки, динаміки); компіляції уривків із класичних творів та народної музики для супроводу до екзерсису; створення одно- або двотактового вступу та каденції до хореографічної вправи чи етюду; інтерпретації музичного матеріалу відповідно до мети і завдань конкретного заняття.

Концертмейстер має враховувати, що застосування музичних імпровізацій слід готувати заздалегідь з урахуванням різних видів хореографічної техніки та характерної для кожної з них ритмічної пульсації, цезур тощо. При цьому доцільно застосовувати музичний матеріал із гармонічною фактурою викладу, у якому пріоритетного значення набувають акценти на необхідну долю такту (сильну або слабку – залежно від завдання), що допоможе студентам виконувати вправи ритмічно і синхронно.

У діяльності концертмейстера педагога-практики виокремлюють *акомпанування* (у навчально-тренувальному класі) та *концертмейстерську роботу* (з балетмейстером-постановником або педагогом-репетитором у підготовці до вистави чи концертної програми). Разом із цим «концертмейстер у класі хореографічних дисциплін повинен виконувати й *естетично-виховну функцію*, підбираючи до свого репертуару твори української та світової класики, сучасних композиторів різноманітних творчих напрямків, щоб виховувати музичний смак, розширювати коло стильового мислення майбутнього танцівника й хореографа. Саме тому актуальною постає проблема визначення ролі кон-

цертмейстера у підготовці фахівців-хореографів» (Науменко, 2023: 36).

Специфічним у роботі концертмейстера кафедри хореографії є те, що він має засвоїти хореографічну термінологію французькою мовою, яка застосовується на заняттях у хореографічному класі та є необхідною для розуміння поставлених викладачем навчальних завдань. Окрім того, й викладач-хореограф та студенти мають розуміти музичну термінологію італійською мовою, що сприятиме продуктивності виконавського процесу та забезпечить творчу комунікацію його учасників.

Успішність діяльності концертмейстера в хореографічному класі великою мірою залежить від психологічної сумісності з викладачем. Для цього необхідно розуміти стиль роботи конкретного викладача, узгоджувати з ним освітні та музично-творчі завдання, знати специфіку роботи у конкретному хореографічному класі (класичному, народно-сценічному, історико-побутовому, сучасному бальному тощо), вільно володіти музичним інструментом (фортепіано або баяном), миттєво реагувати на зміну навчальних завдань, дотримуватись ансамблевої синхронності з викладачем і студентами.

Цікавим варіантом творчої синергії концертмейстера і хореографа є той, при якому обидві ці ролі виконує один фахівець. Такі унікальні випадки мають місце в хореографічній практиці. Приміром, Джонатан Метьюз, яскравий представник сучасної нью-йоркської сцени, маючи дві освіти (хореографічну та музичну), вміло поєднує свою роботу в обох цих сферах. Він виробив свій стиль гри на фортепіано, який називає «невимушеним, але цікавим у ритмічному плані». Ще будучи студентом факультету танцю Нью-Йоркського університету, він почав писати музику до хореографічних вистав, відтворюючи ритми прогресивного року 1970-х років, ірландських танців тощо. Він зізнається, що «ця подвійність – танцівника й музиканта – це цікавий факт, який я зазвичай згадую в мистецьких колах, коли представляюся. Реакції, які я отримую, зазвичай звучать приблизно так: «Раз ви ще й танцівник, то ви, мабуть, найкращий акомпаніатор в історії». Говорячи про єдність музики і танцю, Д. Метьюз стверджує, що «ці дві форми співіснують у просторі, створюючись одночасно у теперішньому моменті. Це не просто естетична вишуканість, а живий функціональний процес, у якому музикантське розчленування часу поєднується з танцювальною модифікацією руху у просторі. Це усвідомлення, якого я, імовірно, ніколи б не досяг, будучи лише музикантом, якби не успадкував ідеологію танцю» (Matthews-Guzmán, 2018).

Концертмейстер хореографічного класу має добре знати специфіку фахової підготовки хореографів в університеті, а також завдання професійної освіти в цілому, яка є одним із необхідних етапів формування особистості, забезпечує її соціальну самореалізацію та можливість розвитку індивідуальних здібностей і таланту (Соціолого-педагогічний словник, 2004: 167).

Як учасник освітнього процесу, концертмейстер також має враховувати і специфіку мистецької освіти, яка (за визначенням О. Рудницької) «не зводиться до окремих функцій професійного навчання і художньо-естетичного виховання, оскільки є важливим компонентом цілісного духовного розвитку особистості, який визначає можливості підвищення загального культурного потенціалу всього суспільства». Мистецька освіта – це «освітня галузь, спрямована на розвиток у людини спеціальних здібностей і смаку, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, здатності до спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності та удосконалення власної почуттєвої культури» (Рудницька, 2005: 33, 34).

У мистецькій освіті пріоритетність надається: «емоційному розвитку в його взаємозв'язку з розумовим; суб'єктивному чиннику осягнення художнього смислу поряд із засвоєнням об'єктивної інформації про мистецтво; образному мисленню у взаємозв'язку з логічним; підсвідомим процесам осягання, які супроводжують усвідомлення образного змісту мистецького твору; задоволенню духовних потреб, а не прагматичному споживанню мистецтва». А

художні емоції в мистецькій освіті мають специфічну сутність та значення: «Вони вирізняються своєю безкорисливістю, катарсичністю, естетичністю, духовністю, завдяки чому мистецтво здійснює свої *функції розвитку особистості* – стає носієм і каталізатором високої людської духовності» (Рудницька, 2005: 29).

З урахуванням завдань професійної освіти та особливостей мистецької освіти, ми визначили структуру і зміст *освітніх функцій концертмейстера хореографічного класу*, виконання яких забезпечує успішність фахової підготовки майбутніх хореографів в університеті.

Навчальна функція концертмейстера реалізується засобом інструментального виконавства у процесі музичного оформлення практичних занять із хореографічних дисциплін (класичного, народно-сценічного, українського народного, історико-побутового та бального танців; point техніки, віртуозної та трюкової техніки тощо). Ця

функція здійснюється також у процесі надання концертмейстером допомоги студентам у підготовці творчого проєкту з фаху – теоретичної (у виконанні письмового аналізу хореографічного твору – визначення музичного розміру, темпу, ритмічних та жанрово-стильових особливостей музичного матеріалу) та практичної (в адаптації музичного матеріалу для сценічної демонстрації підготовленого студентом концертного номеру).

Виховна функція концертмейстера спрямована на: а) формування у майбутніх хореографів ціннісних орієнтацій у сфері музичного мистецтва; б) розуміння значення музики в хореографічному мистецтві та хореографічній освіті; в) виховання естетичного смаку у виборі музичного матеріалу для виконання навчальних завдань та підготовки творчих проєктів; г) збагачення інтелектуальної, емоційної та духовної сфери студентів; д) виховання у студентів артистизму та сценічної культури засобами музики.

Розвивальна функція забезпечує формування й розвиток у студентів-хореографів таких фахово необхідних навичок та якостей, як: а) музикальність (здатність сприймати, емоційно переживати, розуміти та запам'ятовувати музику); б) музично-архітектонічний слух (відчуття музичної фрази, речення, періоду та формотворення музичного супроводу в цілому, розуміння музичної драматургії та гармонійного поєднання окремих частин музичної композиції); в) відчуття ритму та метричної пульсації музики; г) асоціативне мислення у контексті художнього образу музичного твору, розуміння впливу музики на взаємозалежність сюжетних ліній хореографічної композиції тощо. Виконання концертмейстером цієї функції забезпечує розвиток творчого потенціалу, інтелектуальної та емоційної сфери студентів-хореографів.

Художньо-творча функція концертмейстера полягає у: а) досконалому володінні музичним інструментом, високохудожньому виконанні музичного супроводу до вправ та хореографічних композицій; б) творчій адаптації музичного матеріалу (обробці, компіляції, імпровізації); в) створенні загальної музичної концепції хореографічного твору та окремих його частин; г) ознайомленні майбутніх хореографів із кращими зразками української та зарубіжної музики, яку вони в подальшому можуть використовувати у концертній та педагогічній діяльності. Майстерна інтерпретація концертмейстером музичних творів (з підкресленою пунктуацією – акцентами, яскраво вираженим метроритмом тощо) пробуджує натхнення та спонукає студентів до колективної творчості і сценічного перевтілення.

Музично-технологічна функція концертмейстера хореографічного класу характеризує рівень використання сучасних цифрових засобів (програмного забезпечення, VR-технологій, штучного інтелекту тощо) для створення, запису, обробки й відтворення музики, яка застосовується у проведенні занять, репетицій і концертних виступів студентів. Ця функція ґрунтується на вмінні працювати з аудіотреками та адаптувати їх до конкретних творчих завдань (коригування темпу і структури музичної композиції, обробка звуку та аранжування музичного матеріалу за допомогою спеціалізованих програм, аудіомонтаж та синхронізація з виконавцями-танцівниками тощо).

Комунікативна функція концертмейстера обумовлена властивостями музики як універсальної мови, що втілює у звуках емоції, смисли та забезпечує міжкультурний діалог (композитора, концертмейстера, танцівників, глядачів), передає національні культурні традиції та мистецький досвід різних історичних епох. Виконання концертмейстером цієї функції полягає у: а) створенні творчої атмосфери та відповідного звукового середовища на заняттях і репетиціях; б) посередництві кон-

цертмейстера між викладачем і студентами щодо темпу й характеру виконання навчальних завдань (екзерсису, хореографічних етюдів та композицій); в) творчому піднесенні та синергії учасників освітнього процесу в хореографічному класі.

Означені функції відображають основні аспекти фахової діяльності концертмейстерів кафедр хореографії в системі університетської освіти.

Висновки. Узагальнюючи результати нашого дослідження, можемо констатувати, що: 1) функції концертмейстера у хореографічних класах університету обумовлені специфікою мистецької освіти, значенням музики у хореографічному мистецтві та хореографічній освіті, завданнями фахової підготовки майбутніх хореографів в університеті; 2) високопрофесійне виконання концертмейстером своїх функцій у хореографічному класі оптимізує творчу комунікацію учасників освітнього процесу засобами музики, збагачує інтелектуальну, духовну та емоційну сферу студентів; 3) успішна робота концертмейстера кафедри хореографії забезпечує ефективність підготовки майбутніх танцівників, балетмейстерів та керівників хореографічних колективів у системі університетської освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боровик Т., Федорчук В., Вінової К. Професійний розвиток майбутніх хореографів засобами музики в умовах університетської освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 89. Т. 1. С. 126–133. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-1-17>.
2. Ворона А. Наукові засади фахової діяльності концертмейстера у хореографічному класі університету. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. Т. 1. С. 256–262. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-39>.
3. Голдрич О., Хитряк С. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю. Львів : Край, 2003. 232 с. ISBN 966-547-048-5.
4. Зорін В. В. Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 65. С. 42–45.
5. Ляїна Г. А. Специфіка діяльності концертмейстера хореографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 240–244. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2018.160500>.
6. Кравченко І. А. Специфіка роботи концертмейстера хореографічних дисциплін. *Мистецька освіта в Україні: Проблеми теорії і практики*. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. С. 120–122.
7. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів : Ліга Прес, 2015. 558 с.
8. Науменко І. В., Науменко Н. О. Роль концертмейстера в роботі над класичним танцем. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. Вип. 29. С. 36–41. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.04>.
9. Переверзева О. Поліфункціональність професійної та педагогічної діяльності концертмейстера в класі хореографії. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*. 2022. № 28. Т. 1. С. 32–39. DOI: <https://doi.org/10.33842/22195203-2022-28-32-41>.
10. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с. ISBN 966-692-735-7.
11. Синюк В., Калієвський К. Роль танцю в становленні людської цивілізації на теренах сучасної України від початку часів до сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 46, Т. 2. С. 41–48. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-2-6>.
12. Слупська Н. В. Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 679–684.
13. Соціолого-педагогічний словник / за ред. В. В. Радула. Київ : «ЕксОб», 2004. 304 с. ISBN 966-7769-33-х.
14. İşsever, H., İşsever, İ. The harmony between ballet teacher and ballet accompanist: an examination from the perspective of musical technical elements. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*. 2024. № 5 (3), pp. 135–144. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13765619>.
15. Matthews-Guzmán J. What It's Like To Accompany Dance Classes, When You're Also a Dancer. *Dance magazine*. 27.05.2018. URL: <https://dancemagazine.com/dance-accompanist/#gsc.tab=0> (дата звернення: 14.04.2026).

REFERENCES

1. Borovyk T., Fedorchuk V., Vinovoi K. (2025). Profesiyni rozvytok maibutnikh khoreohrafov zasobamy muzyky v umovakh universytetskoï osvity [Professional development of future choreographers through music in university education]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 89 (1), 126–133. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-1-17> [in Ukrainian]
2. Vorona A. (2025). Naukovi zasady fakhovoi diialnosti kontsertmeistera u khoreorafichnomu klasi universytetu [Scientific basis of the concertmaster's professional activity in a university choreographic class]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 85 (1), 256–262. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-39> [in Ukrainian]
3. Holdrych O., Khytriak S. (2003). Muzychna khrestomatiia dlia urokiv narodno-stsenichnoho tantsiu [A Musical Anthology for Folk Dance Classes]. Lviv: Krai. ISBN 966-547-048-5 [in Ukrainian].
4. Zorin V. V. (2018). Metodychni aspekty roboty pianista-kontsertmeistera u khoreorafichnomu klasi [Methodological aspects of the work of a pianist-concertmaster in a choreographic class]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 5: Pedagogichni nauky: realii ta perspektyvy*, 65, 42–45 [in Ukrainian].
5. Ilina H. A. (2018). Spetsyfika diialnosti kontsertmeistera khoreografii [The Specifics of a Choreography Accompanist's Work]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 240–244. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2018.160500> [in Ukrainian].
6. Kravchenko I. A. (2014). Spetsyfika roboty kontsertmeistera khoreorafichnykh dystsyplin [The Specifics of the Work of an Accompanist in Dance Disciplines]. *Mystetska osvita v Ukraini: Problemy teorii i praktyky*. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova, 120–122 [in Ukrainian].
7. Molchanova T. O. (2015). Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka [The Art of the Concert Pianist in a Cultural and Historical Context]: monohrafiia. Lviv: Liha Pres [in Ukrainian].
8. Naumenko I. V., Naumenko N. O. (2023). Rol kontsertmeistera v roboti nad klasychnym tantsem [The role of the concertmaster in working on classical dance]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 14: Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*, 29, 36–41. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.04> [in Ukrainian].
9. Pereverzieva O. (2022). Polifunktsionalnist profesiinoi ta pedagogichnoi diialnosti kontsertmeistera v klasi khoreografii [The Multifaceted Nature of the Accompanist's Professional and Pedagogical Roles in a Dance Class]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedagogichnoho universytetu. Serii: Pedagogika*, 28 (1), 32–39. DOI: <https://doi.org/10.3384/2/22195203-2022-28-32-41> [in Ukrainian].
10. Rudnytska O. P. (2005). Pedagogika: zahalna ta mystetska [Pedagogy: General and Arts Education]: navch. posibnyk. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. ISBN 966-692-735-7 [in Ukrainian].
11. Synieok V., Kaliievskyi K. (2021). Rol tantsiu v stanovlenni liudskoï tsyvilizatsii na terenakh suchasnoi Ukrainy vid pochatku chasiv do sohodennia [The Role of Dance in the Development of Human Civilization in the Territory of Modern Ukraine from the Dawn of Time to the Present Day]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 6 (2), 41–48. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-2-6> [in Ukrainian].
12. Slupska N. V. (2017). Pryntsypy roboty kontsertmeistera u klasi khoreografii u vyschych navchalnykh zakladakh [Principles of the concertmaster's work in a choreography class in higher education institutions]. *Molodyi vchenyi*, 11 (51), 679–684 [in Ukrainian].
13. Sotsiolo-ho-pedagogichni slovnyk (2004) [Sociological and Pedagogical Dictionary] / za red. V. V. Radula. Kyiv: «EksOb». ISBN 966-7769-33-x [in Ukrainian].
14. İşsever H., İşsever İ. (2024). The harmony between ballet teacher and ballet accompanist: an examination from the perspective of musical technical elements. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*, 5 (3), 135–144. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13765619>
15. Matthews-Guzmán J. (2018). What It's Like To Accompany Dance Classes, When You're Also a Dancer. *Dance magazine*. URL: <https://dancemagazine.com/dance-accompanist/#gsc.tab=0>

Дата першого надходження статті до видання: 24.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 398.82 (477.8)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-22>**Христина ГАЛЕЛА,***orcid.org/0009-0008-2734-4918**аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) krisshalela@gmail.com*

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ РОК- ГУРТУ «ОКЕАН ЕЛЬЗИ» У 1990-Х-2005-Х РОКАХ

Актуальність статті обумовлена тим, що останнім часом українські музикознавці все частіше порушують питання, пов'язані з дослідженням української рок-пісні. Адже вона почала виокремлюватися з академічної естрадної музики у кінці 1980-х – на початку 1990-х років й почала творити окрему нішу в українському музичному виконавстві. Цей новітній пісенний жанр став альтернативою тодішнього вокального мистецтва, що виявився незвичним у формуванні музично виражальних засобів. Й тим самим, новітня рок-пісня сформувала зовсім інший (відмінний від попереднього) стильовий напрям. Одними з перших в Україні в цей час почали діяти такі рок-гурти, як: «Брати Гадюкіни», «Скрябін», «Мертвий Півень», «Океан Ельзи» та інші. Про них почали писати, зазвичай музичні оглядачі та кореспонденти українських часописів. Адже вони творили зовсім іншу музику, яка, на самперед, торкалася сердець тогочасної молоді. У поле зору українських музикознавців концертна діяльність цих колективів попадала рідше. Мета статті – висвітлити концертну діяльність рок-гурту «Океан Ельзи», у 1990-х – 2005-х роках з увагою до їхнього постійного творчого зростання. Методологію дослідження визначають такі методи, як: джерелознавчий, хронологічний, історико-культурологічний, музично-аналітичний, порівняльний. Саме вони дають можливість простежити становлення та розвиток концертної діяльності рок-гурту «Океан Ельзи» у зазначений період. Наукова новизна дослідження полягає у тому, що концертна діяльність рок-гурту «Океан Ельзи» на початковому етапі їхньої діяльності розглядається вперше. Також висвітлено шляхи творчого зростання колективу та поглиблення професіоналізму під час створення композицій. Під час викладу матеріалу звернено увагу на етап формування колективу, їхні перші концертні виступи, участь у фестивалях конкурсах, випуск перших альбомів. Саме ці складові й дають можливість простежити шляхи творчого зростання колективу та вихід його на широку багатотисячну слухачську аудиторію. Результати дослідження. Дають можливість простежити творення концертних програм рок-гурту «Океан Ельзи» та поступове художнє збагачення стилістики їхніх композицій, що в той же час стали набутком таких альбомів, як: «Там, де нас нема», «Я на небі був», «Модель», «Суперсиметрія», «Gloria».

Ключові слова: концертна діяльність, рок-гурт «Океан Ельзи», художній образ, інструменталіст, музичне формотворення, музичний текст, вокальне мистецтво.

Khrystyna HALELA,*orcid.org/0009-0008-2734-4918**Postgraduate Student at the Department of Musicology and Methods of Music Art
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) krisshalela@gmail.com*

CONCERT ACTIVITY OF THE ROCK BAND «OCEAN ELZY» IN 1990–2005

The relevance of this article is by the fact that, in recent years, Ukrainian musicologists have increasingly addressed issues related to the study of Ukrainian rock music. This genre began to distinguish itself from academic popular music in the late 1980s and early 1990s, gradually forming a distinct niche within Ukrainian musical performance. As a contemporary song genre, it emerged as an alternative to the vocal art of the time, characterized by innovative approaches to musical expressive means. Consequently, modern rock music established a fundamentally new stylistic direction, distinct from previous traditions. Among the first rock bands to emerge in Ukraine during this period were Braty Hadiukyny, Skryabin, Mertvyi Piven, and Okean Elzy, among others. These groups attracted the attention of music critics and journalists in Ukrainian periodicals, as they created qualitatively new music that resonated particularly with the youth of the time. However, their concert activity received comparatively less attention from Ukrainian musicologists. The aim of this article is to examine the concert activity of the rock band Okean Elzy between 1990 and 2005, with particular emphasis on their continuous artistic development. The research methodology is based on historical-chronological, music-analytical, and comparative approaches, which make it possible to trace the formation and evolution of the band's concert activity during the specified period. The scientific novelty of the study lies in the fact that the early-stage concert activity of Okean Elzy is examined for the first time. The study also highlights the trajectories of the band's artistic growth and the deepening of their professional mastery in the process of composing music. Special attention is paid to the formation of the group, their first concert performances, participation in festivals and competitions, as well as the release of their initial albums. These components make it possible to trace the band's artistic development and its expansion toward a large, mass audience. The results of the study allow for an analysis of the formation of the band's concert programs and the gradual artistic enrichment of the stylistic features of their compositions, which is also reflected in such albums as *Tam, de nas nema*, *Yananebibuv*, *Model*, *Supersimetriia*, and *Gloria*.

Key words: concert activity, rock band "OkeanElzy," artistic image, instrumental performance, musical form-building, musical text, vocal art.

Постановка проблеми. Останнім часом українська рок-пісня все частіше привертає увагу дослідників музичного мистецтва. Це пов'язано з тим, що до цього часу вона була табуїзована радянською комуністичною ідеологією, як буржуазна та не бажана для слухання та виконання тогочасною молоддю. Адже на початку 1990-х років рок-пісня була альтернативою до тогочасної естрадної музики й таким чином формувала новітні пісенні жанри, які відрізнялися від усталених, новими нестандартними словесними текстами та відмінними музично виражальними засобами. Саме вона, таким чином відрізнялася від академічної естрадної пісні незвичністю вокально-інструментального звучання, базованого на електрично-електронних засобах, основою яких було творче «єго» їхніх керівників чи виконавців. Тому, композиції тих нових рок-гуртів писалися під впливом західноєвропейської новітньої популярної-музики та були спрямовані на використанні різних європейських стилів та стилістики. Через те українські музикознавці лише спостерігали за становленням та розвитком новітньої української рок-музики й тому рідко зверталися до її наукового осмислення.

Аналіз досліджень. Питанням дослідження новітньої української рок-пісні вчені-музикознавці почали займатися лише наприкінці 1990-х років. Це був той час коли вже активно діяли рок-гурти й пропагували композиції цього новітнього пісенного жанру. Їхня музика базувалася на альтернативних до попередньої засадах в плані музичного творення.

Першими авторами які писали про концертну діяльність українських рок-колективів були Олександр Євтушенко (Євтушенко, 1997: 9), Аліна Онопа (Онопа, 2014: 12–15), Галина Гузько (Гузько, 1999: 8; 2004: 6), Олена Лань (Лань, 2005: 6), Ірина Сікорська (Сікорська, 2005: 40–41), та ін. Загалом, вони лише частково звертали увагу на концертні виступи рок-гуртів, їхні творчі спрямування, участь у Всеукраїнських та міжнародних фестивалях, вихід їхніх альбомів. Менше уваги було звернено на хронологію концертних виступів українських рок-гуртів та на їхнє творче зростання.

Мета статті – висвітлити концертну діяльність рок-гурту «Океан Ельзи» з урахуванням їхнього творчого зростання та виходу нових альбомів.

Виклад основного матеріалу. Творча діяльність рок-гурту «Океан Ельзи» розпочалася у 1995 році. Саме тоді «океанівці» виступили з першим концертом на площі перед оперним театром у Львові. У цьому ж році колектив взяв участь у фестивалях «Червона рута – 95», «Стиль», «Сальто», у конкурсі, що відбувся в м. Марселі (Франція), а

також видали власну касету. Кожен новий виступ рок-гурту демонстрував усе більш відточений і стильний саунд (Євтушенко, 1997: 9). Їхнім мистецьким кредо було: «побувати на всіх фестивалях світу і впродовж усього життя не звернути зі свого шляху» (Житарюк, 1996: 4).

1995 рік був плідним на написання композицій. 3 серпня «океанівці» зробили студійний запис на «Інгалвокс» трьох нових пісень (музичним продюсером виступив композитор та аранжувальник Олег Розумовський): «Вона підійшла до вікна», «Як ти», «Одиноке дитя». До речі, ці пісні прозвучали на фестивалях «Альтернатива» і «Марія» (Океан ..., 1995: 3). На відмінну від багатьох інших рок-гуртів України «океанівці» писали музику і словесні тексти самі. Вони поставили собі за мету створити власний виконавський стиль. Як зазначав один з музикантів цієї групи Павло Гудимов: «перед тим, як утворився “Океан Ельзи”, троє учасників (Денис Глінін, Юрій Хусточка і я) грали в іншій групі, з 1991 року. Захоплення роковою музикою почалось саме тоді. Ми поступово вийшли з аматорського рівня на напів-професійний» (Житарюк, 1996: 4). Зауважимо, що колективний принцип діяльності рок-гурту «Океан Ельзи» відрізнявся від усіх інших аналогічних колективів того часу. За словами лідера гурту Святослава Вакарчука, «рок – це один з найунікальніших напрямів, де поєднано практично все можливе: починаючи від «фольк-року», продовжуючи «джаз-роком», «арт-роком» і закінчуючи «класик-роком»» (Житарюк, 1996: 4).

Членами рок-гурту у цей час були: Павло Гудимов (акустична гітара), Денис Глінін (ударні інструменти), Юрій Хусточка (бас-гітара), Святослав Вакарчук (вокал). Відтоді проєкт набув реальних рис рок-групи – стандартної за форматом і незвичайної за звучанням (Євтушенко, 1997: 9). Зазначимо, що перша їхня пісня «Long Time Ago» («Багато років назад») поєднувала в собі суміш «поп-музики» і «панку». Вона стала окрасою їхнього репертуару, який особливо подобався молоді. Саме через цю пісню колектив швидко став популярним.

У 1996 році географія виступів гурту «Океан Ельзи» виходить за межі міста Львова. 16 травня відбувся концерт рок-гурту в місті Києві у престижному клубі «Голлівуд» (Бондаренко, 1996: 3). У цьому ж році вони беруть участь у різних фестивалях: «Срібна підкова 95-96», «Альтернатива 2», «Перлини сезону», «Таврійські ігри 96» та ін. На кожному з них музиканти здобувають дедалі більше прихильників. Саме в цей час відбулися перші сольні концерти «Океану Ельзи» у Луцьку

та Києві. Тоді ж відбувся й спільний концерт «океанівців» із гуртом «BlueEyes» (Англія), потім із легендарним «DeerPurple» (Англія).

У 1996 році виходить у світ їхній максі-сингл «Будинок зі скла», який дав можливість розширити кола слухацької публіки. Одночасно колектив концертував закордоном (Польща, Німеччина, Франція). Тоді ж у Києві було знято перший музичний фільм про рок-гурт «Океан Ельзи». Він був продемонстрований у програмі «Решето» на каналі «ТЕТ». З цього часу «океанівці» почали часто виступати по радіо- і телеефірах (Євтушенко, 1997: 9). Як зазначав О. Євтушенко: «“Океанівці” у цей час були яскравими представниками рок-музики 1990-х років і переконані, що рухаються автентичним шляхом, неподібним до інших» (Євтушенко, 1997: 9).

У 1998 році вийшов перший альбом «Там, де нас нема». До нього увійшло 15 композицій. Серед них: «Новий день», «Там, де нас нема», «Голос твій», «Позич мені сонце», «Тадж-Махал», «Сумна мелодія», «Поїзд «Чужа любов»», «Йду на дно», «Вісім», «Ластівка з мого міста», «Ти забула давно», «Long Time Ago», «Колиска вітру», «Годі вже», «Там, де нас нема (remix)». Найпопулярнішою виявилась «Там, де нас нема». В словесному тексті цієї композиції розповідається про втечу, свободу і пошук людини у цьому світі. Тут присутні такі мотиви, як: не бути самотнім в житті, бути вільним у своїй діяльності, мати конкретно спрямовану життєву позицію. Герой хоче бути «Там, де нас нема».

З 1998 року гурт «Океан Ельзи» переїхав в місто Київ і продовжив там творчу діяльність. Його продюсером став Віталій Клімовий (Онопа, 2014: 12–15). Саме у цей час «океанівці» випускають кліп на пісню «Там, де нас нема» (режисер С. Горов). Цей кліп за свідченням С. Вакарчука, став сенсацією (Гузько, 2004: 6). Адже, він став першим українським кліпом, який потрапив на французький музичний телеканал.

До статусу одного із провідних рок-гуртів України «Океан Ельзи» йшов наполегливо. Уже в 1999 році він став знаним в українському культурно-мистецькому просторі. Таке визнання «океанівці» здобули завдяки наполегливій праці колективу, як на виконавському рівні так і в підборі репертуару. Піком високої майстерності гурту стала пісня хіт «Там, де нас нема». Завдяки промоушенській компанії ця пісня стала хітом. У цей час рок-гурт «Океан Ельза» виконував й популярну музику. Це було пов'язано з тим, що її слухає значно більша частина людей, ніж пісні у стилі рок. «Тексти наших композицій залиши-

лися такими, як і були», про це сказав в інтерв'ю Святослав Вакарчук (Гузько, 1999: 8). Тут же він говорив: «слов'янська душа жадає легкої музики. А ми намагаємось поєднати щось наше, щось слов'янське, щось українське з західним стилем виконання» (Гузько, 1999: 8).

Творчим здобутком «океанівців» стала премія «Прорив року» та «Найкраща пісня» 1999 року на «Таврійських іграх». У наступному році з'явилася на світ платівка «Я на небі був», яку випустили на «NovaRecords». До цього альбому увійшло одинадцять композицій, а саме: «Янанебібув», «Той день», «Мало мені», «Сосни», «Кавачай», «Відпусти», «Африка», «Поясни», «Фіалки», «Коли тебе нема», «Етюд». Найхітовішою для широкого кола слухачів виявилась композиція «Той день». Словесний текст пісні інформує слухача про ностальгію героя за особливим днем. У ньому мають місце незвичайні зустрічі, події, які вплинули на зміну сприймання людиною навколишньої дійсності. А загалом, це світла чуттєва композиція про деякі зміни, що відбулися в житті людини. У словесному тексті присутнє багаторазове повторення лексеми «Той день», що є змістовою квінтесенцією всієї композиції, а той його смисловим наповненням загалом.

Пісні виконувані рок-гуртом «Океан Ельзи», представники молодого покоління сприймають з величезним захопленням. «Виконувана ними музика сприймається слухачами як океан при семи бальному штормі» (Чечелін, 2000: 5). Як зазначає Святослав Вакарчук: «рок-музика – це почуття, а почуттів в наших альбомах не бракує» (Чечелін, 2000: 5).

У 2000 році склад групи поповнився клавішником Дмитром Шуровим. Це посприяло вишуканому аранжуванню композицій, які дали поштовх для розширення кола шанувальників гурту.

Найкращим альбомом рок-гурту «Океан Ельзи» вважається «Модель», який вийшов у 2001 році. До нього увійшло 11 композицій. Серед них: «911», «Я до тебе», «Друг ч.1», «Друг ч.2», «Ти собі сама», «Квітка», «Вставай», «Isn't it сон», «Коко Шанель», «Сьогодні», «Вулиця (Може, все не так)». Найкращою виявилась композиція «Я до тебе». Її словесний текст інформує про невідвротне тяжіння до коханої. Не зважаючи на взаємні звинувачення, героя все-одно тягне до любимої дівчини.

На пісню «Квітка» та композицію «Друг», що складається з двох частин («Друг ч.1»; «Друг ч.2»), було знято відеокліпи. До речі, перший кліп було знято у м. Києві, а другий у м. Барселоні (Іспанія) (режисером останнього був бельгійський

музикант і актор Луї Франк) (Онопа, 2014: 12-15). Саме у цей час «океанівці» започаткували серію камерних концертів, які транслювалися у прямому ефірі у програмі «Мій формат» на телеканалі М1.

Знаковою подією 2002 року для гурту «Океан Ельзи» став концерт у супроводі симфонічного оркестру «Ренесанс» (диригент Йозеф Франц) у київському Палаці «Україна». Таке поєднання рок-гурту із симфонічним оркестром було як дізнаємося зі слів Аліни Онопи, «під час виконання фінальної пісні «Друг» глядачі встали і заспівали разом із артистами» (Онопа, 2014: 12–15).

У березні 2003 року вийшов у світ новий альбом «Океанівців» «Суперсиметрія». До нього увійшло 11 композицій, серед них: «Кішка», «Дівчина (з іншого життя)», «Вільний», «Susy», «Мене», «Для тебе», «Леді», «Майже весна», «Холодно», «Відадам», «Невидима сім'я». Найпопулярнішою виявилась композиція «Холодно». Її словесний текст інформує слухача про самотність героя, який не може зустріти кохану дівчину, на його серці – сум і пустота, важкий біль самотності, такий стан у героя на душі присутній тоді коли він втратив найдорожчу для себе дівчину і шукає їй подібну. А загалом у словесному тексті закумульовано всезагальне переживання людини за втраченими сунками.

Назва диску «Суперсиметрія», на думку Ірини Сікорської «це найкраще, що може бути в природі, гармонія внутрішнього світу людини і зовнішньої реальності» (Сікорська, 2005: 40-41). До речі цей альбом надзвичайно якісний, як за змістом, так і за виконанням. Це підтверджує й лідер групи: «В цьому альбомі нам вдалося досягнути особливої гармонії, балансу між нашим досвідом, бажаннями, відчуттями, свободою, творчими можливостями. В «Суперсиметрії» ми зробили все, що хотіли, і, думаю, цей альбом більш за все відповідає духу «Океану Ельзи»» (Сікорська, 2005: 40–41). До речі, «Суперсиметрія» вже четвертий альбом групи, випущений упродовж останніх п'яти років. Зауважимо, що у попередніх альбомах присутня більшість пісень, в яких домінують любовні мотиви «Там де нас нема» (1998), «Я на небі був» (2000), «Молодь» (2001). У цих композиціях домінує естетика гурту «Beatles». Відзначимо, що склад гурту «Океан Ельзи» – це класичний інструментальний квартет. У їхній музиці домінують рок-н-рольні музично-виражальні засоби. Саме у цей час, як зазначає музикознавиця Ірина Сікорська: «Святослав Вакарчук та музиканти-інструменталісти захоплюються співаком Полом Окенфолдом, та стилем «Queen»» (Сікорська, 2005: 40–41). Зауважимо, що деякі пісні викону-

вані С. Вакарчуком супроводжує симфонічний оркестр «Ренесанс», зокрема його струнна група представлена живою музикою. Більшість виконуваних ним композицій у альбомі «Суперсиметрія» представлені любовною тематикою. Саме під них присутні на концерті слухачі, виконували повільний танець. Ці композиції написані в стилі італійських шлягерів 1970-х років. Зауважимо, що композиція «Вільний» у скорому часі стала шлягером. Вона написана у темпі легкого вальсу. Загалом композиції цього альбому єдинонастрівні (різняються лише використанням півтонових звучань). Пісні в альбомі «Суперсиметрія» сприймаються як єдине ціле. Вони разом асоціюються з «моно-рок-оперою». У ній домінує музичний матеріал камерного викладу та монологічний матеріал. У цьому альбомі найбільше привертає увагу слухачів композиція «Холодно». Про цю композицію Святослав Вакарчук сказав наступне: «я співаю про те, що є близьким кожному можна погодитись із твердженням що новий альбом абсолютно не попсовий та він гарний» (Сікорська, 2005: 40–41).

Після випуску альбому відбувся великий тур гурту 38 містами України з метою його популяризації.

У червні 2003 року гурт «Океан Ельзи» відсвяткував свій міні-ювілей переїзду з Львова до Києва. Як стверджує Ірина Сікорська, «“Океан Ельзи” справді культова українська група» (Сікорська, 2005: 40–41). Зазначимо, що на «Океан Ельзи» працює величезна кількість фірм і агенцій, своєрідна могутня індустрія, де кожен доволі професійно займається своєю вузькою справою: кастингом, мастерінгом, концертами, рекламою, охороною тощо. У цей час рок-гурт був найкасовішим колективом в Україні. Їх радо приймали за кордоном: у Франції, Німеччині, Польщі та інших. Це був суто україномовний колектив.

14 грудня 2003 року в Львівській опері відбулась презентація акустичної програми колективу «Тихий океан». У цій символічній назві Тихий океан сприймається, як найбурхливіший у світі. Ця концертна програма супроводжувалась акустичними інструментами. У концерті брав участь струнний квартет студентів Київської музичної академії (дві скрипки, альт і віолончель), дві солістки на бек-вокалах та азербайджанський перкусіоніст Вадим Балаян. Акустичне аранжування зробив югославський музикант Мілош Єліч. Наприкінці січня, початку лютого 2004 року «Океан Ельзи» відвідав з цією акустичною програмою інші великі міста України, що відбулися в оперних театрах та невеличких концертних залах. Як зазначає А. Канарська: «Святослав володіє потужною енергетикою на сцені, але в тому, що

вона аж настільки запалює, я не мала ще нагоди переконатись. Він віддає себе практично до останку, і глядачі відповідають йому взаємністю» (Канарська, 2003: 9). У цьому концерті з особливим успіхом прозвучали пісні: «Він чекає на неї», «Ото була весна», спроба виконати «Isn't it Сон» в стилі «реггі», а «Я на небі був» у стилі «босанова». У цьому ж році гурт «Океан Ельзи» залишили басист Юрій Хусточка та клавішник Дмитро Шуров. А їхнє місце зайняли басист Денис Дудко (колишній контрабасист харківського джаз-бенду «Схід-Side») і сербський клавішник Мілош Єліч.

У липні 2004 року в м. Алмати (Казахстан) відбувся перший концерт «Океану Ельзи» в оновленому складі. У наступному році гурт залишив гітарист Павло Гудімов, а його місце зайняв Петро Чернявський.

9 серпня 2005 року відбувся концерт рок-гурту «Океан Ельзи» перед кількома тисячною молодіжною аудиторією біля пам'ятника Каменяреві у Львові. Колектив показав потужне шоу. Виконав старі добрі хіти та кілька нових пісень, які ще не надійшли в офіційний продаж («Без бою», «Дякую»), та пообіцяв дати у Львові восени сольний концерт на підтримку нового альбому (Вітер, 2005: 7).

У жовтні цього ж року учасники рок-гурту «Океан Ельзи» познайомили львів'ян з новим альбомом «Gloria», до нього увійшло 12 композицій: «Відступи», «Без бою», «Холодно», «Ніколи», «Вільний», «Ти собі сама», «Київ – Вороніж», «Ледені», «О.К.», «Вставай», «Gloria», «Мене». «Без бою» – найкраща композиція, яка отримала широке визнання серед великої слухацької аудиторії. У словесному тексті пісні «Без бою» розповідається про складні стосунки з коханою дівчиною, про їхні не порозуміння одне з одним. Головний герой пісні вважає, що так довго тривати не може. Він вирішує розпочати нове життя у стосунках з іншою дівчиною.

У скорому часі альбом «Gloria» став платиновим (було розпродано 100 тисяч примірників). У ньому відтворено особисте життя співака, яке постійно в ньому пульсує. Як зазначає І. Корне, «коли слухаєш «Глорію», чути вплив таких рок-легенд, як «Queen», «Бітлз», «ПінкФлойд»» (Кирид, 2005: 2b). Як зазначав Святослав Вакарчук: «Мені здається, що у цьому альбомі дуже багато подібностей з творами таких груп, як «ПінкФлойд» (Лань, 2005: 6). Крім цього Вакарчук зауважив що: «У будь-якому випадку, коли нас

порівнюють із «ПінкФлойд» чи «Квін», мене це не може засмучувати. В Україні є небагато таких груп» (Лань, 2005: 6). Альбом «Gloria», порівняно з попереднім, це крок вперед у музичній стилістиці. Про це говорив й сам соліст гурту, «“Без бою” – геніальний кліп. Хоча, не всі молоді люди його розуміють» (Кирид, 2005: 2b). До речі, цю композицію було визнано «піснею року» (Онопа, 2014: 12–15).

У 2005 році відбувся тур Україною з метою популяризації альбому «Gloria». Відзначимо, що початок туру і його завершення відбулися у Палаці спорту в м. Києві. На цих двох концертах «Океанів» зібралась найчисельніша кількість фанів (23 тисячі). Така кількість слухачів виявилась рекордною для українського слухача. Саме з цього часу «океанівці» вийшли із закритих приміщень на простір під відкритим небом. Учасники рок-гурту «Океан Ельзи» готували нову концертну програму за участю соліста Вакарчука з грузинською співачкою Ніно Катамадзе, а також у їхніх планах була підготовка рок-опери або мюзиклу.

У 2005 році гурт «Океан Ельзи» вперше вирушив за океан. Їхню музику почула 2-х тисячна публіка з Чикаго у місцевому «CopernicusCentre» (Онопа, 2014: 12–15). Фінальним став виступ у культовому нью-йоркському «РоксіКлабі». Цей рік став для «Океанівців» яскравим на премії: премія «ShowBiz-2005», найкращий альбом року «Gloria», найкращий рок-гурт року. А С. Вакарчук отримав титул «Найкращий виконавець року» (Онопа, 2014: 12–15).

Висновки. Концертна діяльність рок-гурту «Океан Ельзи», що тривала з 1995 по 2005 роки була сповнена розмаїттям творчих успіхів і досягнень. Якщо у перші роки колектив виступав лише на сценах західноукраїнських міст, то після переїзду в Київ (1998) вийшов на Всеукраїнський та міжнародний мистецький простір, здобувши високі нагороди на різних рок-фестивалях та конкурсах («Червона рута-95», «Стиль», «Сальто», «Альтернатива», «Срібна підкова 95-96», «Альтернатива 2», «Перлини сезону», «Таврійські ігри 96»). Саме у цей період композиції «Без бою», «Там, де нас нема», «Той день», «Я на небі був» написані «океанівцями» здобули Всеукраїнське визнання й мали найбільшу кількість прослуховувань (біля 600 тисяч). Вони й стали брендовими для широкого кола любителів рок-гурту «Океан Ельзи».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко Б. «Океан Ельзи» побував у «Голівуді». *Молода Галичина*. 1996. 16 травня. С. 3.
2. Вітер С. Якби не «Океан Ельзи»? *Поступ*. 2005. 9 серп. С. 7.

3. Гузьо Г. «Мені подобається все, що робить Хусточка і Шуров». *Високий Замок*. 2004. 26 жовтня. С. 6.
4. Гузьо Г. «Слов'янська душа жадає легкої музики...». *Високий Замок*. 1999. 5-11 лютого. С. 8.
5. Євтушенко О. Шторм під час штилю. *Галас*. 1997. 8-9 лютого. № 5-6. С. 9.
6. Житарюк М. «Океан Ельзи» готується перемагати. *За вільну Україну*. 1996. 21 травня. С. 4.
7. Канарська А. Тихий «Океан Ельзи». *Поступ*. 2003. 17 грудня. С. 9.
8. Кирид К., Корне І. «... ще трохи пожити на цій землі, щоб зрозуміти його». *Поступ*. 2005. 13-19 жовтня. С. 2б.
9. Лань О. Славко Вакарчук: «Не чекайте від уряду дива». *Високий Замок*. 2005. 11 жовтня. С. 6.
10. Онопа А. Українська рок-легенда. *Музика*. 2014. № 4. С. 12-15.
11. Океан Ельзи виявився «зеленим». *Молода Галичина*. 1995. 3 серпня. С. 3.
12. Сікорська І. «Суперсиметричні» варіації на ліричну тему. *Українська культура*. 2005. № 6 (933). Червень. С. 40-41.
13. Чечелін О. Славко Вакарчук: «Я хотів би зранку летіти до Києва, а ввечері повертатись до Львова». *Високий Замок*. 2000. 5 липня. С. 5.

REFERENCES

1. Bondarenko, B. (1996). «*Okean Elzy*» pobuvav u «*Holivudi*» [«Elza's Ocean» visited «Hollywood»]. *Moloda Halychyna*. 16 travnia. Pp. 3. [in Ukrainian].
2. Viter, S. (2005). *Yakby ne «Okean Elzy»? [If not for «Elza's Ocean»?]*. *Postup*. 9 serp. Pp. 7. [in Ukrainian].
3. Huzo, H. (2004). «*Meni podobaietsia vse, shcho robyt Khustochka i Shurov*» [«I like everything that Khustochka and Shurov do»]. *Vysoky Zamok*. 26 zhovtnia. Pp. 6. [in Ukrainian].
4. Huzko, H. (1999). «*Slovianska dusha zhadaie lehko muzyky...*» [«The Slavic soul craves light music...»]. *Vysoky Zamok*. 5-11 liutoho. Pp. 8. [in Ukrainian].
5. Ievtushenko, O. (1997). *Shtorm pid chas shtyliu* [Storm during calm]. *Halas*. 8-9 liutoho. № 5-6. Pp. 9. [in Ukrainian].
6. Zhytariuk, M. (1996). «*Okean Elzy*» hotuietsia peremahaty [«Elza's Ocean» is preparing to win]. *Za vilnu Ukrainu*. 1996. 21 travnia. Pp. 4. [in Ukrainian].
7. Kanarska, A. (2003). *Tykhyi «Okean Elzy»* [Quiet «Okean Elzy»]. *Postup*. 17 hrudnia. Pp. 9. [in Ukrainian].
8. Kyryd, K. & Korne, I. (2005). «... shche trokhy pozhyty na tsii zemli, shchob zrozumity yoho» [«... live a little longer on this earth to understand it»]. *Postup*. 13-19 zhovtnia. Pp. 2b. [in Ukrainian].
9. Lan, O. (2005). *Slavko Vakarchuk: «Ne chekaite vid uriadu dyva»* [Slavko Vakarchuk: «Don't expect a miracle from the government»]. *Vysoky Zamok*. 11 zhovtnia. Pp. 6. [in Ukrainian].
10. Onopa, A. (2014). *Ukrainska rok-lehenda* [Ukrainian rock legend]. *Muzyka*. № 4. Pp. 12-15. [in Ukrainian].
11. Okean Elzy vyiavyvsia «zelenym» (1995) [Okean Elzy turned out to be «green»]. *Moloda Halychyna*. 3 serpnia. Pp. 3. [in Ukrainian].
12. Sikorska, I. (2005). «*Supersymetrychni*» variatsii na lirychnu temu [«Supersymmetric» Variations on a Lyrical Theme]. *Ukrainska kultura*. № 6 (933). Cherven. Pp. 40-41. [in Ukrainian].
13. Chechelin, O. (2000). *Slavko Vakarchuk: «Ja khotiv by zranku letity do Kyieva, a vvecheri povertatys do Lvova»* [Slavko Vakarchuk: «I would like to fly to Kyiv in the morning and return to Lviv in the evening»]. *Vysoky Zamok*. 5 lypnia. Pp. 5. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78.071.1(477):781.7:7.036

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-23>

Дмитро ГАРКАВЕНКО,

orcid.org/0009-0009-2755-8243

викладач кафедри музикознавства та музичної освіти

Київського університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) d.harkavenko@kubg.edu.ua

ТЕНДЕНЦІЇ ЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ ТА ПОЛЯРИЗАЦІЇ ЯК ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ВІДОБРАЖЕННЯ»)

Стаття присвячена аналізу взаємодії тенденцій централізації та поляризації у музичному мисленні Бориса Лятошинського на матеріалі фортепіанного циклу «Відображення» (1925). **Мета дослідження** полягає у виявленні ролі централізації та поляризації як базових принципів організації музичної мови композитора, а також у з'ясуванні механізмів їх взаємодії у процесі формування індивідуального стилю в контексті українського музичного модернізму. Додатковим завданням є уточнення функціонування цих тенденцій на різних рівнях музичної структури – від звуковисотної організації до композиційної цілісності твору. **Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю переосмислення стилізованих процесів українського музичного модернізму в контексті сучасного музикознавства, а також потребою уточнення аналітичних підходів до вивчення індивідуальних композиторських систем першої половини ХХ століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні структурно-функціонального методу аналізу, який поєднується з елементами інтонаційного, ладогармонічного та композиційного підходів. Це дозволило комплексно розглянути звуковисотну організацію, принципи формотворення та фонічні характеристики твору, а також виявити взаємозв'язки між різними рівнями музичної мови. Застосування системного підходу дало змогу інтерпретувати централізацію і поляризацію як динамічні категорії, що функціонують у межах єдиної художньої моделі. **Наукова новизна статті** полягає у трактуванні централізації та поляризації як взаємопов'язаних і взаємодоповнювальних принципів організації музичної мови, що дозволяє уточнити механізми формування індивідуального стилю композитора в контексті українського модернізму. **Висновки.** Централізація реалізується через тональні, модальні та композиційні чинники, тоді як поляризація проявляється у взаємодії різних рівнів елементів музичної мови – ладових, гармонічних, фактурних і фонічних. У творчості Б. Лятошинського ці тенденції не протиставляються, а утворюють цілісну динамічну систему, в якій контраст виконує інтегративну функцію та слугує засобом досягнення нової якості художньої єдності.

Ключові слова: Лятошинський, український модернізм, централізація, поляризація, музична форма, ладова організація, фортепіанна музика, індивідуальний стиль.

Dmytro HARKAVENKO,

orcid.org/0009-0009-2755-8243

Lecturer at the Department of Musicology and Music Education

Borys Grinchenko Kyiv University

(Kyiv, Ukraine), d.harkavenko@kubg.edu.ua

TENDENCIES OF CENTRALIZATION AND POLARIZATION AS FACTORS IN THE FORMATION OF THE INDIVIDUAL STYLE OF BORIS LYATOSHINSKY (USING THE EXAMPLE OF THE CYCLE «REFLECTION»)

The article is devoted to the analysis of the interaction between the tendencies of centralization and polarization in the musical thinking of Borys Lyatoshynskyi, based on the piano cycle "Reflections" (1925). **The purpose of the research** is to identify the role of centralization and polarization as fundamental principles of organizing the composer's musical language, as well as to clarify the mechanisms of their interaction in the process of shaping an individual style within the context of Ukrainian musical modernism. An additional objective is to specify the functioning of these tendencies at different levels of musical structure – from pitch organization to the compositional integrity of the work. The relevance of the study is due to the need to rethink the stylistic processes of Ukrainian musical modernism in the context of modern musicology, as well as the need to clarify analytical approaches to the study of individual composer systems of the first half of the twentieth century. **The research methodology** is based on the application of a structural-functional method of analysis, combined with elements of intonational, modal-harmonic, and compositional approaches. This made it possible to comprehensively examine the pitch organization, principles of form-building, and sonic characteristics of the work, as well as to reveal interconnections between different levels of the musical language. The application of a systemic approach allowed centralization and polarization to be interpreted as dynamic categories functioning within a unified artistic model. **The scientific novelty** of the article lies in the interpretation of centralization and polarization as interrelated and complementary principles of organizing musical language, which makes it possible to clarify the mechanisms of the formation of the composer's individual style within the context of Ukrainian modernism. **Conclusions.** Centralization is realized through tonal, modal, and compositional factors, whereas polarization manifests itself in the interaction of multi-level elements of musical language – modal, harmonic, textural, and sonic. In the works of B. Lyatoshynskyi, these tendencies do not oppose each other but form an integral dynamic system in which contrast performs an integrative function and serves as a means of achieving a new quality of artistic unity.

Key words: Lyatoshynskyi, Ukrainian modernism, centralization, polarization, musical form, pitch organization, piano music, individual style.

Постановка проблеми. Творчість Бориса Лятошинського належить до ключових явищ українського музичного модернізму, однак низка аспектів його композиторського мислення потребує подальшого уточнення. Зокрема, недостатньо розкритими залишаються механізми взаємодії традиційних і новаторських елементів у структурі музичної мови митця. У сучасному музикознавстві ці процеси часто розглядаються фрагментарно: або крізь призму стилістичної еволюції, або у контексті окремих технік письма. Водночас відсутнє цілісне трактування принципів централізації та поляризації як взаємопов'язаних категорій, що формують внутрішню логіку музичного мислення композитора. Саме це зумовлює необхідність їх комплексного аналізу на матеріалі конкретного твору.

Аналіз досліджень. Проблематика стилю Бориса Лятошинського неодноразово ставала предметом наукових досліджень у вітчизняному музикознавстві. Вагомий внесок у її розробку здійснила Олена Зінкевич, яка розглядає творчість композитора як цілісну систему, що поєднує традиційні інтонаційні моделі та новітні засоби музичної виразності. У працях Марії Загайкевич акцентовано увагу на багатовимірності українського музичного модернізму та відкритості до взаємодії різних стильових тенденцій. Важливими для розуміння звуковисотної організації музики ХХ століття є також дослідження Івана Котляревського, у яких аналізуються трансформації ладових і тональних систем у нових історико-стильових умовах.

У більш сучасному музикознавстві (2000–2020) спостерігається тенденція до переосмислення українського музичного модернізму як складного поліцентричного явища, що формується на перетині національних і європейських художніх процесів. Зокрема, у працях Ганни Карась підкреслюється значення індивідуальних композиторських стратегій у розвитку української музичної культури ХХ століття, а також роль нових дослідницьких напрямів, пов'язаних із розширенням джерельної бази та переглядом усталених історіографічних підходів. Окремі сучасні дослідження зосереджуються на вивченні стильових моделей і «канонів» українського модернізму, де творчість Лятошинського розглядається як одна з ключових у формуванні нових художніх парадигм і як система, що базується на взаємодії різних семантичних і структурних рівнів музичної мови.

Попри значний обсяг наукових праць, у сучасному музикознавстві відсутнє цілісне трактування взаємодії централізації та поляризації як системо-

утворювальних принципів музичного мислення Лятошинського. Наявні дослідження здебільшого розглядають окремі аспекти стильової організації (ладогармонічні, інтонаційні або композиційні), що зумовлює необхідність комплексного підходу до аналізу цих явищ у межах єдиної аналітичної моделі.

Мета статті – виявити особливості реалізації тенденцій централізації та поляризації у фортепіанному циклі Бориса Лятошинського «Відображення» (1925), роль централізації та поляризації як базових принципів організації музичної мови композитора, дослідити механізми їх взаємодії у процесі формування індивідуального стилю в контексті українського музичного модернізму.

Завдання дослідження – визначити основні прояви централізації у звуковисотній організації, окреслити форми поляризації на різних рівнях музичної мови, з'ясувати взаємодію цих тенденцій як чинник стильової цілісності, розглянути централізацію та поляризацію не як ізольовані явища, а як взаємопов'язані принципи організації музичної мови, що формують цілісну модель композиторського мислення. Такий підхід дозволяє уточнити уявлення про механізми стильотворення у творчості Бориса Лятошинського та розширює аналітичний інструментарій дослідження українського музичного модернізму.

Методологія статті. У дослідженні застосовано структурно-функціональний аналіз із залученням положень сучасного українського музикознавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчість Бориса Лятошинського є однією з ключових у становленні українського музичного модернізму ХХ століття. У сучасному музикознавстві особливої актуальності набуває проблема співвідношення традиційних і новаторських засад у композиторському мисленні митця.

Як зазначає Олена Зінкевич, музичне мислення Лятошинського характеризується поєднанням глибинної традиційності з постійним прагненням до оновлення виражальних засобів (Зінкевич, 1995: 47), що зумовлює складну багаторівневу організацію його стилю.

У цьому контексті перспективним є аналіз категорій централізації та поляризації як взаємодоповнювальних принципів організації музичної тканини. Подібний підхід дозволяє по-новому осмислити внутрішню логіку композиторського мислення та уточнити механізми формування індивідуального стилю митця.

У ХХ столітті принцип поляризації змінив принцип централізації, який домінував у минулому.

Під централізацією розуміється сукупність засобів, спрямованих на формування єдності музичного матеріалу через виділення опорних елементів – тональних центрів, інтонаційних ядер, ритмічних моделей або композиційних симетрій.

Централізуюча основа в музичному мисленні може проявлятися в різних формах і техніках, але найбільш вагомо – в ладотональній області. В свою чергу цей феномен сам по собі складний, отже, складна і техніка централізації. Вона по різному проявляється в різних формах звуковисотної організації і в різних компонентах музичної техніки.

В горизонтально-мелодичній формі ця техніка відображає давнє знання композитором різної музики, але у творчій практиці є свої прийоми ладо-мелодичної організації музичної думки.

Водночас однією з важливих тем аналізу музики XX століття можна вважати питання вивчення тенденцій композиторських технік від централізації до поляризації.

Поляризація розглядається як принцип організації, що ґрунтується на зіставленні різко контрастних елементів, які належать до різних рівнів музичної мови та формують напружену систему взаємодій, протилежно різні явища, структури, вихід на якісно різні типи, роди музичного розвитку.

Можна зробити висновок, що український музичний модернізм вирізняється тяжінням до поєднання різнорідних елементів у межах єдиної художньої системи, що безпосередньо корелює з принципом поляризації в аналізованому творі.

Така постановка проблеми дає нам привід саме з цих позицій подивитися на це явище в музиці Лятошинського.

У сучасному українському музикознавстві творчість Бориса Лятошинського зазвичай розглядається крізь призму її еволюційного розвитку, що дозволяє умовно виокремити кілька стилевих періодів.

Ранній етап (до середини 1920-х років) – пов'язаний із формуванням індивідуальної композиторської мови та активними пошуками власного стилю на перетині пізньоромантичних і модерністських тенденцій.

Наступний, експресивно-модерністський період, який припадає на кінець 1920-х – початок 1930-х років, характеризується ускладненням музичної мови, посиленням драматизму та активізацією поліструктурних принципів організації матеріалу.

Період 1940-х – початку 1950-х років позначений стильовою трансформацією, зумовленою як внутрішніми художніми процесами, так і зовнішніми історико-культурними чинниками, що відо-

бразилося у частковому перегляді засобів виразності композитора.

Завершальний, пізній етап (1950–1960) демонструє тенденцію до синтезу попереднього досвіду, поєднання традиційних і новаторських елементів та досягнення високого рівня структурної й образної цілісності.

Водночас зазначена періодизація має умовний характер, оскільки стиль композитора розвивався поступово, зберігаючи внутрішню спадкоємність і цілісність на всіх етапах творчості.

З усіх них найпоказовішою є тенденція 20-х років, коли композитор інтенсивно шукав і вдосконалював свій індивідуальний стиль. У ці роки він активно цікавився поезією символістів, які стимулювали пошук рафінованої, елітарно-витонченої образності. Показовим щодо цього був цикл фортепіанних п'єс «Відображення», написаних у 1925 р., на аналізі якого і будується наше дослідження.

Фортепіанний цикл «Відображення» Бориса Лятошинського поєднує в собі принципи централізації та використання принципів поляризації як засіб пошуку нових засобів виразності.

У циклі «Відображення» централізація найвиразніше проявляється у звуковисотній організації. Зокрема, у I частині функцію об'єднувального чинника виконує інтонаційно-ступенева структура, що орієнтується на опорний тональний центр. Він підкреслюється не лише інтервальною будовою мелодії, але й метроритмічною ієрархією, що формує відчуття стабільності.



Рис. 1. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», I частина, 1–5 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 24)

Централізує сама інтонаційно-ступенева конструкція мелодичної лінії. Початковий мотив і останній звук містять контур сі-бемоль мажорного тризвука як опорні основи ладу. Звуки сіс і ес оспівують терцовий тон d, квінтовий тон f, взятий скачком донизу, а тоновий центр b метроритмічно є найбільш сильним – з початку 2-го такту (він енгармонічно замінений на аіс).

Також тенденцію централізації підкреслює опора на великий мажорний септакорд.

Олександр Козаренко в збірці «Борис Лятошинський. In memoriam» пише про «життя» однієї з універсальї музичного світу Бориса Лятошинського, точніше, гармонічного знаку-символу його музичної мови – великого мажорного септакорду. Його емансипація особливо помітна у творчості композитора у 20-ті роки – першій «Траурній прелюдії», обох Сонатах для фортепіано, «Відоображеннях», Сонаті для скрипки і фортепіано... Ця ніби одинична гармонічна вертикаль стає уособленням романтичного «вітаїзму», нематеріальної «звихреності» музики композитора, позбавленої будь-яких (здавалося б!) конотацій з минулим та сучасним йому звуковим контекстом (Єфименко, 2018: 21).

Метро-ритмічний план містить дві активні ямбічні формули (I – початковий мотив-імпульс, II – довгий предикт).

Є і внутрішня ієрархія: в першому мотиві акцент зміщений на другу долю, і він стає «слабшим» від другого мотиву, у якого збіглися метричні і ритмічні акценти.

Одночасно засобами повтору централізується і ритмо-архітектонічна формула кожної фрази.

І все ж дія централізуючого фактору в ладо-тональній сфері досягається більш ефективно засобами гармонії, як у музиці XV–XIX століть. Принципова основа цих засобів актуальна і до сьогодні. У відповідних формах вона присутня у цьому творі Лятошинського – у III частині, в гармонічному рівні якої простежується взаємодія функцій, споріднена з класичною ладо-тональною системою. У III частині циклу це виявляється у формуванні функціональних співвідношень, які забезпечують слухову спрямованість та прогнозованість розвитку. При цьому функції відрізняються чіткою однозначністю як результатом сильних зв'язків між елементами системи. Детермінація такого міцного ладового зв'язку є сильною. Подібна організація, за спостереженням Івана Котляревського, є одним із проявів збереження традиційної логіки музичного мислення в умовах модерністської мови.

у III частині «Відоображення» проявляється основний момент прихованих сил ладовості. Тут фігурує взаємодія трьох функцій, де є значні квартові співвідношення. Вони досить розсосереджені, але сприймаються як орієнтири. В результаті – чітке злиття тональності ля-бемоль мажор.

Тоніка тут – арпеджований тризвучний акорд (1–5 такти), субдомінанта – басовий голос, але при тонічному складі багатозвучного компоненту

в гомофонній фактурі. Оскільки є основні, то ми чуємо й побічні ладові функції (I, IV та інші). Таким чином формується «ефект нестійкості», який у класичній музиці забезпечував ладо-функціональну автономію. Так активізується функціональність дуже високого ступеня сполук різної висоти, яка забезпечує слуховий прогноз. В цьому плані важливою є роль тритону між V і VI ступенями. Тут же чуємо ефект ввідного тону – найважливішого атрибуту «сильної» ладовості. Усе разом і складає основу безпеліційного чуття ладового центру та усіх зв'язків звуковисотних елементів в цій системі, яка забезпечує динаміку музичного руху.

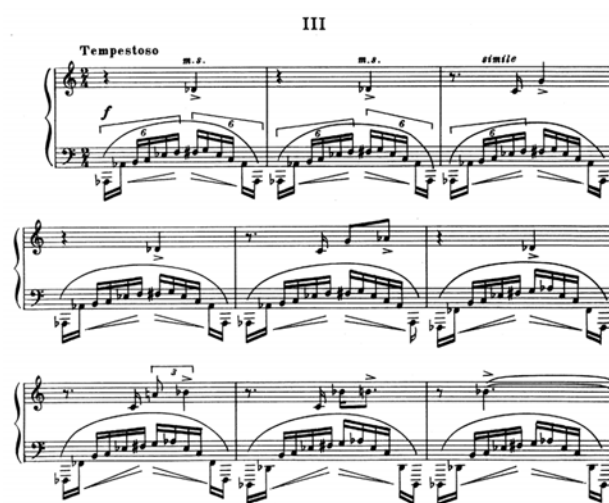


Рис. 2. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відоображення», III частина, 1–9 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 27)

В цій же III частині перед репризою фігурує динамічно яскравий органний пункт на домінанті бетховенського типу, вихід на функціональність більш високого рангу в ладі.



Рис. 3. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відоображення», III частина, 48–51 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 30)

Тональний принцип централізації ладу – не єдиний. В докласичний період домінував модальний принцип. Лятошинський використовує і його. Поряд із тональною, у творі діє і модальна централізація. У II частині домінує звукорядна організація, що визначає як горизонталь, так і вертикаль музичної тканини твору. Це відповідає тенденціям неомодалізму, характерним для музики XX століття.



Рис. 4. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», II частина, 1–8 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 25)

У II частині «Відображення» орієнтуючою структурою (модусом) можна вважати іонійський звукоряд на до-бемолі, який виявляється при аналізі переважної більшості вертикалей початкової побудови (в основному орієнтує прихована лінія основних тонів акордів), як у «модальній» музиці.

Централізується лад тонікалізацією початкового співзвуччя соль-бемоль мажорного нахилу, а інші ладові функції стають уже результатом такого музичного процесу. Результативно сформулювалася субдомінанта es–fes–as–ces як наслідок її багатократного повторення у першому розділі.

Якоюсь мірою до ладових форм висотної централізації звучання можна віднести систему звуковисотних зв'язків опорних вертикалей I частини циклу. Якщо у II частині модусом є звукоряд, який коригує і вертикаль, і горизонталь, то в I частині за модусом «раніше поданої структури», за термінологією Івана Котляревського, приховується висотна лінія основних тонів опорних вертикалей кожної фрази. Лінія, що утворюється fis–d–h–a, g–e–c має симетричну конструкцію з центром «ля».

Додатковим чинником централізації виступає композиційна симетрія. Репризна тричастинність і повторюваність структур створюють відчуття архітектонічної завершеності, що наближає мислення композитора до класичних моделей формотворення.

При всій складності сприйняття тональності Лятошинський прагне повернутися до початкового звуковисотного звучання, і композиція набуває класичної чіткості, централізованої симетричності в часі (осторонь залишилась тільки I частина).

Поляризація у музиці Лятошинського проявляється передусім у співіснуванні різних ладових принципів. У межах одного розділу можуть поєднуватися модальна основа та елементи функціональної тональності, що створює ефект багатшаровості звуковисотної організації.

Важливим є також протиставлення горизонтального та вертикального вимірів. Мелодичний

рух часто характеризується функціональною рухливістю, тоді як гармонічна вертикаль зберігає відносну стабільність. Це породжує внутрішню «тертя» між шарами музичної тканини, яке є джерелом динаміки.

Поляризація проявляється і на рівні фонізму. Зокрема, характерним є одночасне співіснування мажорних і мінорних елементів в одній вертикалі, що розширює спектр звучання та ускладнює його семантику. Подібні явища, як зазначає Марія Загайкевич, є типовими для українського модернізму, який тяжіє до багатовимірності художнього простору.

Окремо варто відзначити поліструктурність, коли різні принципи організації співіснують у межах єдиної звукової системи. Це проявляється, зокрема, у поєднанні консонантних основ із додатковими дисонуючими нашаруваннями, що створює складну акустичну модель.

Техніка її у Лятошинського дуже різноманітна. Образна і жанрова лінія його музики контрастні, але не всяка контрастність є поляризаційною. До неї належать явища полярно різні в будь-яких сферах музичного мислення і техніці композиції. Вона часто є наслідком різних музичних альтернатив. Зокрема, у сфері ладу це проявляється особливо помітно.

В мелодії I частини вже роз'яснювалася ладо-мелодична техніка звуковисотної організації, але в тій же частині є і інший спосіб такої організації – об'єднання в систему основних тонів ладофонічних опор. Якщо перший принцип діє в масштабах дискретно сформованих фраз і знаходиться ніби на поверхні, то другий включений в інтегруючу стратегію всієї частини.

Парадоксально те, що перший, по суті, виражає процесуальний початок, залучений у процес ділення руху по «думках-фразах», а другий – архітектонічний – є важливим засобом об'єднання.

У II частині співвіднесені два різних ладових принципи. З одного боку, це чітко з'ясована модальна основа, а з іншого тут є нюанс тональної організації, яка проявляється у присутності відомої функційної тріади класичного типу (T, S, D) в кварто-квінтовому співвідношенні. Але в свою чергу цей тональний нюанс і формується у своєрідному алгоритмі і структурному сполученні елементів.

З початку тонікалізується чисто результативно центр «ges» потім ми потрапляємо в «ces», але з моменту «звучання» акорду з центром на «fes» слух співвідносить «ges, fes і ces», як ладову тріаду, де тоніку як прихований тон «провокує» і представляє звукоряд, а S і D – акорди.

Полярідами є і поліфункціонально співвіднесені елементи ладу. Однією з типових є суперечності функційно рухливої мелодії й утриманості ладового значення гармонії на початку III частини, функційного «тертя» верхніх і нижніх компонентів спільних вертикалей (21 такт).



Рис. 5. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», III частина, 21 такт (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 28)

Дуже різноплановою є поліструктурність у фонізмі мелодії, що виражається в різних структурних ускладненнях. Часто в єдиній вертикалі разом звучать ефекти мажорні і мінорні (наприклад, у IV частині), що розширює загальне враження і на симультанне охоплення ладу в цілому.



Рис. 6. Борис Лятошинський. Фортепіанний цикл «Відображення», IV частина, 18–19 такти (з нотного видання: Андрєєва, 1975: 33)

В інших випадках в VI частині можна знайти незбіги всередині акордів акустичного й мелодично детермінованих центрів (в мелодії соль, а акустична основа – сі-бемоль). Дуже поширений також прийом «задисонування» вертикалі, коли до відносно простого, часто консонуючого субакорду додаються елементи дисонування – напівтонові «прив'язки» до різних тонів акорду.

При роздільній активності всередині компонентів музичного руху існує обов'язково щось з'єднувальне, наприклад, мажорність і мінорність – це вже традиційна форма контрасту з часів В. А. Моцарта, але тут ця тенденція стає полярідною. При поліструктурності загальної вертикалі всі вони об'єднуються іншим, спільним для всіх

ефектом, квінтовою активністю фонічної характерності вертикалей.

У сферах тематизму теж є свої форми полярідності – симетричність структур при дзеркальному зверненні початкової тези, від чого, мабуть, і виникла назва твору «Відображення».

Ключовою особливістю музичного мислення Бориса Лятошинського є не протиставлення, а взаємодія принципів централізації та поляризації. Централізація забезпечує цілісність і впорядкованість, тоді як поляризація – динаміку та розвиток.

У циклі «Відображення» ці процеси утворюють єдину систему: контрастні елементи не руйнують форму, а інтегруються в ній на вищому рівні організації. У результаті виникає новий тип єдності, який не є статичним, а формується як процес взаємодії протилежностей.

Саме ця риса дозволяє розглядати стиль Лятошинського як відкриту систему, здатну до синтезу різних художніх принципів.

Висновки. У музиці Бориса Лятошинського тенденції централізації та поляризації виступають базовими принципами організації музичної мови.

Централізація пов'язана із збереженням традиційних моделей мислення (тональність, модальність, симетрія), тоді як поляризація відображає новаторські пошуки композитора.

Сам факт поляризації приводить до виникнення нових музичних феноменів – складної техніки звукового кольору, що при вдумливій роботі виконавців може давати неочікувані аспекти різних інтерпретаційних рішень.

Взаємодія цих тенденцій формує новий тип музичної єдності, що є характерною ознакою українського модернізму.

Аналіз циклу «Відображення» засвідчує, що індивідуальний стиль Лятошинського ґрунтується на синтезі протилежних начал, які не виключають, а взаємно збагачують одне одного.

Стиль Лятошинського є відкритою системою, здатною до синтезу різних інтонаційно-стильових моделей (Зінькевич, 1995: 103).

Таким чином, поєднання централізуючих і поляризуючих принципів визначає унікальність музичного мислення Лятошинського та його значення в контексті українського музичного модернізму. Стиль Лятошинського постає як складна система рівноваги між традицією та експериментом, що забезпечує його особливе місце в історії української музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва О. Ф. Лятошинський Борис Миколайович. Твори для фортепіано : нотна збірка. Київ : Музична Україна, 1975. 118 с.
2. Єфіменко А., Пришляк М., Козаренко О., Копиця М. Борис Лятошинський. In *memoriam* : колективна монографія. Мюнхен : Український вільний університет, 2018. 76 с.
3. Зінкевич О. С. Симфонічні світи Бориса Лятошинського. Київ : Музична Україна, 1995. 182 с.
4. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 80. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. 420 с.
5. Копиця М. Симфонізм Лятошинського: епоха, колізії, драматургія. Київ : Музична Україна, 1990. 134 с.
6. Корній Л., Сютя Б. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 756 с.
7. Котляревський І. А. Музично-теоретичні системи ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 234 с.
8. Станкович Є. Ф. Слово про Майстра. *Музика*. 2015. № 3–5. с. 76–77.

REFERENCES

1. Andrieieva O. F. (1975) Liatoshynskiy Borys Mykolaiovych. Tvory dlia fortepiano. [Liatoshynskiy Borys Mykolaiovych. Works for piano] Muzychna Ukraina, Kyiv. 118. [in Ukrainian].
2. Yefimenko A., Pryshliak M., Kozarenko O., Kopytsia M. (2018) Borys Liatoshynskiy. In *memoriam*. [Borys Liatoshynskiy. In memoriam] Ukrainskiy vilnyi universytet, Munich. 76. [in Ukrainian].
3. Zinkevych O. S. (1995) Symfonichni svity Borysa Liatoshynskoho. [Symphonic worlds of Borys Liatoshynskiy] Muzychna Ukraina, Kyiv. 182. [in Ukrainian].
4. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. (2009) [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine] Issue 80. NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. 420. [in Ukrainian].
5. Kopytsia M. (1990) Symfonizm Liatoshynskoho: epokha, kolizii, dramaturhiia. [Symphonism of Liatoshynskiy: epoch, collisions, dramaturgy] Muzychna Ukraina, Kyiv. 134. [in Ukrainian].
6. Kornii L., Siuta B. (2011) Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury. [History of Ukrainian musical culture] NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. 756. [in Ukrainian].
7. Kotliarevskiy I. A. (1983) Muzychno-teoretychni systemy XX stolittia. [Musical-theoretical systems of the 20th century] Muzychna Ukraina, Kyiv. 234. [in Ukrainian].
8. Stankovych Ye. F. (2015) Slovo pro Maistra. [A word about the Master] Muzyka, No. 3–5, pp. 76–77. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 24.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 7.012:004.92:004.8:378.147

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-24>

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*

Ольга Пунгіна,

orcid.org/0000-0003-1120-2786

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри мистецької освіти

Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка

(Кропивницький, Україна) *rungina@i.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*

ІНТЕГРАТИВНА РОЛЬ ОБРАЗОТВОРЧОЇ ГРАМОТИ ТА КОМПОЗИЦІЇ ЯК СТРИЖНЕВОГО КРИТЕРІЮ ЯКОСТІ У НАВЧАННІ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ

У статті обґрунтовується необхідність принципового зміщення акцентів у викладанні дисципліни «Комп'ютерна графіка» – від засвоєння технічного інструментарію конкретних програмних продуктів до свідомого застосування принципів композиції як головної умови досягнення цілісного художнього результату. Стрімкий розвиток генеративних технологій на основі штучного інтелекту (Midjourney, Stable Diffusion, DALL-E, Adobe Firefly) остаточно оголив методологічну хибу традиційного інструментально-орієнтованого підходу: в умовах, коли фотореалістичне чи стилізоване зображення генерується за одним текстовим запитом, ринкова цінність суто технічних навичок різко знижується, натомість незамінною стає здатність сформулювати і реалізувати художній задум через свідоме управління композиційними принципами – балансом, ритмом, акцентом, контрастом і динамікою та ін. Невід'ємною передумовою такого підходу є володіння основами образотворчої грамоти та кольорознавства: розуміння тону, просторових відношень, колірної гармонії та виражальних властивостей кольору формує той понятійний фундамент, без якого композиційне мислення залишається декларативним. Запропонована інтегративна модель навчання побудована на структурній тріаді «Ідея – Композиція – Технологія», у якій композиція виступає стрижневим, а не допоміжним елементом освітнього процесу. Циклічна схема роботи студента охоплює п'ять взаємопов'язаних етапів: аналіз композиційної задачі, ескізування, вибір і застосування цифрових інструментів, оцінку цілісності та рефлексію. Розглянуто практичні кейси апробації моделі у навчанні векторної, растрової та тривимірної графіки, а також роботи з інструментами штучного інтелекту. Особливо актуальним це питання є у сфері застосування штучного інтелекту, оскільки дедалі частіше спостерігається тенденція до уніфікації результатів, що зумовлено типовістю текстових запитів та недостатньою деталізацією описів. Такі проблеми виникають, передусім, через обмеженість знань у галузі художньої термінології та виражальних засобів, що суттєво впливає на якість і варіативність отримуваних візуальних рішень. Обґрунтовано систему оцінювання студентських робіт, що відповідає логіці компетентнісного підходу, закладеного у Стандарті вищої освіти України зі спеціальності 022 Дизайн, та відображає пріоритет художньо-композиційної цілісності над технічною складністю виконання.

Ключові слова: навчання комп'ютерної графіки, візуальна грамотність, основи образотворчої грамоти та кольорознавства, цифрові інструменти, генеративний штучний інтелект, композиційне мислення, вища мистецько-дизайнерська освіта.

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**Olha PUNHINA,**

orcid.org/0000-0003-1120-2786

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Art Education

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University
(Kropyvnytskyi, Ukraine) pyngina@i.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

THE INTEGRATIVE ROLE OF VISUAL ART FOUNDATIONS AND COMPOSITION AS A CORE QUALITY CRITERION IN COMPUTER GRAPHICS EDUCATION

The article substantiates the necessity of a fundamental paradigm shift in teaching the discipline of Computer Graphics – from mastering the technical tools of specific software applications to the conscious application of compositional principles as the primary condition for achieving a coherent artistic result. The rapid development of generative artificial intelligence technologies (Midjourney, Stable Diffusion, DALL-E, Adobe Firefly) has definitively exposed the methodological flaw of the traditional tool-oriented approach: when photorealistic imagery can be generated by a single text prompt, the market value of purely technical skills drops sharply, while the ability to formulate and realize an artistic concept through deliberate management of compositional principles – balance, rhythm, accent, contrast, and dynamics – becomes irreplaceable. An essential prerequisite for this approach is proficiency in the foundations of visual art and color theory: an understanding of tone, spatial relationships, color harmony, and the expressive properties of color forms the conceptual foundation without which compositional thinking remains merely declarative. The proposed integrative teaching model is built upon the structural triad “Idea – Composition – Technology,” in which composition serves as a core rather than an auxiliary element of the educational process. The student’s cyclic workflow encompasses five interrelated stages: compositional task analysis, sketching, selection and application of digital tools, integrity assessment, and reflection. Practical cases of applying the model in teaching vector, raster, and three-dimensional graphics, as well as work with artificial intelligence tools, are examined. This issue is particularly relevant in the field of artificial intelligence applications, as there is an increasing trend toward the unification of results due to the typical nature of textual prompts and insufficient description detail. Such problems arise primarily from limited knowledge in the area of artistic terminology and expressive means, which significantly affects the quality and variety of the resulting visual solutions. A student evaluation system is substantiated that aligns with the competency-based approach embedded in the Ukrainian Higher Education Standard for specialty 022 Design and reflects the priority of artistic-compositional integrity over technical complexity of execution.

Key words: computer graphics education, digital tools, generative AI, compositional thinking, foundations of visual art and color theory, higher art education.

Стрімкий технологічний розвиток у сфері комп’ютерної графіки поставив перед вищою школою парадоксальний виклик: що важливіше навчати – конкретний інструмент, який може застаріти впродовж кількох років, чи фундаментальну мову візуального мислення, що залишається незмінною вже століття? Покоління студентів, яке прийшло до навчальних аудиторій із відеоредакторами та нейромережевими генераторами у кишені, потребує принципово іншого педагогічного підходу – того, що формує не оператора програмного забезпечення, а художника-мисли-

теля, здатного реалізувати ідею засобами будь-якого цифрового середовища.

Традиційна парадигма викладання дисциплін комп’ютерної графіки у закладах вищої освіти здебільшого будується навколо вивчення інтерфейсу та функцій конкретних програмних продуктів: Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Blender, Autodesk Maya тощо. Такий підхід має очевидну практичну цінність – студент здобуває конкретні навички роботи з поширеним інструментарієм. Проте він несе в собі принципову методологічну хибу: технічна компетентність підміняє художню.

Студент, який досконало знає де розташована кожна кнопка в Adobe Illustrator, але не розуміє, чому саме цей розподіл елементів на площині створює відчуття динаміки, а не статичності, – не є готовим фахівцем у галузі дизайну чи цифрового мистецтва.

Проблема посилюється тим, що поява генеративних інструментів на основі штучного інтелекту (ШІ) – Midjourney, Stable Diffusion, DALL-E, Adobe Firefly – остаточно дискредитує суто технічний підхід до навчання. Якщо генерація фотореалістичного зображення тепер доступна за одним текстовим запитом, то ринкова цінність «вміння малювати пензлем у Photoshop» різко знижується. Натомість зростає цінність компетентності, яку нейромережа не може замінити: вміння сформулювати і реалізувати художній задум через свідоме управління композиційними принципами – балансом, ритмом, акцентом, контрастом, динамікою (О. Краковецький, 2024).

Основою дослідження стали роботи майстрів Баугаузу: Й. Іттен створив систему кольоросприйняття, Й. Альберс підкреслив контекстуальне використання кольору, Гофман структурував методику графічної форми. Сучасна праця Синєпупової розглядає композицію як систему гармонійних зв'язків у дизайні з акцентом на практичні механізми створення чистої візуальної комунікації.

Е. Lupton, W. Lidwell зі співавторами розробили системи принципів візуальної грамотності та дизайн-мислення; W. Ruberg та Y. Zhao, Н. Liu аналізують виклики генеративних технологій для дизайн-педагогіки. Попри наявність значного масиву праць, питання системної інтеграції теорії композиції та методики викладання комп'ютерної графіки в єдину модель – з педагогічним обґрунтуванням, практичними кейсами та системою оцінювання – залишається недостатньо розробленим, що й визначає актуальність пропонованого дослідження.

Стаття має на меті окреслити основні цілі та завдання дослідження. Теоретично обґрунтувати та методично описати інтегративну модель навчання комп'ютерної графіки з домінуючою роллю композиції, проілюструвати її на практичних прикладах викладацької діяльності та продемонструвати переваги порівняно з традиційним інструментально-орієнтованим підходом. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: 1) розкрити теоретичні засади композиції як «мовної» структури візуального повідомлення; 2) проаналізувати сучасний стан викладання комп'ютерної графіки та виявити його методологічні обмеження; 3) сформулювати принципи інтегративної моделі навчання; 4) представити

практичні кейси апробації моделі; 5) запропонувати систему оцінювання студентських робіт, що відповідає логіці моделі.

Композиція у мистецтві та дизайні – це не просто технічний прийом розташування елементів, а спосіб мислення, що організовує зоровий досвід і формує художній зміст. Вона слугує базовою мовою візуального спілкування, дозволяючи митцю чи дизайнеру трансформувати ідею в цілісний образ (Н. Синєпупова, 2019). Головна ідея полягає у тому, що композиційне рішення визначає якість і виразність твору, а вміння мислити композиційно відрізняє справжнього художника від оператора цифрових інструментів.

Будь-який цифровий інструмент у графічних програмах є реалізацією традиційного художнього методу. Наприклад, трансформація в Illustrator означає зміну форми у просторі, деформація – це цифрове ліплення, а Subdivision Surface у Blender додає органічності, як глина. Важливо, щоб студенти розуміли суть інструменту як продовження художнього мислення, а не просто освоювали «кнопки». При цьому навички роботи з образами дають змогу легко адаптуватися до нових програм та технологій, незалежно від змін інтерфейсів.

Враховуючи визначальну роль композиції у формуванні художнього змісту, розглянемо сучасний стан і ключові проблеми викладання комп'ютерної графіки у закладах вищої освіти. Аналіз навчальних програм із дисципліни «Комп'ютерна графіка» у вітчизняних та зарубіжних закладах вищої освіти демонструє стійку перевагу інструментально-технічного підходу. Типова структура курсу передбачає послідовне вивчення функцій конкретного програмного продукту: знайомство з інтерфейсом – опанування базових інструментів – вивчення складніших функцій – виконання практичних вправ. Теорія композиції або відсутня як окремий блок, або розглядається як коротке вступне «введення», що не впливає на логіку завдань і критерії їх оцінювання.

Між тим, у найбільш прогресивних зарубіжних дизайн-школах – таких як Parsons School of Design (США), Royal College of Art (Великобританія), Design Academy Eindhoven (Нідерланди) зафіксована протилежна тенденція: навчання цифровим технологіям відбувається у нерозривному зв'язку з вирішенням конкретних творчих задач, а опанування інструментів підпорядковане реалізації художнього задуму.

Однією з ключових проблем, що виникає в процесі навчання комп'ютерної графіки без належної уваги до композиції, стає феномен так званого «випадкового дизайну».

Студент, не маючи чіткого композиційного задуму, перебирає ефекти та фільтри доти, поки результат не здасться йому «красивим». Цей підхід може давати поодинокі вдалі результати, однак він не формує жодних стабільних компетентностей. Парадоксально, але саме в епоху генеративного мистецтва роль композиційного мислення зростає, а не знижується: щоб ефективно використовувати ШІ-інструменти, фахівець повинен вміти сформулювати точний художній задум і критично оцінити згенерований результат (О. Краковецький, 2024).

Аналіз виявлених проблем приводить до однозначного висновку: традиційна інструментально-орієнтована модель навчання комп'ютерної графіки не відповідає ні сучасним вимогам ринку праці, ні логіці розвитку цифрових технологій, ні цілям вищої мистецько-дизайнерської освіти. Необхідна принципова зміна педагогічної парадигми: перехід від «навчання інструменту» до «навчання через вирішення художньої задачі», де технічні засоби є підпорядкованими складовими творчого процесу, а не його метою (Н. Синєпупова, 2019).

Враховуючи необхідність переходу від інструментального до художньо-орієнтованого підходу, пропонується інтегративна модель навчання комп'ютерної графіки, у якій композиція відіграє ключову роль. Запропонована модель ґрунтується на чотирьох взаємопов'язаних принципах: 1) принцип першочерговості художньої ідеї – будь-яке завдання починається з формулювання концепту, а технічні інструменти обираються після; 2) принцип мотивованого вибору засобів – кожне технічне рішення має бути усвідомленим і обґрунтованим; 3) принцип рефлексії та оцінки цілісності – критичний аналіз результату щодо відповідності задуму; 4) принцип технологічної адаптивності – сформовані компетентності застосовні у різних цифрових середовищах.

Структурна тріада «Ідея – Композиція – Технологія». На рівні Ідеї студент формулює концепт або образ до відкриття будь-якої програми. На рівні Композиції трансформує ідею у мову візуальних принципів: визначає тип композиції, розподіл акцентів, колірне рішення, ритмічні закономірності. На рівні Технології обирає конкретні цифрові інструменти, які найефективніше реалізують сформований задум (Н. Синєпупова, 2019).

Циклічна схема роботи студента. Деталізуючи тріаду, можна описати циклічну схему роботи студента в рамках інтегративної моделі, що складається з п'яти взаємопов'язаних етапів. Перший – аналіз композиційної задачі: студент отримує або формулює самостійно художній концепт, аналізує, які саме засоби композиції необхідні для його реалізації (наприклад, для вираження «відчуття тривоги» – асиметрична динамічна компо-

зиція з розімкненими формами та дисонансними кольоровими відносинами). Другий – ескізування: фіксація композиційного рішення у вигляді попереднього начерку без використання комп'ютера або з мінімальним застосуванням цифрових засобів. Третій – вибір та застосування інструментів: усвідомлений підбір засобів цифрового середовища відповідно до сформованого задуму з обов'язковим коментуванням мотивів вибору. Четвертий – оцінка цілісності: самостійна і/або групова критика результату з позицій відповідності між задумом і реалізацією, художньої якості та технічної грамотності. П'ятий – рефлексія та корекція: аналіз слабких місць і повернення до будь-якого з попередніх етапів для поліпшення результату (М. Опалєв, 2021).

Перехід до інтегративної моделі навчання комп'ютерної графіки підтверджується результатами практичної апробації, яку ілюструють конкретні кейси з викладацької практики.

Кейс 1. Векторна графіка. Традиційне завдання «деформуйте геометричні фігури» переформулюється: «Створіть абстрактну (формальну) композицію, що передає відчуття ритмічного руху або рослинного росту. Поясніть, чому обрані форми та їх трансформації відповідають заданому образу». Студент змушений думати: яка деформація краще передасть «рух» – радіальна, хвильова чи спіральна? Ці питання є питаннями композиції, а не технічного опанування програми.

Кейс 2. Растрова графіка. Завдання будується навколо конкретного емоційного стану. Цікавим педагогічним результатом є те, що студенти починають самостійно відкривати закономірності: для передачі «напруги» більшість інтуїтивно обирають дисонансні кольорові поєднання, розімкнені нестабільні форми, порушений баланс. Виявивши закономірність самостійно, студент засвоює її значно глибше, ніж отримавши у вигляді правила з підручника.

Кейс 3. 3D-модельовання. «У Blender змодельуйте абстрактну просторову композицію з трьох-п'яти об'єктів різного масштабу та форми, що виражає ідею «єдності через протиріччя». Зробіть три рендери з різних точок зору. Поясніть, як інструменти деформації та масштабування допомогли досягти потрібного балансу мас.» Це завдання змушує задіяти повний арсенал 3D-середовища – не як набір функцій для «красивого рендеру», а як засіб вирішення просторової задачі.

Кейс 4. ШІ-інструменти. Завдання формулюється як творчий проєкт у кількох етапах: сформулюйте художній концепт – опишіть композиційне рішення – напишіть детальний промпт для Midjourney (чи іншої моделі) – критично оцініть результат – доопрацюйте в Photoshop – порівняйте початковий та кінцевий варіант. Практика показує, що при такому підході студенти починають стави-

тися до ШІ як до творчого партнера, а не до «автомату для генерації картинок».

Перехід до інтегративної моделі навчання комп'ютерної графіки потребує детального обґрунтування системи оцінювання, яка відображає логіку компетентнісного підходу та забезпечує її ефективну реалізацію. Система оцінювання є надзвичайно потужним педагогічним інструментом: те, що оцінюється, і є тим, що студенти вважають важливим. Якщо критерії оцінювання студентських робіт зводяться до «технічної правильності виконання» – студенти оптимізують свої зусилля у напрямку технічної складності. Якщо ж в системі оцінювання включені художні критерії – композиційна цілісність, доречність вибору засобів, оригінальність ідеї – студенти зразу починають сприймати ці аспекти як рівноцінно важливі. Саме тому реформування критеріїв оцінювання є не менш важливою складовою впровадження інтегративної моделі, ніж переформулювання завдань.

Запропоновані пункти оцінювання не є довільним набором критеріїв – вона відображає логіку компетентнісного підходу, закладеного у Стандарті вищої освіти України підготовки бакалавра за спеціальністю 022 Дизайн (наказ МОН України №1391 від 13 грудня 2018 року).

Інтегральна компетентність стандарту визначає здатність розв'язувати комплексні проблеми через створення нових цілісних знань та дизайнерської практики. Саме ця настанова на цілісність є концептуальною основою всієї рубрики: критерій «Композиційна цілісність» (40%) безпосередньо операціоналізує це положення, перетворюючи абстрактну вимогу «цілісності» на вимірювані параметри – баланс, акцент, ритм, колірну організацію. Висока питома вага критерію (40%) педагогічно сигналізує студенту, що саме системне мислення, а не сума технічних операцій, є серцевиною дизайнерської компетентності.

Загальна компетентність щодо абстрактного мислення, аналізу та синтезу знаходить своє відображення у критерії «Оригінальність ідеї та авторська позиція» (10%). Попри відносно невелику вагу, цей критерій виконує важливу стимулювальну функцію: він вимагає від студента не відтворення готових рішень, а вироблення власної аналітичної та творчої позиції – що є передумовою будь-якої подальшої дослідницької діяльності.

Не менш суттєвим є зв'язок з компетентністю виявляти, ставити та розв'язувати проблеми. Критерій «Влучність вибору та застосування інструментів» (30%) – і особливо його вимога до усного або письмового обґрунтування студентом власного вибору засобів – прямо формує цю здатність. Студент, який пояснює, чому обраний технічний підхід є найефективнішим шляхом до запланованого результату, фактично демонструє проблемно-орієнтоване мислення в дії.

Спеціальні компетентності стандарту акцентують на інтегрованих підходах до професійної підготовки дизайнерів та здатності орієнтуватися у розвитку дизайнерської практики. Саме цим пояснюється свідоме зниження питомої ваги критерію «Технічна якість виконання» (20%) порівняно з традиційними підходами: стандарт орієнтує на формування фахівця з розвиненим концептуальним і методологічним мисленням, а не лише виконавця технічних операцій.

Нарешті, принцип прозорості оцінювання – доведення критеріїв до студентів на початку кожного завдання – корелює з компетентністю у сфері інформаційних і комунікаційних технологій у її широкому розумінні як здатності до ефективної комунікації знань, а також із загальною настановою стандарту на рефлексивну, усвідомлену навчальну діяльність. Прозорість критеріїв перетворює оцінювання на спільну аналітичну мову – інструмент формування саморегульованого фахівця, здатного самостійно оцінювати якість власної дизайнерської практики.

Таким чином, запропонована рубрика є не лише педагогічним інструментом, а й відображенням компетентнісної моделі, нормативно закріпленої у чинному галузевому стандарті.

Узагальнюючи зазначені положення, варто розглянути перспективи подальшого розвитку та інтеграції компетентнісної моделі в навчання комп'ютерної графіки. Запропонована модель відкриває широкі перспективи для подальшого розвитку та інтеграції в різних напрямках. Міждисциплінарна інтеграція передбачає узгодження програм курсу «Комп'ютерна графіка» з суміжними дисциплінами – «Основи композиції», «Кольорознавство», «Теорія дизайну», «Мистецтво та культура» – для формування єдиного художньо-технологічного середовища навчання. Адаптація для онлайн-формату передбачає розробку навчальних матеріалів, що дозволяють ефективно впроваджувати інтегративну модель у форматі дистанційного та змішаного навчання, включаючи відеоматеріали із розбором студентських робіт, цифрові рубрики оцінювання, онлайн-критики. Нарешті, перспективним напрямком є розробка методики навчання «промпт-інженерії» як різновиду художньої мови – ґрунтуючись на принципах інтегративного підходу, можна сформулювати педагогічну концепцію для навчання роботи з ШІ-генераторами як повноцінного творчого медіуму.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє сформулювати такі ключові висновки. По-перше, комп'ютерна графіка є передусім засобом візуальної комунікації, а не набором технічних навичок. Художня якість фінального продукту, визначена принципами композиції, є головним критерієм ефективності навчання – незалежно

від того, яке програмне середовище використовується. По-друге, традиційна інструментально-орієнтована модель навчання не відповідає ані потребам сучасного ринку праці, ані логіці технологічного розвитку галузі. Швидка зміна програмного інструментарію та поява генеративних ШІ-технологій роблять «навчання кнопкам» не лише педагогічно хибним, але й практично марним. По-третє, запропонована інтегративна модель навчання, що будується на тріаді «Ідея – Композиція – Технологія», дозволяє подолати розрив між технічними навичками та художнім мисленням. Центральним елементом цієї моделі є свідомий

вибір технічних засобів, підпорядкований конкретному композиційному задуму. По-четверте, реформування системи оцінювання студентських робіт – включення художніх критеріїв як пріоритетних – є обов'язковою умовою ефективного впровадження інтегративної моделі. Те, що оцінюється, є тим, що формується. По-п'яте, інтегративний підхід є найкращою підготовкою до роботи в середовищі генеративних ШІ-інструментів: студент, що мислить художніми задачами і вміє критично оцінювати візуальний результат, природним чином стає ефективним «арт-директором» для нейромережових систем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Silva-Marchan H., Aguilar-Chuquizuta D., Pardo-Garces J., Armestar-Amaya A. Visual culture in the age of artificial intelligence: a bibliometric study. *Street Art & Urban Creativity*. 2025. Vol. 11, № 8. DOI: 10.62161/sauc.v11.5870.
2. Yang J., Zhang H. Development and challenges of generative artificial intelligence in education and art. *Highlights in Science Engineering and Technology*. 2024. Vol. 85. P. 1334–1347. DOI: 10.54097/vaeav407.
4. Альберс Й. Взаємодія кольору / пер. з англ. К. Смірнова. Київ : ArtHuss, 2024. 208 с.
5. Бичко О. М. Формування проєктної культури майбутніх дизайнерів у процесі навчання комп'ютерній графіці : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2020. 215 с.
6. Іттен Й. Мистецтво кольору: суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва : навч. посіб. / пер. із нім. С. Святенко. Київ : ArtHuss, 2022. 96 с.
7. Іттен Й. Наука дизайну та форми. Вступний курс, який я викладав у Баугаузі та інших школах / пер. із нім. С. Святенко. Київ : ArtHuss, 2021. 136 с.
8. Краковецький О. ChatGPT, DALL·E, Midjourney. Як генеративний штучний інтелект змінює світ. Київ : ArtHuss, 2024. 192 с.
3. Опалев М. Кафедра мультимедійного дизайну ХДАДМ на сучасному етапі: виклики часу та актуальні напрямки роботи. *Вісник ХДАДМ*. 2021. DOI: 10.33625/visnik2021.02.199.
9. Синепупова Н. Композиція: тотальний контроль / пер. Р. Туманова. Київ : ArtHuss, 2019. 240 с.
10. Лаптон Е., Філліпс Дж. К. Графічний дизайн: нові основи. 2-ге вид., змін. і допов. / пер. з англ. І. Михайлишена. Київ : ArtHuss, 2020. 264 с.

REFERENCES

1. Albers Y. (2024) *Vzaiemodiiia koloru [Interaction of Color]* Kyiv: ArtHuss, 208. [in Ukrainian].
2. Bychko O. M. (2020) *Formuvannia proiektnoi kultury maibutnikh dyzaineriv u protsesi navchannia kompiuternii hrafititsi [Formation of project culture of future designers in the process of learning computer graphics]* 215. [in Ukrainian].
3. Itten Y. (2021) *Nauka dyzainu ta formy. Vstupnyi kurs, yakyi ya vykladav u Bauhausi ta inshykh shkolakh [Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus and Later Schools]* Kyiv: ArtHuss, 136. [in Ukrainian].
4. Itten Y. (2022) *Mystetstvo koloru: subiektyvnyi dosvid i obiektyvne piznannia yak shliakh do mystetstva [Art of Color: subjective experience and objective cognition as a path to art]* Kyiv: ArtHuss, 96. [in Ukrainian].
5. Krakovetskyi O. (2024) *ChatGPT, DALL·E, Midjourney. Yak heneratyvnyi shtuchnyi intelekt zminiue svit [ChatGPT, DALL·E, Midjourney. How generative artificial intelligence is changing the world]*. Kyiv: ArtHuss, 192. [in Ukrainian].
6. Lapton E., Phillips Dzh. K. (2020) *Hrafichnyi dyzain: novi osnovy [Graphic Design: The New Basics]* Kyiv: ArtHuss, 264. [in Ukrainian].
7. Opaliev M. (2021) *Kafedra multymediinoho dyzainu KhDADM na suchasnomu etapi: vyklyky chasu ta aktualni napriamky roboty [Department of Multimedia Design of KhDADM at the current stage: challenges of the time and current areas of work]* Visnyk KhDADM, Kharkiv, 2. 199-217. DOI: 10.33625/visnik2021.02.199. [in Ukrainian].
8. Silva-Marchan H., Aguilar-Chuquizuta D., Pardo-Garces J., Armestar-Amaya A. (2025) Visual culture in the age of artificial intelligence: a bibliometric study. *Street Art & Urban Creativity*, 11(8). DOI: 10.62161/sauc.v11.5870.
9. Synieupova N. (2019) *Kompozysiiia: totalnyi kontrol [Composition: total control]* Kyiv: ArtHuss, 240. [in Ukrainian].
10. Yang J., Zhang H. (2024) Development and challenges of generative artificial intelligence in education and art. *Highlights in Science Engineering and Technology*, 85, 1334-1347. DOI: 10.54097/vaeav407.

Дата першого надходження статті до видання: 22.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Геннадій ГОЛЯКА,

orcid.org/0000-0003-0273-9880

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *bayan.gena@gmail.com*

Інна ДОВЖИНЕЦЬ,

orcid.org/0000-0002-9663-2576

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *inna.dov@gmail.com*

ТЕМБРОВИЙ МІКСТ БАЯН-ФОРТЕПІАНО У КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

У статті зосереджено увагу на тембровому сполученні баян-фортепіано у камерній музиці В. Зубицького, окреслено специфіку та принципи фактурних зіставлень у цьому ансамблевому міксті. Наголошено на впливі концертної практики на композиторську діяльність митця, зокрема музикування у родинному ансамблі за участі дружини і двох синів, що інспірувало появу низки творів для баяна і фортепіано, а також для квартетного складу (баян, фортепіано, флейта і віолончель). Зазначено, що в творчості В. Зубицького тембровий мікст баян-фортепіано сформувався як усталене ансамблеве поєднання і став певним маркером його композиторського стилю. Досліджено звукові характеристики сучасних баяна і фортепіано у їх подібних рисах і відмінностях. Наголошено на взаємодоповненості цих інструментів (насичених довгих звучань й ударного елементу), що уможливило поєднання їх у темброво-неоднорідний ансамбль, де баян і фортепіано функціонують як рівноправні учасники, наділені багатим арсеналом звуко-тембровості.

В аспекті тембрової взаємодії досліджено твори *Flumen* і «*Sinfonia Robusta*». У висновку відзначено, що тембровий мікст баян-фортепіано активно використовується в творах В. Зубицького. Це стосується як дуетних форм, де обидва інструменти виступають в ансамблевій взаємодії, так і розгорнутих оркестрових творів, де баян і фортепіано влітаються у симфонічну партитуру, збагачуючи її своїми звуковими барвами. В. Зубицький тонко відчуває темброву колористику інструментів і, залежно від художньо-образного змісту музики, виявляє їх найістотніші звукові якості: у фортепіано – ударний принцип звуковидобування, надзвичайні технічні можливості, фактурну масштабність, що дозволяє охопити всі регістри інструмента; у баяна – природню співучість, властивість філірувати звук і досягати безперервності голосоведення, використовувати ефектні сучасні прийоми гри.

Ключові слова: музичне мистецтво, композиторська творчість В. Зубицького, баян, фортепіано, тембровий мікст, ансамбль, українська камерна музика.

Hennadii HOLIAKA,

orcid.org/0000-0003-0273-9880

Candidate of Art History, Associate Professor,

Associate professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) *bayan.gena@gmail.com*

Inna DOVZHYNETS,

orcid.org/0000-0002-9663-2576

Doctor of Arts, Professor,

Professor at the Department of General and Specialized Piano

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) *inna.dov@gmail.com*

THE TEMBRAL COMBINATION OF THE BAYAN AND PIANO IN THE CHAMBER MUSIC OF VLODYMYR ZUBYTSKI

This article focuses on the timbral combination of the bayan and piano in V. Zubytsky's chamber music, outlining the specific features and principles of textural juxtapositions in this mixed ensemble. It highlights the influence of concert practice

on the composer's work, particularly his performances in a family ensemble with his wife and two sons, which inspired a series of works for bayan and piano, as well as for a quartet (bayan, piano, flute and cello). It is noted that in V. Zubytskyi's work, the timbral combination of bayan and piano has established itself as a standard ensemble pairing and has become a defining feature of his compositional style. The sound characteristics of the modern bayan and piano are examined in terms of their similarities and differences. Emphasis is placed on the complementarity of these instruments (rich, sustained tones and percussive elements), which has made it possible to combine them into a timbrally heterogeneous ensemble, where the bayan and piano function as equal partners, endowed with a rich arsenal of sound and timbre.

The works «Flumen» and «Sinfonia Robusta» were examined in terms of timbral interaction. The conclusion notes that the timbral combination of bayan and piano is actively employed in the works of V. Zubytskyi. This applies both to duet forms, where both instruments perform in ensemble interaction, and to full-scale orchestral works, where the bayan and piano are woven into the symphonic score, enriching it with their tonal colours. V. Zubitsky has a keen sense of the timbral colouring of the instruments and, depending on the artistic and imaginative content of the music, brings out their most essential sonic qualities: in the piano – the percussive principle of sound production, extraordinary technical capabilities, and a textural breadth that allows the instrument's full range to be encompassed; in the bayan – its natural melodiousness, the ability to sustain the sound and achieve continuous voice leading, and the use of spectacular modern playing techniques.

Key words: musical art, the compositional work of V. Zubytskyi, bayan, piano, mixed timbre, ensemble, Ukrainian chamber music.

Постановка проблеми. Композитор, диригент, баяніст, громадський діяч Володимир Зубицький належить до когорти видатних українських музикантів сучасності. Його творчість репрезентує досягнення сучасної національної композиторської та виконавської шкіл, є віддзеркаленням новітніх тенденцій в галузі камерно-інструментального жанру. Унікальну рису композиторської стилістики митця становить тембровий колорит його музики, активне залучення різних інструментальних складів до партитури твору. Це стосується як камерних жанрів, так і оркестрових композицій, де композитор сміливо експериментує, поєднуючи у єдиному звуковому потоці широку амплітуду тембрів. Як віртуозний баяніст-виконавець В. Зубицький активно реалізує віднайдені звукові міксти у концертній практиці у складі сімейного ансамблю (баян-фортепіано, баян-флейта-віолончель-фортепіано), а також у співпраці з оркестровими колективами, зокрема «Київською камератою» та її художньою керівницею – відомою українською скрипалькою Богданою Півненко, репрезентуючи новітні музичні проєкти на українській сцені і за кордоном. Потужні концерти з симфонічних, хорових, баянних творів митця відбулися в недавній час, включаючи цикл авторських вечорів «За Україну помолюсь» присвячений 70-річчю В. Зубицького (Одеса, 6.10.23, Тернопіль, 14.10.23, Івано-Франківськ, 15.10.23 тощо).

Аналіз досліджень. Музичний доробок В. Зубицького неодмінно привертає увагу дослідників українського мистецтва. Різні грані його творчості постали об'єктом численних наукових розвідок. Значний інтерес музикознавці виявляють до хорової музики митця (Варакута, 2011; Скопцова, 2022; Карась, 2025, Селінський, 2025). Менш дослідженими є його симфонічні (Іван-

ченко, 2004; Зінькевич, 2023) і оперні твори (Зінькевич, 2009). Щонайбільший корпус наукових праць присвячено баянній музиці. Музикознавці аналізують твори В. Зубицького з позицій стилістики, образності, музично-мовних особливостей, виконавських аспектів (Кужелев, 2002; Булда, 2007; Голяка, 2008; Олексів, 2011; Дяченко, 2017 та інші). Серед найновіших таких досліджень дисертація М. Паньківа, де осмислено трансформації прийомів композиторського письма в дитячій і концертній музиці В. Зубицького, виявлено виконавську специфіку його творів (Паньків, 2025). Зазвичай дослідники особливо акцентують на національних рисах творчості митця, використанні в його композиціях фольклору інших країн (Князев, 2005; Сташевський, 2004, Гончаров, 2006; Єргієв, 2006; Гейченко, 2012; Марченко, 2017). Також у фокусі уваги постає виконавська харизма самого В. Зубицького, його яскраво-індивідуальна манера гри, що значною мірою вирізняє його поміж інших сучасних баяністів (Дорохін, 2010, Гафич, 2023). Попри широкий спектр наукових поглядів на творчість митця, недостатньо дослідженою залишається його камерно-ансамблева музика, зокрема темброва специфіка творів, що включають інструментальне поєднання баяна і фортепіано.

Мета статті – виявити особливості використання тембрового міксту баян-фортепіано у камерній музиці В. Зубицького.

Виклад основного матеріалу. Композиторський доробок В. Зубицького налічує понад півтори сотні творів. Численні ансамблеві опуси за участю баяна та академічних інструментів стали певною творчою лабораторією митця. Баян постає в них як тембрально яскравий інструмент, що природно вплітається у партитуру твору, завдяки своїм унікальним звуковим і технічним можли-

востям, додаючи музичній тканині особливої глибини й динамічної насиченості.

Творчу особистість митця характеризує феноменальна якість музиканта-ансамбліста. Окрім сольних імпрез, де він виявляє неперевершений артистизм, майстерність баяніста, харизматичність, відверту емоційність, та виконавську енергетику, В. Зубицький часто виступає в інструментальних складах, зокрема родинного квартету за участі дружини Наталії (фортепіано), сина Станіслава (флейта) і сина Володимира (віолончель). Саме для цього ансамблю композитор написав «Елегію» (пам'яті батька, 1999), філософську «Музику на кінець тисячоліття» (1999), естрадно-концертну п'єсу «Sunny day» (2000), транскрипції творів А. П'яццоллі, М. Скорика та інших композиторів, також експериментував з неповним складом квартету («Misterioso» для двох баянів, флейти й віолончелі, 1989; «Салют, Кастельфідардо» для скрипки, або віолончелі і баяна, 1990). Варто зазначити, що залучення дітей до гри в ансамблі виявляє глибоке розуміння композитором дитячої психології, де колективні форми музикування є дієвою формою творчого процесу й стимулом професійного зростання. До того ж можливість концертувати з батьками, їх емоційна підтримка й ансамблева взаємодія безсумнівно сприяли формуванню сценічної впевненості й естетичного задоволення від гри, що в майбутньому дало змогу обом синам стати вправними музикантами.

Можливістю виступати в дуєті з дружиною інспіровані й твори для баяна і фортепіано, зокрема репертуарні концерти «Від Фанчеллі до Галь'яно» (1998), «Россініана» (1992) первинно були створені саме для баяна з фортепіанним супроводом, а найвідоміший «Omaggio ad Astor Piazzolla», написаний для баяна, фортепіано і камерного оркестру (1999) існує в численних авторських версіях, зокрема для скрипки, баяна, фортепіано, струнних та ударних інструментів (2000), для баяна і фортепіано (2001) тощо. Також в 1990-ті роки відзначені низкою оригінальних п'єс для баяна і фортепіано: «Від Фанчеллі до Галь'яно» (1996), «Flumen», «Carne iucundum» (1997), що, на думку А. Душного, свідчить про плідний «творчий тандем маестро із дружиною» (Душний, 2018: 62). Дослідник зазначає, що «їхня харизматично-довершена гра, майстерне відчуття один одного, артистизм та сценічний образ перевтілення заворюють слухача, спонукають його до пізнання мистецтва інтерпретації крізь власну авторську концепцію стильових співвідношень й можливостей сучасного баяну у відношенні до фортепіано (Душний, 2018: 62).

Варто зазначити, що В. Зубицький один з перших почав активно використовувати тембровий мікст баян-фортепіано у ансамблевій практиці. До того вважалося, що ці інструменти схожі за звуковими і функціональними характеристиками (сольна і акомпануючі функції), що обумовлює їх самостійність і «непоєднуваність» в ансамблевому єднанні. Обидва інструменти сприймалися як фактурно «взаємозамінні», оскільки мають розвинену мелодико-гармонічну функцією. Баян переважно інтерпретувався як «камерний», декоративний орган, певною мірою співзвучний з фортепіано. Водночас обмежена обертонова палітра джерела звуку усієї родини гармонік, а саме – проскакуючої металевої пластини, значно поступалася яскравим барвам фортепіано. Колористика звучання інструмента значно збагатилася з поширенням в другій половині ХХ століття концертних багатотембрових баянів.

У академічній виконавській практиці ХХ століття баян і фортепіано також співіснували в концертних творах і різноманітних перекладеннях в якості сольного баяна і акомпануючого фортепіано, яке виконувало функцію оркестрового супроводу. В такому дуєті роль фортепіано обмежувалося переважно гармонічною функцією, не виявляючи його темброво-багатого спектру звучання.

Порівнюючи характеристики сучасних баяна і фортепіано маємо відзначити деякі подібності у їх звукових можливостях, зокрема: повний хроматичний звукоряд і широкий октавний діапазон (баян – 92–100+ у правій, фортепіано – 88 клавіш), що дозволяє виконувати твори сольо без акомпанементу, відтворювати багатоголосні поліфонічні композиції й фактурно насичені музичні структури; багатство тембрових (оркестрових) барв, що визначає самодостатність звучання інструментів; виразні концертні якості (акустична потужність, тембральне багатство, високі технічні можливості, динамічна гнучкість тощо), що дає змогу відтворювати широке коло різноманітної образності, досягати глибокої емоційності та яскраво-ефектних вражень. Б. Кисляк, наголошуючи на універсальності обох інструментів, відзначає «перспективність досягнення бажаного художнього результату за допомогою взаємодії і взаємозамінності виразових засобів» (Кисляк, 2019: 61).

Разом з тим баян і фортепіано мають певні відмінності, які стосуються передусім звукових параметрів: баян, як пневматичний інструмент, характеризується звуковою тяглістю, можливістю «керувати звуком» (збільшувати і зменшувати його гучність), в той час як фортепіано, маючи ударно-

клавішний механізм звуковидобування, відзначається властивістю поступового згасання звуку. Саме цей контраст й звукове взаємодоповнення цих інструментів (насичених довгих звучань й ударного елементу) уможливили поєднання їх в ансамбль, який належить до темброво-неоднорідних. Водночас обидва інструменти функціонують як рівноправні учасники, оскільки наділені багатим арсеналом звуко-тембровості. Відзначаючи актуалізацію ансамблю баян-фортепіано в сучасній композиторській і виконавській практиці Б. Кисляк акцентує, що «у камерній сфері два гармонічних, оркестральних інструменти знаходять композиторський попит, рухаючись до сталості такого складу» (Кисляк, 2019: 83). На думку науковця «“альянс” двох інструментів-оркестрів вельми перспективний: широка обертоновість фортепіано і обмежена баяна дають оригінальне розшарування/поєднання, а величезні можливості обох розкривають перед композиторами і виконавцями безліч артикуляційно-фактурних можливостей» (Кисляк, 2019: 83).

В творчості В. Зубицького тембровий мікст баян-фортепіано сформувався як усталене ансамблеве поєднання і став певним маркером його композиторського стилю. Зокрема Б. Кисляк вважає такий ансамбль одним з улюблених дуєтів митця. Проте не можна погодитися з автором, що «в цій парі баян – безумовно солуючий інструмент» (Кисляк, 2019: 147). На нашу думку обидва інструменти мають паритетне значення і звуковий баланс між ними утворюється завдяки насиченості партій та маневруванню тематичного матеріалу від одного інструмента до іншого, завдяки чому партії ансамблістів не підпорядковуються одна одній, а вільно перетинаються і з'єднуються у загальному розвитку.

Відтворюючи образ річки в мініатюрі «Flumen» композитор максимально використав природні колористичні властивості баяна і фортепіано. Майстерно поєднуючи типово фортепіанну фактуру (арпеджовані акорди, фігураційні пасажі, які охоплюють майже увесь діапазон інструмента) з неквапливою, довгого дихання мелодію, що повільно розгортається в партії баяна, створюючи враження нескінченності, автор змалював не лише різні стани водної стихії (спокійно-плинної – крайньої розділи й схвильовано-бурхливої – середня частина), а й втілював філософську ідею плинності життя, де різні за смисловим й емоційним значенням події змінюють одна одну.

Написана у простій тричастинній формі мініатюра розпочинається вступом медитативного характеру, де композитор відразу сполучає різні

фактурні і темброві прошарки: розлогі арпеджіато у фортепіано, що заповнюють середньо-високий регістр й створюють відчуття спокою, душевної рівноваги, становлять тло для мелодичного голосу баяна. Його тематична лінія, розгортаючись у середньо-низькому регістрі, разом з гармонічно мінливими фортепіанними переливами охоплює широкий діапазон звучання, де кожний з інструментів, фактурно і регістрово контрастують й водночас зливаються в єдиному звуковому просторі. Обертоновий шлейф фортепіанної педалі надає йому барвистості й повітряного колориту. Мелодія у вступі немає вираженої інтонаційності. Автор ніби апробує певні мотивні формули подальшого тематичного розвитку.

Лірична, збагачена численними мелізмами тема баяна у першому розділі огортається струменистими пасажами фортепіано, що саме й імітують плинну водну течію у її динамічній безперервності. Рух набуває природної гнучкості завдяки використанню тріольної формули у розмірі 6/8, що після довговитриманих акордів у вступі сприймається як темпове прискорення, стрімкий біг, впорядкований мірною пульсацією. Наспівна тема повільно розгортається, охоплюючи все ширший діапазон звучання. Її легатна вимова й неспішний поступ, повторність ритмоформул створюють характер мрійливості, ностальгічного погляду в минуле з відтінком світлої туги.

Подальше фортепіанне соло (*Sostenuto*) виконує зв'язуючу функцію: поступовим ускладненням фактури, тональними зсувами, динамічним наростанням воно готує середній розділ, який тематично «виростає» з матеріалу першої частини. Первинно викладена одноголосно тема баяна тут набуває фактурного ущільнення (терцово подвоюється), драматизується засобом додавання пасажних підголосків і динамічного наростання. Те саме стосується і партії фортепіано, яка за викладом наближена до баянної. На кульмінації (*in tempo*) напруга досягає найбільшого емоційного виливу. Цьому сприяє поступове прискорення темпу (*stringento*, *agitato*) й багаторазове скандування однієї інтонації, що асоціюється з відчаєм, душевним зламом.

Низхідний рух цієї остинатної формули й динамічне згасання призводять до зупинці на трелі, що становить перехід до репризи, яка повертає стан умиротворення. Тематичний матеріал тут набуває варіювання, що загалом характерно для стилістики В. Зубицького. Такий прийом створює враження імпровізаційності, народження музики «тут і зараз», також є атрибутом джазовості, притаманної композиторському мисленню митця. На цьому

наголошують багато дослідників, зокрема С. Таргоній стверджує, що «Зубицький органічно вписується в коло митців, для яких джаз став не лише стилістичною «приправою», а повноцінним джерелом художнього мислення» (Таргоній, 2025: 48).

Використання баянних регістрів, специфічних вібраторів, філірування звуку, інтонаційної гнучкості дозволяє досягти різноманітної забарвленості в різних розділах п'єси. Баян і фортепіано тут постають як інструменти значних звуко-коліристичних можливостей, їх поєднання є взаємодоповнюючим і природно сприймається у створенні цілого музичного образу. За визначенням Ю. Іщенка, тембровий комплекс, коли інструменти виявляють не контрастність, а спільність властивостей є «тембровим інтегруванням» (Іщенко, 2012b: 176–177), що у ансамблі баян-фортепіано виявляється на рівнях: збереження постійних тембрів; за допомогою тембрової схожості; через темброву насиченість (Іщенко, 2012b). На думку композитора, «темброве інтегрування визначає більшу злитість структурних одиниць і поступове розгортання єдиного образного стану» (Іщенко, 2012a: 229–230).

Мікст баян-фортепіано як певний універсальний тембр В. Зубицький також використовує у оркестрових творах, що є новацією його композиторського письма. Зазвичай ці інструменти вводилися в оркестрову партитуру як сольний голос в концертній формі. Водночас обидва інструменти за своїми звуковими можливостями наближаються до оркестрового звучання. Ще Ф. Ліст вважав, що фортепіано може імітувати цілий оркестр як і сучасний баян, який на думку С. Бедного «являється багатотембровим музичним інструментом, який за своєю конструкцією спроможний імітувати звучання інструментів оркестру» (Бедний, 2021: 62). Водночас унікальні темброві характеристики інструментів вдало поєднуються з оркестровим звучанням, збагачуючи його своїми барвами.

Варто зазначити, що експериментуючи з тембрами, В. Зубицький ще на початку свого творчого шляху включав фортепіано до складу своїх масштабних опусів для великого симфонічного оркестру: чотирьох симфоній (1977, 1979, 1980, 1989), камерної симфонії за поемою А. Рембо «О, цей світ», двох концертів для оркестру «Concerto rustico» (1978), «Запорожець і султан» (1987) тощо. В той період він робить перші спроби поєднання міксту баян-фортепіано з камерним оркестром, що відбувається в «Sinfonia Robusta» (1987).

Музика твору сповнена глибокою лірикою, насичена контрастними та потужними драма-

тичними зіставленнями солістів та оркестру. Це масштабне симфонічне полотно (тривалість звучання, за визначенням автора, 28 хв.) сповна відтворює сприйняття світу та усю глибину переживань сучасної людини. Це зіткнення двох образних сил – світла і темряви у просторі як земного буття так й космічних макросвітів.

Баян і фортепіано тут є нероздільним темброво-фактурним комплексом, що поглиблює рельєфність складної палітри симфонічної партитури, створює своєрідне об'ємне стереофонічне звучання оркестрової «звукоматерії», яка, за визначенням Г. Савченко, виявляється «в аспекті якісних, передусім фонічних, характеристик: щільності-прозорості, тембрового наповнення, регістрового рішення, інтенсивності оркестрових подій» (Савченко, 2023: 187). А Стаськевич вважає, що «Sinfonia Robusta» написана в жанрі інструментального (подвійного) концерту і симфонії.

Баян в цьому творі відіграє роль одного з головних тембрових носіїв, саме йому доручено головну партію, ліричний роздум якої, підхоплений групою струнних, розчиняється у звуковому шлейфі челести.

Фортепіано композитором використано як виразник образу зла, який, на відміну від ліричної емоції баяна, становить небезпеку й наводить страх. В партії інструмента максимально застосовано темброві ефекти сонорних звучань, хаотичні атональні пасажі, дисонуючі інтервальні сполучення, глісандо а також майстерно виявлено ударну природу інструмента («сухе» стакато, токкатність, маркатність). Саме кластерний акорд фортепіано перериває романтичний початок твору і провокує подальший драматичний розвиток (*Allegro non troppo, robusto*), в якому динамізуються всі групи інструментів, а партія баяна переймає атональність, сповнюється хроматичними пасажами, сучасними прийомами гри (кластери, глісандо, тремоло міхом тощо).

Поступово партія баяна поліфонізується й вступає в діалог зі струнними. На початках романтична інтонаційність набуває атональних трансформацій, драматизується засобами динамічного наростання й виростання гранично високого регістру струнних, що створює значну емоційну напругу. Фактурна насиченість остинато, глісандо, тремоло у баяна і струнних, кластерними співзвуччями фортепіано, що охоплюють всі регістри інструмента, створюють ефект найвищого драматизму, відчаю, краху, але саме з цього звукового хаосу народжується надія, тема якої з'являється у розділі (*Andante lirico*). Одноголосна мелодія в партії баяна на тлі вібруючих акордів звучить тут

як світла мрія, проте як химерне видіння, вона зникає, змінюючись подальшим дієвим рухом струнних (*Allegro molto, vivacissimo*).

В цьому розділі баян набуває органного звучання, яке контрастує з гамоподібними і арпеджованими пасажами в партії фортепіано, найбільш виявляючи технічні характеристики інструмента і його тембровий колорит.

В останній частині (*L'istesso tempo*) основна тема твору патетично (*monumentale*) проводиться у партії фортепіано. Багатозвучний акордовий виклад, поступ половинними тривалостями, широкий регістровий діапазон, надають їй піднесено-урочистого характеру. В подальшому тема підхоплюється баяном, створюючи багатозвучну палітру звучання двох інструментів, що не поступається симфонічній багатотембровості. Апофеоз світла наприкінці твору досягається злиттям всіх груп інструментів в єдиний звуковий потік, що стверджує перемогу добра. Післямовою лунає голос баяна, що утворює зі вступом певну смислову арку. Чистий до мажорний колорит останнього акорду стверджує стан спокою й умиротворення.

Висновки. Підсумовуючи маємо констатувати, що тембровий мікст баян-фортепіано активно використовується в творах В. Зубицького.

Це стосується як дуетних форм, де обидва інструменти виступають в ансамблевій взаємодії, так і розгорнутих оркестрових творів, де баян і фортепіано влітаються у симфонічну партитуру, збагачуючи її своїми звуковими барвами. Композитор по-різному сполучає ці інструменти: як взаємодоповнюючі, що виявляють себе «на рівних» і зливаються в єдиному звуковому просторі твору («*Flumen*»), або у контрастному зіставленні, проявляючи індивідуальні тембральні можливості кожного з них («*Sinfonia Robusta*»). Аналізовані в науковій розвідці твори яскраво репрезентують ці принципи тембрової взаємодії.

Загалом, як майстер оркестрування, В. Зубицький тонко відчуває темброву колористику інструментів і, залежно від художньо-образного змісту, виявляє їх найістотніші звукові якості: у фортепіано – ударний принцип звуковидобування, надзвичайні технічні можливості, фактурну масштабність, що дозволяє охопити всі регістри інструмента; у баяна – властивість філірувати звук і досягати безперервності голосоведіння, набирати значної звукової міцці, використовувати ефектні сучасні прийоми гри (тремоло міхом, глісандо, рикошет тощо), посилюючи художню виразність музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бедний С. Вплив тембрових детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів. *Часопис Національної музичної академії України*, 2021. Вип. 2. С. 59–75.
2. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ–початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2007. 270 с.
3. Варакута М. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2011. 16 с.
4. Гафич М. Акордеонне мистецтво в розрізі європейських та вітчизняних виконавських традицій: Франція, Італія, Україна. : наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту : 025. Київ, 2024. 179 с.
5. Гейченко М. Фольклорні джерела у баянній творчості Володимира Зубицького. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: педагогічні науки*, 2012. Вип. 107 (1). С. 111–117.
6. Голяк Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2008. 245 с.
7. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2006. 17 с.
8. Дорохін В. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2010. 21 с.
9. Душний А. Постать Володимира Зубицького у мистецькій культурі ХХІ століття (баянно-акордеонний аспект). *Наукові записки. Серія: педагогічні науки*, 2018. Вип. 170. С. 60–65.
10. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ–початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2017. 208 с.
11. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2006. 193 с.
12. Зінькевич О. Про «Палату № 6» В. Зубицького (побіжні замітки). *Музична україністика: сучасний вимір*, 2009. Вип. 3. С. 198–205.
13. Зінькевич О. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, Ніжин : Лисенко М.М. 2023. 223 с.
14. Іванченко В. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладі українських симфоній) : автореф. дис. ... д-ра мист. : 17.00.03. Київ, 2004. 35 с.
15. Іщенко Ю. Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П. І. Чайковського. *Науковий вісник Національної музичної академії України*, 2012а. Вип. 94. С. 198–231.

16. Іщенко Ю. Темброве інтегрування в оркестрових творах М. І. Глінки. *Науковий вісник Національної музичної академії України*, 2012b. Вип. 94. С. 176–198.
17. Карась В. Хорові концерти Володимира Зубицького: жанрово-стильові особливості і питання національної ідентичності : дис. ... д-ра філос. : 025. Дніпро, 2025. 213 с.
18. Кисляк Б. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2019. 245 с.
19. Князєв В. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2005. 21 с.
20. Кужелев, Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині XX ст. : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
21. Марченко В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.) : дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Київ, 2017. 211 с.
22. Олексів Я. Баянна сюїта й партита: розмаїття авторських інтерпретацій : зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педагог. ун-ту ім. Івана Франка : матер. II-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції «Творчість композиторів України для народних інструментів». Дрогобич, 2011. Вип. 2. С. 57–62.
23. Паньків М. Трансформація сучасних прийомів композиторського письма в українській акордеонній музиці В. Зубицького, В. Рунчака, Я. Олексіва. : дис. ... д-ра філос. : 025. Дрогобич, 2025. 227 с.
24. Савченко Г. Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. P. 176–202. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/305/8459/17656-1>
25. Селінський П. Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії в хорових творах Володимира Зубицького : наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту : 025. Київ, 2025. 128 с.
26. Скопцова О. Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». *Вісник КНУ-КиМ*, 2022. Вип. 47. С. 88–93.
27. Сташевський А. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.
28. Таргоній С. Сучасна оригінальна українська баянна композиторська творчість: жанрово-стильові горизонти. наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту : 025. Одеса, 2025. 140 с.

REFERENCES

1. Bednyi S. (2021). Vplyv tembrovykh determinant orkestrovoho tvoru na yoho pereklad dlia dvokh baianiv [The influence of timbral determinants in an orchestral work on its arrangement for two bayan]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy*, 2. 59–75. [in Ukrainian].
2. Bulda M. (2007). Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-baiannomu mystetstvi Ukrainy druhoi polovyny XX–pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchist i vykonavstvo [Pop and jazz music in the art of the accordion and bayan in Ukraine in the second half of the 20th and early 21st centuries] : dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kharkiv. 270. [in Ukrainian].
3. Varakuta M. (2011). Zhanr khorovoi miniatiury v suchasni ukrainiskii muzytsi (na prykladi tvorchosti V. Zubytskoho) [The genre of the choral miniature in contemporary Ukrainian music (based on the works of V. Zubytskyi)] : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Odesa. 16. [in Ukrainian].
4. Hafych M. (2024). Akordeonne mystetstvo v rozrizi yevropeiskyykh ta vitchyzniannykh vykonavskykh tradytsii: Frantsia, Italiia, Ukraina [Accordion Art in the Context of European and Domestic Performance Traditions: France, Italy, Ukraine] : naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu : 025. Kyiv. 179. [in Ukrainian].
5. Heichenko M. (2012). Folklorni dzhherela u baiannii tvorchosti Volodymyra Zubytskoho [Folklore sources in the bayanka works of Volodymyr Zubytskyi]. *Naukovi zapysky Kirovohrads'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Serii: pedahohichni nauky*. 107 (1). 111–117. [in Ukrainian].
6. Holiaka H. (2008). Tvorchist Volodymyra Zubytskoho v konteksti rozvytku suchasnoho baiannoho repertuaru [The work of Volodymyr Zubytskyi in the context of the development of the contemporary bayan repertoire] : dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kharkiv. 245. [in Ukrainian].
7. Honcharov A. (2006). Neofolklorystychni tendentsii u baiannii tvorchosti V. Zubytskoho [Neo-folkloristic trends in the bayan works of V. Zubytskyi] : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kyiv. 17. [in Ukrainian].
8. Dorokhin V. (2010). Pryntsyipy ta faktory artykuliatsii u vykonanni na baiani [Principles and factors of articulation in bayan performance] : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kyiv. 21. [in Ukrainian].
9. Dushnyi A. (2018). Postat Volodymyra Zubytskoho u mystetskii kulturi XX stolittia (baianno-akordeonnyi aspekt) [The figure of Volodymyr Zubytskyi in 21st-century artistic culture (the bayan and accordion aspect)]. *Naukovi zapysky. Serii: pedahohichni nauky*. 170. 60–65. [in Ukrainian].
10. Diachenko Yu. (2017). Estradno-dzhazovi napriam baianno-akordeonnoho mystetstva XX–pochatku XXI stolit: kompozytorski ta vykonavski vymiry [The pop-jazz genre in bayan and accordion art of the 20th and early 21st centuries: compositional and performance dimensions] : dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kharkiv. 208. [in Ukrainian].
11. Yerhiiev I. (2006). Ukrainyskyi «modern-baian» yak fenomen svitovoho mystetstva [Ukrainian modern bayan as a phenomenon of world art] : dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Odesa. 193. [in Ukrainian].
12. Zinkevych O. (2009). Pro «Palatu № 6» V. Zubytskoho (pobizhni zamitky) [About V. Zubitsky's «Ward No. 6 (brief notes)»]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*. 3. 198–205. [in Ukrainian].

13. Zinkevych O. (2023). *Ukrainska symfoniia 1970–1980-kh rokiv. Henetyko-typolohichnyi aspekt* [Ukrainian symphony of the 1970–1980: a genetic and typological perspective]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Nizhyn : Lysenko M. M. 223. [in Ukrainian].
14. Ivanchenko V. (2004). *Chynnyky ta nosii zmistu symfonii yak zhanrovo-vydovoho fenomena (dosvid analizu na prykladi ukrainskykh symfonii)* [Factors and carriers of content in the symphony as a genre-specific phenomenon (an analytical study based on Ukrainian symphonies)] : avtoref. dys. ... d-ra myst. : 17.00.03. Kyiv. 35. [in Ukrainian].
15. Ishchenko Yu. (2012). *Pro vzaiemodiiu tembrovoho dyferentsiuvannia ta intehruvannia u symfoniakh P. I. Chaikovskoho* [On the interaction of tonal differentiation and integration in the symphonies of P. I. Tchaikovsky]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy*. 94. 198–231. [in Ukrainian].
16. Ishchenko Yu. (2012). *Tembrove intehruvannia v orkestryvnykh tvorakh M. I. Hlinky* [Timbre integration in the orchestral works of M. I. Glinka]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy*. 94. 176–198. [in Ukrainian].
17. Karas V. (2025). *Khorovi kontserty Volodymyra Zubytskoho: zhanrovo-stylovi osoblyvosti i pytannia natsionalnoi identychnosti* [Choral concertos by Volodymyr Zubytskyi: genre and stylistic features and issues of national identity] : dys. ... d-ra filos. : 025. Dnipro. 213. [in Ukrainian].
18. Kysliak B. (2019). *Baian v kamerno-ansamblevii muzytsi ukrainskykh kompozytoriv: istoryko-stylovyi aspekt* [The bayan in the chamber music of ukrainian composers: a historical and stylistic analysis] : dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Odesa. 245. [in Ukrainian].
19. Kniaziev V. (2005). *Evoliutsiia vykonavskoi tekhniki v ukrainskii baiannii shkoli (druga polovyna XX stolittia)* [The evolution of performance technique in the ukrainian bayan school (second half of the 20th century)] : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kyiv. 21. [in Ukrainian].
20. Kuzhelev D. (2002). *Khudozhni tendentsii rozvytku akademichnoho baiannoho vykonavstva u druhii polovyni XX st.* [Artistic trends in the development of academic bayan performance in the second half of the 20th century] : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.01. Kyiv. 20. [in Ukrainian].
21. Marchenko V. (2017). *Istoryko-kulturni vymiry evoliutsii akordeonnoho mystetstva v Ukraini (druga polovyna XX–pochatok XXI st.)* [Historical and cultural dimensions of the evolution of accordion art in Ukraine (second half of the 20th–early 21st centuries)] : dys. ... kand. myst. 26.00.01. Kyiv. 211. [in Ukrainian].
22. Oleksiv Ya. (2011). *Baianna siuita y partyta: rozmaittia avtorskykh interpretatsii* [Accordion suite and partita: a variety of composers' interpretations] : *zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohobyskoho derzh. pedahoh. un-tu im. Ivana Franka mater. II-yi Vseukrainskoi naukovy-praktychnoi konferentsii «Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv»*. Drohobych. 2. 57–62. [in Ukrainian].
23. Pankiv M. (2025). *Transformatsiia suchasnykh pryiomiv kompozytorskoho pysma v ukrainskii akordeonnii muzytsi V. Zubytskoho, V. Runchaka, Ya. Oleksiva* [The transformation of contemporary compositional techniques in ukrainian accordion music by V. Zubytskyi, V. Runchak and Y. Oleksiv] : dys. ... d-ra filos. : 025. Drohobych. 227. [in Ukrainian].
24. Savchenko H. (2023). *Orkestrove myslennia Oleksandra Shchetynskoho: zvuk, prostir, materiia* [Alexander Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter]. *Musical Art and Linguistic Thesaurus of World Culture: Ukraine's Experience: A Scientific Monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/305/8459/17656-1> [in Ukrainian].
25. Selinskyi P. (2025). *Vykonavski aspekty vtilennia intonatsiinoi dramaturhii v khorovykh tvorakh Volodymyra Zubytskoho* [Performance aspects of the realisation of intonational dramaturgy in the choral works of Volodymyr Zubytskyi] : naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu : 025. Kyiv. 128. [in Ukrainian].
26. Skoptsova O. (2022). *Rysy khorovoi tvorchosti Volodymyra Zubytskoho na prykladi «Concerto strumentale»* [Features of Vladimir Zubitsky's choral works, as exemplified by «Concerto strumentale»]. *Visnyk KNUKiM*. 47. 88–93. [in Ukrainian].
27. Stashevskyi A. (2004). *Baianne mystetstvo Ukrainy: tendentsii rozvytku oryhinalnoi muzyky ta individualne vtilennia zhanrovo-stylovoho aspektu u tvorchosti Volodymyra Runchaka* [The art of the bayan in Ukraine: trends in the development of original music and the individual embodiment of genre and style in the work of Volodymyr Runchak] : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kyiv. 20. [in Ukrainian].
28. Tarhonii S. (2025). *Suchasna oryhinalna ukrainska baianna kompozytorska tvorchist: zhanrovo-stylovi horyzonty* [Contemporary original ukrainian compositions for the bayan: genre and stylistic horizons] : naukove obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu : 025. Odesa. 140. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 24.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78.01:78.087.684(477.82)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-26>

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

ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬОЇ ДОСКОНАЛОСТІ: ДОСВІД АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ «ОРЕЯ»

Стаття присвячена комплексному аналізу системи формування вокальної культури співаків у професійному камерному хорі на прикладі академічної хорової капели «Орея» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Олександра Вацека. Актуальність теми зумовлена гострим дефіцитом кваліфікованих вокалістів із завершеною вокальною освітою та необхідністю пошуку ефективних педагогічних методів в умовах кадрової нестабільності, спричиненої повномасштабною війною та міграцією музикантів.

Метою дослідження є наукове осмислення та узагальнення ефективної педагогічної системи формування вокальної культури співаків у професійному камерному хорі типу «хорового театру». У роботі розглядаються ключові принципи методики О. Вацека: vocal cross-training (темброво-стилістична гнучкість), оперативна індивідуальна корекція під час репетиційного процесу, робота на індивідуальному та ансамблевому рівнях. Особлива увага приділяється механізмам розвитку тембрової гнучкості та «живого» звучання – органічного поєднання технічної точності з художньо виправданими мікровідхиленнями. На основі практичного досвіду «Орей» показано специфіку роботи з різномірним і часто малопідготовленим складом, коли естрадних співаків навчають академічній манері, а виконавців із класичною підготовкою – народній, естрадній та театральній. Доведено, що оптимальна чисельність колективу дозволяє керівнику здійснювати постійний контроль за кожним голосом і досягати високої тембрової однорідності. Отримані результати свідчать, що цілісна авторська методика О. Вацека забезпечує стабільно високий виконавський рівень, художню цілісність і темброву гнучкість колективу навіть за умов кадрової нестабільності та обмеженого часу на індивідуальну роботу. Теоретичні положення та практичні рекомендації можуть бути використані в педагогічній діяльності хормейстерів та при формуванні репертуарної політики професійних хорових колективів.

Ключові слова: вокальна культура, камерний хор, методика Олександра Вацека, vocal cross-training, темброва гнучкість, живий звук, хоровий театр, художня цілісність, українська хорова школа, академічна хорова капела «Орея».

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

VOCAL CULTURE AS THE FOUNDATION OF ARTISTIC EXCELLENCE: THE CASE OF THE ACADEMIC CHORAL CAPELLA «OREYA»

The article is devoted to a comprehensive analysis of the system of forming vocal culture of singers in a professional chamber choir, based on the example of the Academic Choir Chapel “Oreya” under the direction of the Honored Artist of Ukraine, Oleksandr Vatssek.

The relevance of the topic is determined by the acute shortage of qualified vocalists with completed vocal training and the need to find effective pedagogical methods in conditions of personnel instability caused by the full-scale war and the migration of musicians.

The aim of the study is the scientific understanding and generalization of an effective pedagogical system for forming the vocal culture of singers in a professional chamber choir of the “choral theatre” type.

The paper examines the key principles of O. Vatssek's methodology: vocal cross-training (timbre-stylistic flexibility), operative individual correction during the rehearsal process, and work at both individual and ensemble levels. Particular attention is paid to the mechanisms of developing timbre flexibility and “live” sound – an organic combination of technical precision with artistically justified micro-deviations.

Based on the practical experience of “Oreya”, the specifics of working with a heterogeneous and often insufficiently prepared composition are shown, where pop singers are taught the academic manner, and performers with classical training are taught folk, pop, and theatrical styles. It is proven that the optimal number of the choir allows the conductor to exercise constant control over each voice and achieve high timbre homogeneity.

The results of the study indicate that the holistic author's methodology of O. Vatssek ensures a consistently high performance level, artistic integrity, and timbre flexibility of the collective even under conditions of personnel instability and limited time for individual work. The theoretical provisions and practical recommendations can be used in the pedagogical activities of choral conductors and in the formation of repertoire policy of professional choral collectives.

Key words: vocal culture, chamber choir, Oleksandr Vatssek's methodology, vocal cross-training, timbre flexibility, live sound, choral theatre, artistic integrity, Ukrainian choral school, academic Choir Chapel “Oreya”.

Постановка проблеми. Сучасне професійне хорове мистецтво відчуває гострий дефіцит кваліфікованих вокалістів із високою музикальністю та готовністю до роботи у високопрофесійному хоровому колективі. У цих умовах особливо актуальним стає формування вокальної культури співаків, яка поєднує технічну досконалість, художню виразність і стилістичну універсальність колективного звучання.

Вокальна культура є інтегральною якістю, що забезпечує темброву гнучкість, інтонаційну стабільність, динамічну чутливість та емоційну наповненість. Саме вона дозволяє досягти «ангельського» хорового звучання, про яке говорить заслужений діяч мистецтв України Олександр Вацек.

Наукова література недостатньо висвітлює конкретні системи формування такої вокальної культури в професійних камерних хорах, особливо за умов кадрової нестабільності та різного рівня підготовки співаків.

Академічна хорова капела «Орея» під керівництвом О. Вацека протягом майже чотирьох десятиліть демонструє успішну реалізацію цілісної системи роботи над вокальною культурою, зберігаючи унікальне художнє звучання.

Аналіз досліджень. Методика Олександра Вацека в академічній хоровій капелі «Орея» є цілісною системою формування вокальної культури, яка забезпечує темброву однорідність, художню цілісність і високий виконавський рівень. Вацек (2026) розглядає її як фундамент художньої досконалості хору. Центральним принципом є vocal cross-training – поєднання bel canto з техніками CCM. Wilson (2019) і Magid (2023) досліджують його вплив на темброву гнучкість та стилістичну

універсальність співаків. Guthrie (2019) і Browder (2023) аналізують ефективність швидкої індивідуальної корекції вокальних вад безпосередньо на репетиціях. Регуліч і Науменко (2022) вивчають взаємозв'язок індивідуального та ансамблевого рівнів. Олексюк (2025), Тилик (2020) і Ярошенко (2021) показують, як методика органічно поєднує традиції української хорової школи з сучасними вимогами вокальної педагогіки.

Мета статті полягає в науковому осмисленні та узагальненні ефективної системи формування вокальної культури співаків у професійному камерному хорі на прикладі творчої діяльності академічної хорової капели «Орея» під керівництвом Олександра Вацека.

Виклад основного матеріалу. Методика Олександра Вацека, реалізована в академічній хоровій капелі «Орея», становить цілісну, системно організовану педагогічну модель, спрямовану на формування високорозвиненої вокальної культури співаків. Вона виступає фундаментальним чинником досягнення художньої цілісності колективу, тембрової однорідності звучання та стабільно високого виконавського рівня (Вацек, 2026).

Центральним принципом методики є системний розвиток перехресної вокальної підготовки (vocal cross-training), який передбачає інтегративне поєднання класичної техніки bel canto з техніками сучасної комерційної музики (Contemporary Commercial Music – CCM). У межах цього підходу співаки опановують різноманітні механізми звукоутворення, техніки плавних регістрових переходів, стратегії використання резонансних порожнин та свідоме управління тембровими забарвленнями. В академічно-оперному репертуарі пріоритет надається прозорому,

сфокусованому звучанню з мінімальним вібрато, максимальною чистотою регістрів і точним інтонуванням. У народно-пісенному та естрадно-джазовому репертуарі, навпаки, розвивається відкритий, насичений звук із активним застосуванням грудного регістру (chest voice) та різноманітних стилістичних ефектів. Така різностильова підготовка реалізується систематично через регулярне виконання творів різних музичних стилів як під час прослуховувань, так і в повсякденному репетиційному процесі (Wilson, 2019).

Методика передбачає цілеспрямовану інтеграцію елементів сучасної комерційної музики в академічний контекст. Традиційна класична техніка *bel canto* при цьому не розглядається як універсальна модель. Для виконавців, які мають попередній досвід естрадної або джазової музики, суто класичний підхід може виявитися обмежувальним. Тому Олександр Вацек активно поєднує класичні та сучасні вокальні техніки, що дає змогу уникнути шкідливих стереотипів звукоутворення та значно розширити стилістичний діапазон співаків (Magid, 2023).

Важливим компонентом методики є робота з виконавцями різного рівня вокально-технічної підготовки. Під час репетицій Олександр Вацек застосовує оперативну індивідуальну корекцію вокальних вад безпосередньо в ансамблевому процесі. Зауваження щодо інтонування, динаміки, тембру чи резонансу зазвичай тривають 5–7 секунд. У разі відсутності миттєвого результату проблема фіксується для подальшої цілеспрямованої індивідуальної роботи. Такий підхід забезпечує оптимальний баланс між колективною виконавською дисципліною та точною корекцією індивідуальних недоліків (Guthrie, 2019; Browder, 2023).

Практична робота з гетерогенними колективами здійснюється за допомогою спеціально розробленої системи вправ, спрямованих на виправлення інтонування, вирівнювання регістрів та оптимізацію резонансу в груповому форматі. Індивідуальні корекції проводяться безпосередньо під час репетиції без необхідності переходу до приватних уроків (Browder, 2023).

Значне місце в методиці посідає розвиток тембрової гнучкості та барвистості голосу. Голос співака розглядається як динамічний музичний інструмент, здатний до свідомої та швидкої зміни тембрових барв залежно від динамічних нюансів, стилістичних вимог твору та його емоційного змісту. Після підтвердження артистичної гнучкості кандидата проводиться детальна оцінка природних якостей тембру – його багатства, адаптивності та здатності до швидкої трансформації (Tan,

2020). Особливості сучасної ССМ-педагогіки, пов'язані з фонацією, резонансом та стилістичними ефектами, успішно інтегруються в ансамблевий процес. Це дозволяє досягати високої тембрової різноманітності колективного звучання без шкоди для вокального здоров'я співаків (Bartlett та Naismith, 2020).

Робота над вокальною культурою здійснюється на двох взаємопов'язаних рівнях. На індивідуальному рівні розвиваються природні якості голосу, техніка звукоутворення та стилістична гнучкість кожного співака. На ансамблевому рівні забезпечується темброва однорідність, динамічна рівновага та художня цілісність колективного звучання (Регуліч та Науменко, 2022).

Методика Олександра Вацека органічно поєднує найкращі традиції української хорової школи з актуальними вимогами сучасної вокальної педагогіки. Вона спрямована на виховання універсального професійного співака, здатного до високохудожнього виконання музики різних історичних епох і стилістичних напрямів при збереженні емоційної щирості та мистецької свободи (Олексюк, 2025). Важливе значення має опора на національні традиції вокально-хорової освіти, де індивідуальна вокальна культура кожного співака є основою якісного ансамблевого звучання (Тилик та Бакало, 2020). Методика також акцентує увагу на художньо-естетичному розвитку співаків, адже технічна досконалість голосу є невіддільною від емоційної наповненості та мистецької виразності виконання (Стець та Кишакевич, 2023).

Особливе місце посідає розвиток традицій української вокальної школи в сучасних умовах. Методика Вацека дозволяє органічно поєднувати класичну техніку з національними особливостями звукоутворення (Руденко, 2018). Розвиток вокально-хорових навичок у професійних колективах вимагає комплексного підходу, що поєднує технічну підготовку з артистичною гнучкістю (Леснік та Мамікіна, 2023). Методико-педагогічний аспект хорової школи другої половини ХХ – початку ХХІ століття знаходить своє продовження в практиці «Ореї», де акцент робиться на індивідуальному розвитку співака в ансамблевому контексті (Ярошенко, 2021). Сучасні тенденції розвитку диригентсько-хорової педагогіки в Україні також відображаються в цій методиці через органічне поєднання традицій і інноваційних підходів до формування вокальної культури (Цюра, 2022).

Методика Олександра Вацека, що поєднує системний vocal cross-training, розвиток тембрової гнучкості, оперативну індивідуальну корекцію та органічний синтез традицій і сучасності, знахо-

дить своє найбільш повне й послідовне втілення в практиці академічної хорової капели «Орея».

Академічна хорова капела «Орея» – один із найвідоміших і найтитулованиших змішаних хорових колективів України, який протягом майже чотирьох десятиліть демонструє високий художній рівень і самобутність звучання на міжнародній арені. Заснована у 1986 році в Житомирі, капела пройшла шлях від великого міського народного хору до компактного професійного камерного колективу, що входить до складу Житомирської обласної філармонії імені Святослава Ріхтера.

Сьогодні «Орея» налічує близько 20–32 співаків і позиціонується як «хоровий театр», де вокальна майстерність органічно поєднується з сценічною виразністю, емоційною глибиною та режисерським мисленням. Репертуар колективу охоплює твори української духовної та світської музики, класичну хорову спадщину європейських композиторів, сучасні аранжування народних пісень і джазові композиції. Особливою рисою «Ореї» є здатність до стилістичної гнучкості та створення живого, «дихаючого» звучання.

За роки існування капела здобула 9 Гран-прі та понад 40 перших місць на престижних міжнародних хорових конкурсах і фестивалях. Серед найвизначніших перемог – Гран-прі у Майнгаузені (Німеччина, 1993), Монтре (Швейцарія, 1998), Вернігероде (Німеччина, 1999), Толосі (Іспанія, 2011 та інші роки), Ареццо (Італія, 2014) та багатьох інших містах. Колектив неодноразово представляв Україну на Всесвітніх хорових олімпіадах, фестивалях «Європа Кантат» та інших форумах, ставши вагомим культурним дипломатом держави.

Незмінним натхненником, художнім керівником і головним диригентом «Ореї» від дня її заснування є Олександр Олександрович Вацек.

Творча філософія Олександра Вацека ґрунтується на ідеї поєднання виняткової технічної точності з живою емоційною енергією та артистичною гнучкістю. Він розглядає хор не як статичний ансамбль, а як високорозвинутий механізм, здатний до швидкої стилістичної адаптації, театральної виразності та створення глибокого художнього образу. Саме завдяки цьому підходу «Орея» зберігає впізнаване звучання і високу художню якість навіть у складні історичні періоди.

Сьогодні академічна хорова капела «Орея» під керівництвом Олександра Вацека продовжує активну концертну та конкурсну, популяризує українську хорову музику та залишається одним із найяскравіших символів житомирської вокально-хорової школи і сучасної української культури загалом.

Одним із ключових (хоча й не єдиним основним) критеріїв відбору співаків до колективу є рівень їхніх артистичних здібностей. Такий підхід зумовлений об'єктивними реаліями сучасної хорової практики: кількість технічно добре підготовлених професійних вокалістів, які володіють завершеною вокальною школою, ґрунтовною музичною освітою та готові долучитися до високопрофесійного камерного колективу, є вкрай обмеженою.

У зв'язку з цим відбір здійснюється передусім за принципом артистизму та виконавської гнучкості. Під час прослуховування основна увага приділяється здатності кандидата швидко опановувати та відтворювати різноманітні темброві забарвлення, стилістичні манери та характер звуку. Кандидатам пропонуються різні музичні твори, кожен з яких представляє окремий вокальний стиль: академічно-оперний (з використанням уривків арій), народно-пісенний та естрадно-джазовий.

Окрім того, оцінюється рівень театральної виразності – здатність до емоційно насиченої інтерпретації, імітації звукових ефектів (зображення музичних інструментів, природних явищ тощо), а також володіння акторською грою голосом і мімікою. після підтвердження вираженої артистичної гнучкості проводиться оцінка другого рівня – ступеня музикальності кандидата та природних якостей його тембру. Щодо самого голосу ключовим чинником вважається його темброві гнучкість, багатство та барвистість. Чим вищий рівень цих характеристик, тим ефективніше відбувається формування технічно правильного та художньо досконалого вокалу, який з часом може наблизитися до ідеального звучання.

Ідеальне хорове звучання, на думку Вацека, залишається принципово недосяжним еталоном. Воно постійно відсовується в міру зростання виконавської майстерності колективу, створюючи стійке творче хвилювання та стимулюючи безперервний професійний розвиток. Те, що ще вчора сприймалося як високий рівень, сьогодні видається недостатнім через численні недоліки в інтонуванні, ансамблевості, динаміці чи тембровій однорідності.

Для оцінки виконавського рівня застосовується умовна бальна шкала (максимум 100 балів). Рівень 90 балів відповідає стабільному першому місцю на більшості міжнародних хорових конкурсів, 92–94 бали – категорії, що дозволяє претендувати на Гран-прі. Водночас навіть після найуспішніших виступів, зокрема тих, де колектив здобував Гран-прі, внутрішня самооцінка рідко перевищує

вала 87–90 балів. Ідеальне звучання, на думку маестро, лежить у зоні понад 92–96 балів і набуває майже трансцендентного характеру – чистого, позбавленого будь-яких матеріальних вад. Воно асоціюється з «ангельським» звучанням і слугує найвищим творчим орієнтиром.

Отже, ідеальне вокальне звучання – це насамперед гнучкий голос співака, здатний додавати різноманітні темброві барви залежно від динаміки і стилістичних вимог твору. У виконанні класичної музики ці барви свідомо зводяться до мінімуму: максимальна чистота і прозорість, строга стилістична дисципліна. Водночас у будь-якому творі обов'язково має бути присутнє життя – жива емоційна енергія, внутрішня наповненість і художня переконливість. Маестро категорично не сприймає «мертвого» співу – технічно правильного, але позбавленого душі.

Ідеальне виконання, за спостереженнями Вацека, має поєднувати виняткову технічну точність (майже «комп'ютерну») з ледь помітними, вишуканими відхиленнями від абсолютної точності. Йдеться про делікатні, здійснені з великим художнім смаком мікронюанси у фразуванні, динаміці, тембрі чи агогіці, які надають виконанню живої людської теплоти, неповторності й справжньої мистецької свободи. Саме таке поєднання створює дихаючий, живий ідеал вокального та хорового звучання.

Однак навіть за наявності високих артистичних якостей і тембрової гнучкості голосу практична реалізація художніх завдань стикається з серйозними об'єктивними перешкодами, пов'язаними зі зміною кадрового складу. Після початку повномасштабної війни значна частина професійних співаків залишила країну або змінила сферу діяльності. До колективу почали приходити виконавці з меншим рівнем попередньої вокально-технічної підготовки, часто з «сирим», не опрацьованим голосом, фіксованою манерою співу, зажатістю або відсутністю чіткого тембру й інтонаційної стабільності.

Накопичений багаторічний досвід дозволяє Олександрю Вацеку значно скорочувати терміни роботи над постановкою голосу та художньою інтерпретацією: те, на що раніше витрачалося півроку чи рік, сьогодні досягається за один-два місяці, а іноді й за тиждень. Головним обмежувальним чинником на сьогодні є не відсутність методології, а терпіння та сила волі самих співаків. Постійно постає завдання знайти оптимальний баланс: вимагати високого рівня виконавської дисципліни та якості звучання, водночас не пригнічуючи гідність і не демотивуючи виконавця.

Сучасний кадровий склад характеризується значною гетерогенністю попередньої підготовки. Оптимальна чисельність колективу стабілізувалася на рівні 21–22 співаків. Такий склад дає можливість чути кожного учасника під час репетиції, оперативно реагувати на недоліки та проводити корекцію. Робота керівника нагадує майстерність циркового артиста, який одночасно підтримує в русі кілька тарілок: постійно потрібно переключати увагу між групами, виправляти фальш, надмірну гучність чи слабкість звучання. Якщо зауваження не дають результату за 5–7 секунд, проблема фіксується для подальшої індивідуальної роботи.

Центральним елементом творчої концепції Вацека залишається створення високодисциплінованого та стабільного колективу, здатного до тривалої систематичної роботи. Найважливішим пріоритетом він вважає забезпечення умов, за яких усі учасники працюють синхронно, ніхто не відстає від загального темпу підготовки і жоден член колективу не допускає пропусків репетицій.

Уся його діяльність, усі управлінські та художні рішення підпорядковані реалізації давньої мрії, яка зародилася ще в юнацькі роки: сформувати постійний, згуртований склад, учасники якого демонструють високу самодисципліну, регулярно та цілеспрямовано займаються, а також виявляють щирю готовність уважно прислухатися до його творчих побажань, художніх вимог і режисерських настанов. Такий підхід, на його переконання, є необхідною передумовою для досягнення справжньої художньої цілісності, стабільності колективу та високого виконавського рівня.

Висновки. Методика Олександра Вацека в Академічній хоровій капелі «Орея» є ефективною цілісною системою формування вокальної культури співаків, яка органічно поєднує класичну техніку *bel canto* з елементами *Contemporary Commercial Music*, забезпечуючи темброву гнучкість, стилістичну універсальність і «живе» художнє звучання. Швидка індивідуальна корекція на репетиціях, робота на індивідуальному та ансамблевому рівнях, а також опора на традиції української хорової школи дозволяють досягати високої технічної досконалості, емоційної наповненості та стабільної художньої цілісності колективу навіть за умов кадрової нестабільності. Досвід «Ореї» підтверджує, що така система може слугувати дієвою моделлю для розвитку професійних камерних хорів у сучасних умовах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bartlett I., Naismith M. L. An investigation of Contemporary Commercial Music (CCM) voice pedagogy: A class of its own? *Journal of Singing*. Vol. 76, № 3, P. 273–286. URL: https://www.nats.org/Library/JOS_On_Point/JOS-076-3-2020-273_-_Bartlett-Naismith_-_An_Investigatin_of_CCM.pdf (дата звернення 02.04.2026).
2. Browder L. L. Contemporary vocal pedagogy in the choral ensemble rehearsal: A guide for secondary educators [Doctoral dissertation, University of South Carolina]. Scholar Commons. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7593> (дата звернення 04.04.2026).
3. Guthrie D. M. Vocal pedagogy as it relates to choral ensembles [Bibliographic review, Brigham Young University]. URL: <https://musref.lib.byu.edu/wp-content/uploads/2020/07/GuthrieDalanBiblApproved200723.pdf> (дата звернення 05.04.2026).
4. Леснік О., Мамікіна, О. Особливості вокально-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2023. Вип. 8, С. 41–47. DOI: [//doi.org/10.28925/2518-766X.2023.87](https://doi.org/10.28925/2518-766X.2023.87) (дата звернення 03.04.2026).
5. Magid B. A. Beyond Bel Canto: Applications of Contemporary Commercial Music (CCM) voice pedagogy in the secondary choral classroom. *Choral Journal*. 2023. Vol. 64. №3. P. 8–17. DOI: <https://doi.org/10.1177/00274321231212773> (дата звернення 08.04.2026).
6. Олексюк О. М. Вокально-хорове мистецтво в розвитку професійного досвіду студентів музичних спеціальностей. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3. № 10. С. 153–160. DOI: [/doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.20](https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.20) (дата звернення 18.04.2026).
7. Регуліч, І., Наumenko, М. Методики П. Муравського й А. Авдієвського у практиці української диригентсько-хорової педагогіки та виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 54, ч. 2. С. 77–81. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_2/11.pdf (дата звернення 13.04.2026).
8. Руденко О. Українська школа вокального мистецтва: традиції та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 26. С. 246–255. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-264-255> (дата звернення 19.04.2026).
9. Стець Г., Кишакевич С. Значущість вокально-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Педагогіка*. 2023. № 1 (54) С. 28–32. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.ped.2023.1.4> (дата звернення 15.04.2026).
10. Tan T. P. Shifting Technique – From Wagner to Warwick: A Micro Case Study: Developing CCM Chest Voice Quality in a Classically Trained Female Singer. *Journal of Arts and Humanities*. 2020. Vol. 9. № 3, P. 57–66. URL: <https://www.theartsjournal.org/index.php/site/article/view/1870> (дата звернення 11.04.2026).
11. Тилик І., Бакало Л. Роль української професійної вокально-хорової освіти у розвитку східно-слов'янської музичної культури XVII–XVIII ст. *Імідж сучасного педагога*. 2020. № 4 (193), С. 92–98. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-4\(193\)-92-98](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-4(193)-92-98) (дата звернення 14.04.2026).
12. Маєстро ОЛЕКСАНДР ВАЦЕК: як створити хор, якому аплодує світ? PROжиття. 2026. URL: https://youtu.be/mmKgrK8r9hI?si=jM7g_02v33P4pUP4 (дата звернення 16.04.2026).
13. Wilson L. C. Bel Canto to Punk and Back: Lessons for the vocal cross-training singer and teacher [Doctoral dissertation, University of South Carolina]. Scholar Commons. 2019. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6215&context=etd> (дата звернення 07.04.2026).
14. Ярошенко І. В. Львівська хорова школа другої половини XX – початку XXI століття: методико-педагогічний аспект. Балтійське видавництво. 2021. С. 252–270 DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-11> (дата звернення 12.04.2026).
15. Цюра С. Розвиток диригентсько-хорової педагогіки в Україні. *Український педагогічний журнал*. 2022. № 1 (199). С. 170–175. DOI: [/doi.org/10.24919/2308-4634.2022.254107](https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.254107) (дата звернення 10.04.2026).

REFERENCES

1. Bartlett I., Naismith M. L. (2020). An investigation of Contemporary Commercial Music (CCM) voice pedagogy: A class of its own? *Journal of Singing*, 76(3), 273–286. URL: https://www.nats.org/Library/JOS_On_Point/JOS-076-3-2020-273_-_Bartlett-Naismith_-_An_Investigatin_of_CCM.pdf (Last accessed: 02.04.2026).
1. Browder L. L. (2023). Contemporary vocal pedagogy in the choral ensemble rehearsal: A guide for secondary educators [Doctoral dissertation, University of South Carolina]. Scholar Commons. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7593> (Last accessed: 04.04.2026).
2. Guthrie D. M. (2019). Vocal pedagogy as it relates to choral ensembles [Bibliographic review, Brigham Young University]. URL: <https://musref.lib.byu.edu/wp-content/uploads/2020/07/GuthrieDalanBiblApproved200723.pdf> (Last accessed: 05.04.2026).
3. Liesnik O., Mamykina O. (2023). Osoblyvosti vokalno-khorovoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Features of vocal and choral training of future music teachers]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*, 8, 41–47 DOI: [//doi.org/10.28925/2518-766X.2023.87](https://doi.org/10.28925/2518-766X.2023.87) (Last accessed: 03.04.2026). [in Ukrainian].
4. Magid B. A. (2023). Beyond Bel Canto: Applications of Contemporary Commercial Music (CCM) voice pedagogy in the secondary choral classroom. *Choral Journal*, 64(3), 8–17. <https://doi.org/10.1177/00274321231212773> (Last accessed: 08.04.2026).
5. Oleksiuk O. M. (2025). Vokalno-khorove mystetstvo v rozvytku profesiinoho dosvidu studentiv muzychnykh spetsialnostei [Vocal and choral art in the development of professional experience of music students]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 3(10), 153–160. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.20> (Last accessed: 18.04.2026). [in Ukrainian].

6. Rehulich I., Naumenko M. (2022). Metodyky P. Muravskoho y A. Avdiievskoho u praktytsi ukrainskoi dyryhentsko-khorovoi pedahohiky ta vykonavstva [Methods of P. Muravskiy and A. Avdiievskiy in Ukrainian choral conducting pedagogy and performance]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 54(2), 77-81. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_2/11.pdf (Last accessed: 13.04.2026). [in Ukrainian].
7. Rudenko O. (2018). Ukrainska shkola vokalnoho mystetstva: tradytsii ta suchasnist [Ukrainian school of vocal art: traditions and modernity]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, (26), 246–255. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-264-255> (Last accessed: 19.04.2026). [in Ukrainian].
8. Stets H., Kyshakevych S. (2023). Znachushchist vokalno-khorovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva [The importance of vocal and choral training of future music teachers]. *Pedahohika*, 1(54), 28-32. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.ped.2023.1.4> (Last accessed: 15.04.2026). [in Ukrainian].
9. Tan T. P. (2020). Shifting Technique – From Wagner to Warwick: A Micro Case Study: Developing CCM Chest Voice Quality in a Classically Trained Female Singer. *Journal of Arts and Humanities*, 9(3), 57–66. URL: <https://www.theartsjournal.org/index.php/site/article/view/1870> (Last accessed: 11.04.2026).
10. Tylyk I., Bakalo L. (2020). Rol ukrainskoi profesiinoi vokalno-khorovoi osvity u rozvytku muzychnoi kultury XVII–XVIII st. [The role of Ukrainian professional vocal and choral education in the development of East Slavic musical culture of the 17th–18th centuries]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 4(193), 92–98. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-4\(193\)-92-98](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-4(193)-92-98) (Last accessed: 14.04.2026). [in Ukrainian].
11. Maestro OLEKSANDR VATSEK: yak stvoryty khor, yakomu aploduie svit? [Maestro Oleksandr Vatsek: how to create a choir that the world applauds?]. (2026). PRO|zhyttia. URL: https://youtu.be/mmKgrK8r9hI?si=jM7g_02v33P4pUP4 (Last accessed: 16.04.2026). [in Ukrainian].
12. Wilson L. C. (2019). Bel Canto to Punk and Back: Lessons for the vocal cross-training singer and teacher [Doctoral dissertation, University of South Carolina]. Scholar Commons. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6215&context=etd> (Last accessed: 07.04.2026).
13. Yaroshenko I. V. (2021). Lvivska khorova shkola druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: metodyko-pedahohichni aspekt [Lviv choral school of the second half of the 20th – early 21st century: methodological and pedagogical aspect]. *Baltiiske vydavnytstvo*, 252-270. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-11> (Last accessed: 12.04.2026). [in Ukrainian].
14. Tsiura S. (2022). Rozvytok dyryhentsko-khorovoi pedahohiky v Ukraini [Development of choral conducting pedagogy in Ukraine]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal*, 1(199), 170-175. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.254107> (Last accessed: 10.04.2026). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 712:72.012

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-27>**Ольга ГОРДІЄНКО,***orcid.org/0009-0000-9121-5389*

магістр ландшафтного дизайну,

асистент кафедри дизайну

Київського національного університету будівництва і архітектури

(Київ, Україна) *hordiienko.oo@knuba.edu.ua*

ДОСВІД ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ РЕАБІЛІТАЦІЙНОГО НАПРЯМКУ ЗА ДОБУ АНТИЧНОСТІ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

В статті наданий аналіз історичних передумов розвитку садів і парків з реабілітаційною компонентою, що сформували основні тенденції розвитку відповідного виду лікування захворювань людини спеціально організованим ландшафтом. Розглянуто ключові історичні етапи становлення ландшафтного дизайну як інструменту реабілітації населення та оздоровлення міського середовища. Проаналізовано еволюцію терапевтичних садів від давніх цивілізацій до доби Середньовіччя, виявлено закономірності та тенденції, що визначили сучасні прийоми формування лікувальних ландшафтів. Встановлено взаємозв'язок між соціально-економічними процесами урбанізації та потребою в реабілітаційних зелених просторах. Визначено, що відповідний терапевтичний підхід існував протягом усієї історії ландшафтного мистецтва. Розкрито поняття терапевтичний ландшафт, садовотерапія, сенсорний сад. За результатами попередніх досліджень виявлено, що створення таких ландшафтних утворень із застосуваннями сучасних дизайнерських підходів, можуть бути додатковим аспектом в реабілітації людей, які зазнали фізичних та психологічних травм. З'ясовано, що дані території мають проектуватись із урахуванням кліматичних, ергономічних та композиційних факторів. А інтеграція терапевтичних садів у простір міських парків або чи на територію лікувально-реабілітаційних та навчальних об'єктів створює умови для психологічного та фізіологічного відновлення громадян. В ході дослідження вказано, що в даному випадку активні дії відвідувачів мають характер довільного сприймання природних компонентів, на відміну від зазначених вище споглядальних терапевтичних садів із мимовільним сприйманням природних компонентів та перспектив.

Ключові слова: *дизайн ландшафту, терапевтичний сад та парк, садовотерапія, сенсорні сади, реабілітація, ергономіка, біофільний дизайн, зелена інфраструктура, оздоровлення.*

Olga GORDIENKO,*orcid.org/0009-0000-9121-5389*

Master of Landscape Design,

Assistant at the Department of Design

Kyiv National University of Civil Engineering and Architecture

(Kyiv, Ukraine) *hordiienko.oo@knuba.edu.ua*

EXPERIENCE OF LANDSCAPE DESIGN OF THE REHABILITATION DIRECTION DURING ANTIQUITY AND THE MIDDLE AGES

The article provides an analysis of the historical prerequisites for the development of gardens and parks with a rehabilitation component, which formed the main trends in the development of the appropriate type of treatment of human diseases with a specially organized landscape. The key historical stages of the development of landscape design as a tool for the rehabilitation of the population and improvement of the urban environment are considered. The evolution of therapeutic gardens from ancient civilizations to the Middle Ages was analyzed, patterns and trends that determined modern methods of forming therapeutic landscapes were revealed. The relationship between the socio-economic processes of urbanization and the need for rehabilitative green spaces has been established. It was determined that the appropriate therapeutic approach existed throughout the history of landscape art. The concepts of therapeutic landscape, garden therapy, sensory garden are revealed. According to the results of previous studies, it was found that the creation of such landscape formations with the use of modern design approaches can be an additional aspect in the rehabilitation of people who have suffered physical and psychological injuries. It was found that these areas should be designed taking into account climatic, ergonomic and compositional factors. And the integration of therapeutic gardens in the space of city parks or on the territory of medical rehabilitation and educational facilities creates conditions for the psychological and physiological recovery of citizens. In the course of the study, it was indicated that in this case, the active actions of visitors have the character of voluntary perception of natural components, in contrast to the above-mentioned contemplative therapeutic gardens with involuntary perception of natural components and perspectives.

Key words: *landscape design, therapeutic garden and park, garden therapy, sensory gardens, rehabilitation, ergonomics, green infrastructure, health improvement.*

Постановка проблеми. Актуальність реабілітаційного впливу ландшафтних об'єктів в Україні у 2024-2025 роках досягла критичного рівня через повномасштабну війну, що зумовило гостру потребу у відновленні ментального та фізичного здоров'я як військових, так і цивільних. Відповідний лікувально-терапевтичний підхід до дизайну ландшафту став найактуальнішим в період віськового стану в Україні, де майже кожна людина потребує психофізіологічного відновлення й реабілітації.

У будь які часи, а особливо сьогодні одним з головних завдань залишається питання забезпечення гармонійного та безпечного простору для існування людини. Зараз створення дизайну реабілітаційних садів або ландшафтних зон в структурі міста, являє собою міждисциплінарну концепцію, що позитивно впливає на ментальне та фізичне здоров'я громадян. Необхідність вирішення цієї проблеми полягає в тому, що сучасне місто є середовищем підвищеного стресового навантаження, де щільність забудови, транспортний шум, забруднення повітря, обмеженість природних просторів та фактор війни формують умови, несприятливі для фізичного й психічного здоров'я мешканців. На тлі глобальних процесів урбанізації – за прогнозами ООН, до 2050 року близько 68% населення планети проживатиме у містах – і питання оздоровлення міського середовища набуває стратегічного значення. Відповідно ландшафтний дизайн постає не лише як засіб естетичного упорядкування міського простору, а й як повноцінний інструмент охорони здоров'я населення, реабілітації та профілактики захворювань. Глибоке розуміння сучасних реабілітаційних функцій зелених просторів неможливе без аналізу розвитку культурних, медичних та містобудівних традицій, що сформували нинішні підходи до проектування природного ландшафту реабілітаційного призначення.

Аналіз досліджень. Загальнотеоретичний характер з питань історії та теорії композиції та ландшафтного дизайну ландшафту, ландшафтно-архітектури та садово-паркового мистецтва мають фундаментальні праці Д. Арманд, А. Бізе, Ф. Бекона, В. Білоус, В. Горохова та Л. Лунца, Ж. Деліля, Г. Зюелен, І. Косаревського, Б. Кохно, А. Лефевра, З. Ніколаївсько, С. Ожегова, А. Регеля, І. Родічкіна, Л. Рубцова, І. Смалья, А. Сичової, Дж. Саймондса, В.Тарас, багатьох інших видатних та знаних дослідників. Теоретична база дослідження з розвитку типології і

композиції об'єктів ландшафтних дизайну і архітектури, передумови їх виникнення, формування садово-паркових композицій за законами становлення стилів в архітектурі дизайні середовища обґрунтована дослідженнями вітчизняних та зарубіжних авторів обґрунтована дослідженнями вітчизняних та зарубіжних авторів: І. Богової, Дж. Брауна, О. Вергунова, В. Горохова, В. Дормидонтової, Т. Дубяго, Л. Залеської, Б.Кохно, Н. Крижановської, В. Курбатова, В. Кучерявого, Д. Ліхачова, Т. Малахової, О. Микуліної, М. Нащокиної, С. Ожегова, С. Палентреєра, Х. Рептона, О. Сокольської, Дж. Уэймарк, Л. Фурсової. Сади і парки є об'єктами детального вивчення різних наук і наукових напрямів, а саме: історії та теорії садово-паркового мистецтва, дендрології, ландшафтного дизайну і архітектури. Їм присвятили свої роботи відомі вітчизняні і зарубіжні вчені, які працюють в галузі ландшафтно-архітектури, дизайну ландшафту та зеленого будівництва – А. Жирнов, Л. Залеська, Л. Павленко; історії і культурології – В. Білоус, І. Косенко, В. Курбатов; в царині ботаніки – О. Корчемний, А. Литвиненко, О. Липа. В їх працях розкриті ландшафтно-типологічні та архітектурно-художні основи садово-паркового мистецтва та композиції, висвітлюється соціально-екологічна роль садів і парків. Методологічну основу дослідження складають методи історико-генетичного, порівняльного й системного аналізу, що дозволяють виявити закономірності еволюції ландшафтного дизайну у взаємозв'язку з медичними, соціальними та архітектурними парадигмами різних епох.

Мета статті – виявити та систематизувати ключові історичні аспекти і тенденції розвитку ландшафтного дизайну як засобу реабілітації та оздоровлення міського середовища, розглянути еволюцію від античних методів створення терапевтичних садів з терапевтичною складовою до створюваних за добу Середньовіччя садів та парків, зорієнтованих на психофізіологічну реабілітацію; розкрити важливість розробки дизайну реабілітаційних садів для активізації відновлювальних процесів у людей, що мають психологічні або фізичні проблеми. Результати можуть бути корисними практикуючим спеціалістам з фахів ландшафтний дизайн, архітектура, психологія, студентам ВНЗ.

Виклад основного матеріалу. Сад є ландшафтним об'єктом, перехідним простором включення будівель і споруд з навколишнє середовище, з

давнини створювався для комфорту людей, відновлення їх фізичного і духовного здоров'я. Термін «ландшафт» мігрував в соціальні науки з географії, де позначає територію, що має єдину структуру, динаміку і рельєф. Одночасно розглядається також як соціокультурна категорія і активно використовується в медицині в лікуванні психосоматики як «ландшафти щастя» завдяки своєму впливу на емоції людини (Титаренко, 2019: 3). Сади пройшли тисячоліття розвитку від функціональних садів Давнього Сходу до сучасних еко-просторів, включають періоди регулярних парків Франції з їх симетрією, пейзажних парків Англії, що імітують природу, українського бароко та модерну, а на сучасному етапі – мають тенденцію утворення у так називаних «природності», з формуванням еко-садів, озелененням дахів і стін хмарочосів. Активне залучення природи в міське середовище виявляє важливу роль ландшафту в житті людини і особливості взаємодії з ним, демонструє впливи на нього утворюваного природного простору. В сучасних генеральних планах міст чітко просліджується тенденція підвищення площі природних об'єктів, спеціалізації садів і парків, відбиває розвиток дозвілля і соціально-культурного споживання, що супроводжують науково-технічний прогрес. Історія виникнення перших садів і парків має глибокі корені: формування садів з функцією реабілітації, розвиток терапевтичного садівництва своїм корінням сягає давніх часів. Століттями накопичувався досвід облаштування садів і парків, створення видовищності і театралізації їх просторів, поклоніння рослинам як живим думачим істотам, коли дерева вважались символом життя, а окремі з них – несли символіку світової вісі, зв'язку земного з небесним, їх сакралізація. Кращою прикрасою країни ставали сади і парки з дивовижних рослин і тварин, привезених з різних походів і завойованих земель правителями; в Ассирії і Вавілонії з'являються перші колекції флори і фауни – прообрази ботанічних садів і зоопарків. Там же існували великі зелені масиви, які призначались для прогулянок верхи і полювання і вважаються родоначальниками сучасних лісопарків. Про це свідчать численні археологічні знахідки та історичні хроніки. Шлях від первісних садів до складних ландшафтів віддзеркалює зміни смаків, філософії та технологій, соціальних потреб. Зміна підходів в устрій садів і парків, визначення їх значущості в справі відновлення і лікування людини відбувалось через

етапи античних, середньовічних садів, вишуканих регулярних парків доби італійського Відродження, бароко Франції, англійських пейзажних парків і в підсумковому результаті – об'єднало природу та мистецтво в напрямку естетизації ландшафтного середовища та наповнення його відновлювальною, реабілітаційною функцією з адаптацією простору під потреби людини.

Ландшафтний дизайн виник із садівництва, а з розвитком урбанізації перетворився на науку про створення гармонійних просторів, поєднуючи природу та архітектуру, маючи за мету вирішення великої кількості питань і завдань, серед яких були і залишаються естетична, пізнавальна, дієва, лікувальна, відновлювальна або реабілітаційна функції (Кучерявий, 2021: 8-10). Вже з часів Давнього Єгипту сади виконували сільськогосподарську й декоративну роль, слугували першими формами реабілітаційних просторів відновлення фізичного і ментального здоров'я. Це проявлялося в тому, що сади були джерелом лікарських засобів, де вирощувались рослини для виготовлення ліків і парфумів. У стародавньому Єгипті медичні папіруси, зокрема папірус Еберса (близько 1550 р. до н.е.), містять вказівки лікарям з призначення пацієнтам прогулянок у садах як частини лікувальних процедур для хворих з розладами психіки. Антична Греція винайшла героїни, які згодом перетворились в меморіальні і спортивні парки, а також гімнасії, що стали в подальшому садами «просвітнього дозвілля». У Давньому Римі завдяки споглядальності життя і як її прояв виникає топіарні сади зі скульптурами з рослин. Садово-паркове будівництво в країнах Сходу – Персії, Індії – дало життя садам «на воді» – сучасним гідро- та аквапаркам. Усі створювані в античності природні форми були зорієнтовані на укріплення та розвиток фізичного здоров'я, яке високо цінувалось в той час. Але не забувався і духовний вплив природи на людину: перші згадки про сади для реабілітації та лікування належать ще до часів Давніх Єгипту, Греції та Риму, бо ідея використання природного середовища з терапевтичною метою належить цим найдавнішим цивілізаціям. Жреці-лікарі при культових спорудах, зокрема при храмах Серапіса та Ескулапа, створювали спеціальні озеленені простори, де поєднувалися молитви, сон, перебування серед рослин.

Концепція використання садів для зцілення тіла і душі має глибоке коріння в стародавніх цивілізаціях. У Месопотамії, включаючи Шумер,

сади мали важливе значення для виробництва рослинних продуктів, релігійних обрядів і відпочинку, а також використовувалися для вирощування лікарських рослин. Прямих доказів існування спеціалізованих «терапевтичних садів» як окремої оздоровчої концепції немає, прогулянки садом вважалися лікувально-терапевтичним засобом. Висячі сади Вавилону, хоча й мали переважно репрезентативну функцію, одночасно були місцями відпочинку і споглядання для правлячої еліти, формуючи модель захисного природного середовища в оточенні щільної забудови. Перська традиція садів-«парадіз» – огороженого простору з деревами, водними елементами та ароматними рослинами – стала прообразом замкненого терапевтичного простору, що захищає людину від зовнішнього хаосу і містять ідею “Райського саду”, подібного до біблійного Едему, де вода і рослини символізують життя й родючість. Ця символіка пізніше вплинула на формування традиційних садів Сходу, розділених алеями на чотири квадранти у плані.

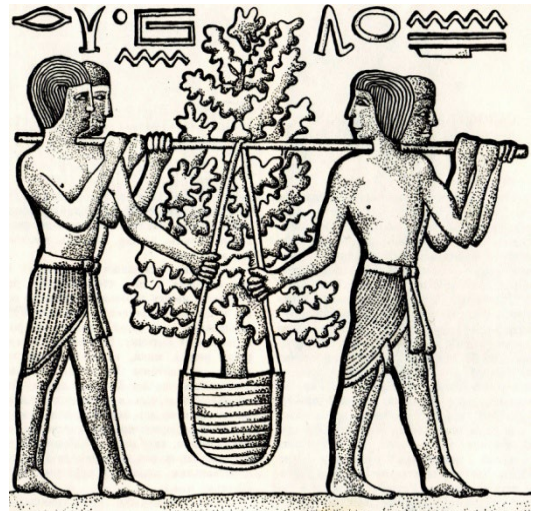
За доби Античності сади Греції і Риму також мали філософське значення і символізували гармонію з навколишнім середовищем. В Греції концепція оздоровчого впливу природи отримала найперше наукове обґрунтування у трактаті Гіппократа «Про повітря, води і місцевості» (близько 400 р. до н.е.), де стверджувався визначальний вплив природного оточення на здоров'я людини, стало початком формування ландшафтних територій не тільки як місця для відпочинку, філософії, естетики, а й природної території спланованої за певними канонами для відновлення фізичних та душевних сил. Концепція реабілітаційних садів у Греції була нерозривно пов'язана з лікувальними святилищами асклепіонами (Ἀσκληπιεῖον), присвяченими богу медицини Асклепію, які неодмінно включали священні гаї, сади та природні водойми як обов'язкові елементи лікувального простору. Найвідоміший асклепійон в Епідаврї розташовувався в мальовничій долині серед лісів і мав розгалужену систему садових просторів.

Ці комплекси, що діяли з IV ст. до н.е. до VI ст. н.е., були першими організованими санаторіями в Європі, де поєднувалися духовне зцілення та рання наукова медицина. Усього в античному світі налічувалося понад 300 таких центрів. Особливостями таких стародавніх реабілітаційних просторів Греції було те, що природний ландшафт був невід'ємною частиною процесу одужання: сади, гаї забезпечували спокійну і приємною атмосферу.

Вони сприяли зниженню психологічного стресу і відновленню фізичних сил людини. Важливою складовою лікувального середовища асклепіонів було їх оточення, адже розміщувались вони у відокремлених, мальовничих природних місцях, часто поблизу мінеральних джерел з панорамними краєвидами.

Окрім сну в храмі (інкубації) з метою отримання віщих снів від Асклепія, пацієнти використовували купальні, займалися гімнастикою, прогулювалися серед різних ароматичних і квітучих рослин, що використовувалися в медичних цілях – ароматних трав, плодових дерев (олив, інжиру), інших культур, які мали як практичну, так і естетичну цінність. Також грецькі сади містили філософську змістовність, символізуючи гармонію з природою та пропонуючи простір для роздумів і споглядання. Ці давні практики закладали основи для сучасної саденотерапії та використання лікувальних садів у лікарнях. Створювалися на честь героїв священні гаї героїни та німфеї – як місця обитання богів, німф і муз. Ці громадські сади мали меморіальний чи сакральний характер, присвячувалися видатним людям, яким поклонялися як богам та богам. В героїнах влаштовувалися пам'ятні спортивні змагання, пізніше, оснащені доріжками, площадками, іподромами, вони перетворилися в спортивні парки. Німфеї розташовувалися в дубових, кедрових чи маслинових гаях із джерелом: так центром композиції німфеї в Ітакському гаї була художньо оброблена водойма, до якої з високої скелі падали води джерела. Навколо водойми по колу росла вологолюбна чорна вільха, а на вершині скелі був поміщений вівтар, на якому приносили жертви німфам. Пізніше у Давньому Римі і за добу Ренесансу композиція німфей одержала широке поширення як улюблений парковий мотив: тінистий грот з водяними устроями в оточенні рослинності.

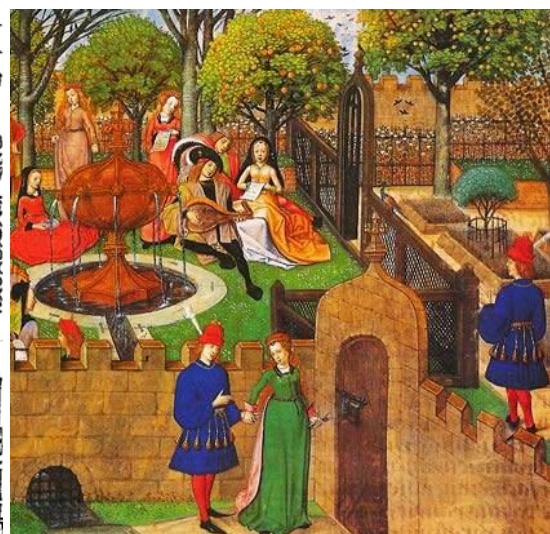
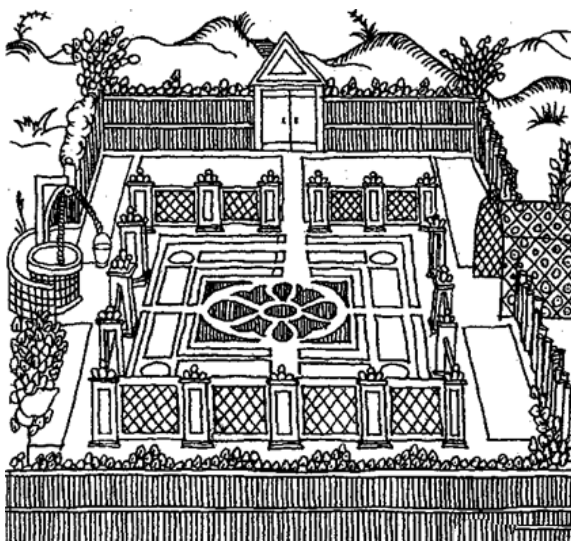
Римська традиція збагатила концепцію лікувального ландшафту ідеєю організованого природного простору як засобу відновлення фізичних і розумових сил. Вілли заможних римлян – вілла Адріана в Тіволі, вілли Цицерона і Плінія Молодшого – являли собою складні ансамблі, де природне і штучне середовища взаємопроникали з метою створення оптимального середовища для фізичного та духовного відновлення. Пліній Старший у «Природній історії» систематизував медичне застосування рослин, заклавши основи фітотерапевтичного підходу до садівництва. Важливим внеском римської містобудівної культури стало впровадження громадських озелених просторів – садів, що прилягали до терм, акведу-



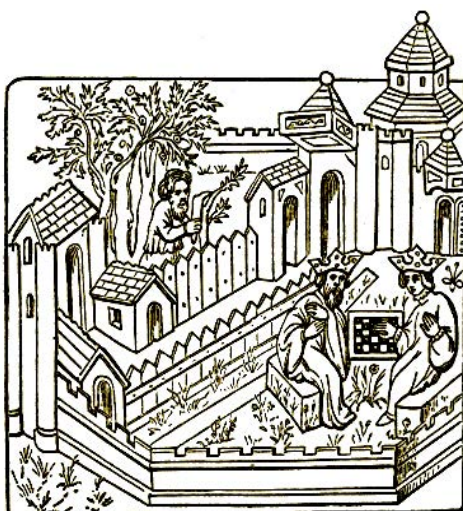
Сади Ніневії (з асирійського рельєфу); доставка дорослих дерев у Дав. Єгипті



Давньогрецький священний гай – героїн (ліворуч) та німфей доби Античного Риму – місце обитання богів, німф і муз (праворуч).



«Сади любові» при середньовічному монастирі – незначні за площею, закриті простори малих садів з багатою рослинністю, представленною квітами, фруктовими деревами мали релакційний характер.



Середньовічні монастирські городи, де вирощувались лікарські рослини



Монастирський клуатр – внутрішній двір монастиря для медитацій ченців та їх психологічної релаксації.



Партер парка замку Шенонсо, Франція (Ренесанс), тематичні сади замку Вілландрі – однієї з перлин низки замків на р. Луарі (Франція)

ків і громадських будівель. Це заклало принцип доступності оздоровчого природного середовища для широких верств населення – принцип, що набуде вже нового звучання у XIX–XX сторіччях. Перші європейські військові шпиталі так звані «валетудинарії» (*Valetudinaria*) будувалися з просторими внутрішніми двориками, конструкція яких забезпечувала доступ до свіжого повітря («pure air») та сонячного світла, що вважалося критично важливим для одужання поранених воїнів. Римські лікарі, зокрема Гален, розглядали роботу в саду (копання, обрізку лози) як форму лікувальної гімнастики. Сади проектувалися для неспішних прогулянок («ambulationes»). Римляни вірили, що споглядання зеленого кольору та прослуховування звуків води зцілюють розум і тіло. Ця римська традиція створення інтегрованих у будівлі садів стала основою для монастирських лазаретів Середньовіччя, де сад був головним елементом процесу лікування.

Середньовіччя заклало фундамент систематичного використання рослин з лікувальною метою в межах організованого простору. Монастирські сади, що виникли під впливом статуту монахів-бенедиктинців VI ст., поєднували функції аптечного городу, місця медитації та духовного зцілення. «*Capitulare de villis*» Карла Великого (близько 812 р.) регламентував перелік рослин, обов'язкових для вирощування при монастирях і лікарнях, серед яких значна частина мала як харчове, так і лікарське значення. Монастирські сади стали основою для розвитку госпітальної архітектури, де доступ до природи був невід'ємною частиною процесу одужання з наступними терапевтичними аспектами їх дизайну:

1. Стимуляція відчуттів відбувалась завдяки використанню ароматних квітів (троянд, лілій), звуку проточної води у фонтанах та співу птахів для покращення емоційного стану.

2. Символізм та порядок вирішувались геометричним плануванням, що давало відчуття безпеки та передбачуваності, а біблійні алегорії в рослинах допомагали пацієнтам знайти духовний сенс у своєму стражданні.

3. Фізична активність вирішувалась завдяки садівництву, що було частиною чернечого правила *ora et labora* (молись і працюй), що служило формою рухової реабілітації

Середньовічні шпиталі ордену Св. Духу, лепрозорії, богадільні більшістю мали внутрішні дворики з рослинністю, які виконували практичну задачу з постачання лікарських трав, але й психологічну функцію: вид зеленого дворика з вікна лікарняної палати розглядався як важлива

складова лікувального процесу. Принцип, інтуїтивно застосовуваний у Середньовіччі, отримав наукове підтвердження лише в к. XX ст. у досліджах Роджера Ульріха.

Перші згадки про монастирські сади-«вертогради» на території України належать до доби Київської Русі X–XI ст., створювались при княжих дворах і монастирях Києва, Чернігова, Галича, тощо. Монастирські сади в Україні – це давні історичні й культурні осередки, які існували з часів Київської Русі в Києво-Печерській Лаврі, Видубицькому монастирі, мали розвиток в західних областях України за добу бароко, продовжують існувати як історичні пам'ятки та діючі природні утворення при сучасних монастирях, часто поєднуючи духовне, господарське та декоративне значення, зберігаючи традиції садівництва і виноградарства. Монастирі Київської Русі, такі як Києво-Печерська Лавра, мали великі сади і виноградники під назвою Гора Афонська, Звіринець, Голосіїв, Китаїв, що слугували для забезпечення монастирів їжею, були місцем усамітнення, мали символічне значення. У XVII–XVIII століттях монастирські сади на території сучасної України набули формального, регулярного характеру в стилістиці бароко, включаючи елементи французьких та італійських стилів. Прикладами є сади монастиря Капуцинів в Олеську та при соборі Святого Юри у Львові. За нового часу з'являються великі парки при монастирях у Голосіївському (завдяки митрополиту П. Могилі) та інших обителях, що виконували нарівні з господарською ще реабілітаційну функцію.

Одночасно в ландшафтному мистецтві Китаю і Японії Середньовіччя народжуються традиції, які приваблюють людей своєю красою і філософічністю, складними просторовими побудовами просторів, глибокою символічністю, налаштовуючи на споглядальність і роздуми. Не випадково в ці сади приходять за натхненням художники і поети, а звичайні люди – щоб заспокоїти свій розум... Навіть у сучасній культурі сади надихають на твори мистецтва, від картин до фільмів, де вони постають як втрачений людиною Рай. Традиція милування квітучою сакурою виникла ще за часів Хейан VIII–XII ст. і виступала як арт-терапія (Роздорожнюк, 2020: 2).

У Середні віки в європейських садах і парках з'являється символіка, а за добу Відродження і бароко (де вигляд саду став театралізованою декорацією і скульптура займає в ньому провідне місце) сформувались сади скульптур і сади-виставки. Висока їх емоційність і чуттєвість була зорієнтована на подив, захоплення, враження – почуття,

що викликають позитивний стан людини. Епоха Відродження здійснила переосмислення античних ідей щодо цілющого впливу природи через призму гуманізму та нової медичної науки. Леон Батиста Альберті в трактаті «Десять книг про зодчество» (з латини – «De re aedificatoria», 1452) обґрунтував необхідність включення садів до складу архітектурних ансамблів не лише з естетичних, але й з гігієнічних міркувань. Ренесансні вілли Флоренції та Риму – Медічі, Фарнезе – стали прикладами синтезу архітектури і ландшафту, де природне середовище свідомо організовувалося для відновлення здоров'я їх власників. Гуманістичний принцип був закладений в основу кожного парку. Змістовним центром ставала людина, глядач, споживач, а природа підпорядковувалась його розуму, що відображалось у чітких формах, які мали задовольняти естетичні смаки, утилітарні вимоги та несли певну функцію відновлення. Симетрія та геометрія, чіткі лінії, алеї, живоплоти (партери), що створювали відчуття порядку й гармонії. Зразками були вілли з терасами, фонтанами, гротами та скульптурами, що поєднували архітектуру й рослинність. Сади ставали місцем для вивчення та демонстрації. Рослини, вода, скульптури несли приховане значення, пов'язане з античною міфологією. Сучасні поняття “терапевтичний” або “реабілітаційний” не застосовувалось прямо, але сади Відродження виконували відповідну функцію – відновлювали душу та розум більш формалізованими засобами, заклавши основи європейського садово-паркового мистецтва. Поняття “*locus amoenus*” (приємне місце) – ідеального природного простору з водою, деревами, квітами і м'яким кліматом – стало культурним ідеалом, що визначав уявлення про оздоровче середовище аж

до XVIII ст. Саме ці образи лягли в основу першої теорії естетичного сприйняття природи, що пізніше буде переосмислена в категоріях психологічних реакцій людини. Не випадково з античності до кінця Середньовіччя сади і парки створюються на засадах чіткої геометричності, зрівноваженості, симетрії, відображаючи символ Раю-Едему на землі. Навіть мала невіпорядкованість рослин і утворюваних ними просторів сучасниками не приймалась, не сприймалась і розумілась як первинний Хаос, викликаючи роздратування та пригніченість стану людини. Відповідно до цього, були сформовані принципи ландшафтного формування, зорієнтовані на позитивні реакції на красу, яким слідували, поточнювали і розвивали у подальшому (табл. 1).

Думка про те, що сади можуть зцілювати, допомагати людям розвиватися й одужувати від психічних хвороб, уперше була озвучена в Європі у XVIII ст. Саме тоді реформатори-лікарі, виступили проти жахливих умов лікування, які зазнавали тоді психічно хворі. Велике значення в історії садівництва надається і лікарняним садам, відомим ще з часів античності, коли лікарі стали помічати їх позитивний вплив. Але перші задокументовані свідчення датуються XIX століттям, коли лікарі-психіатри проводили свої експерименти зі створення цілющих садів, які допомагали їхнім пацієнтам в одужанні, – хоча про наукові дослідження на той час ще не йшлося.

На сьогодні вкрай важливим є перехід від суто функціонального підходу з вирішення міських природних ландшафтів з елементами високо естетичного благоустрою озеленених територій до створення ландшафтно-інфраструктури для терапії та реабілітації, де ландшафт саду чи парку має

Таблиця 1

**Хронологія розвитку ландшафтного дизайну реабілітаційного напрямку
з часів Античності до доби Середньовіччя**

Часові межі історичного періоду та аспекти формування ландшафтного дизайну реабілітаційного напрямку	Характерні та типові ландшафтні простори	Медичний аспект	Ілюстративні приклади
Стародавній світ здавнини до 500 р. н.е. Виникнення культових лікувальних садів при храмах; систематизація лікарських рослин; концепція «парадаїза»	Асклепіони, храмові сади Єгипту, перські сади-«парадізи»	Жрецька та народна медицина; гуморальна теорія Гіппократа	Сад Єгипту та басейн в центрі
Середньовіччя V–XV ст. Монастирське садівництво; «моральне лікування»; перші лікарняні дворики	Монастирські сади, «сади любові», дворики-патіо госпіталів, аптечні городи	Монастирська медицина; перші шпиталі	Сад монастиря Нотр-Дам-д'Орсан
Ренесанс XV–XVII ст. Синтез архітектури і ландшафту; концепція « <i>locus amoenus</i> »; трактати про	Ренесансні вілли, регулярні сади та парки Італії й Франції	Гуманістична медицина; анатомія; початки ботаніки	Партер парку палацу Лоо

стати активним медичним інструментом, образність й сценарна будови простору якого будуть особливими чинниками і прискорювати одужання травмованої людини. Для цього сучасні спеціалізовані сади і парки мають будуватись за моделями своїх історичних прототипів, запозичуючи конкретні прийоми і деталі їх устрою.

Висновки. Підводячи підсумки наведеного вище аналізу початкового етапу створення ландшафтів з реабілітаційно-лікувальною функцією за часів Античності та Середньовіччя, можна виділити основні тенденції, що свого часу формували засобами ландшафтного дизайну цілісний, гармонійний та здоровий садово-парковий простір, але пізніше під час свого історичного розвитку були забуті або втрачені. Розгляд цього історичного проміжку часу дозволив виявити декілька ключових тенденцій, що визначили сучасний стан ландшафтного дизайну для реабілітації населення та оздоровлення міського середовища:

По-перше, здавна простежується безперервна, розвинута і поглиблена традиція усвідомлення терапевтичних функцій природного середовища: від інтуїтивного використання садів при давніх храмах-лікарнях до сучасних науково обґрунтованих концепцій біофільного та доказового дизайну, де кожна культурна епоха додавала нові виміри до розуміння цих функцій.

По-друге, виразно простежується реактивний зв'язок між урбанізаційними процесами і розви-

тком реабілітаційного ландшафтного дизайну: кожна нова хвиля урбанізаційного тиску (індустріальна революція XIX ст., повоєнне зростання міст XX ст., формування й розростання сучасних мегаполісів) породжувала як нові виклики для суспільного здоров'я, так і нові концептуальні відповіді з боку ландшафтного проектування.

По-третє, протягом історичного становлення та розвитку відбувалася послідовна демократизація реабілітаційного ландшафтного дизайну: від елітарних вілл і монастирів через паркову реформу XIX ст. до сучасної концепції загальнодоступної зеленої інфраструктури із забезпеченням рівного доступу до якісного озеленоного простору, що має розглядатись як питання соціальної справедливості й суспільного здоров'я.

По-четверте, вирішальну роль у формуванні сучасної парадигми відіграли дослідження психофізіологічних механізмів впливу природного середовища на здоров'я людини, які мають перетворити ландшафтний дизайн з мистецтва і ремесла на науково обґрунтовану міждисциплінарну практику.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямку пов'язані із вивченням ефективності конкретних ландшафтних рішень для різних категорій населення в умовах українських міст і сучасного військового стану, розробкою нормативної бази для проектування реабілітаційних ландшафтних просторів з урахуванням вітчизняного соціального і медичного контексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус В. І. Садово-паркове мистецтво. Коротка історія розвитку та методи створення художніх садів : навчальний посібник. Київ : Науковий світ. 2001. 299 с.
2. Day Ch. Places of the Soul : Architecture and environmental design as a healing art Routledge. 2014. 312 p.
3. Кучерявий В. П. Історія ландшафтно-архітектури : підручник. Львів. Новий Світ-2000. 2021. 702 с.
4. Роздороджнюк О. Сади здоров'я або що таке ландшафтна арт-терапія. *ΛΟΓΟΣ. ONLINE*. 2020. № 6. URL: <https://www.ukrlogos.in.ua/10.11232-2663-4139.06.01.html> (дата звернення: 26.04.2026).
5. Титаренко Т. М. Екзистенційний ландшафт посттравматичного життєтворення особистості. Наукові студії із соціальної та політичної психології. 2019. Вип. 44. С. 7-15.

REFERENCES

1. Bilous V. I. (2001) Sadovo-parkove mystetstvo. Korotka istoriia rozvytku ta metody stvorennia khudozhnikh sadiv [Garden and park art. Brief history of the Development and methods of creating artistic gardens] : navchalnyi posibnyk. Kyiv. 2001. 299. [in Ukrainian].
2. Day Ch. (2014) Places of the Soul : Architecture and environmental design as a healing art. Routledge. 2014. 312.
3. Kucheriavyy V. P. (2021) Istoriia landshaftnoi arkhitektury [History of landscape architecture] : pidruchnyk. Lviv. Novyyi Svit-2000. 2021. 702. [in Ukrainian].
4. Rozdorozhniuk O. (2020) Sady zdorovia abo shcho take landshaftna art-terapiia [Gardens of health or what is landscape art therapy]. *ΛΟΓΟΣ. ONLINE*. 2020. № 6. URL: <https://www.ukrlogos.in.ua/10.11232-2663-4139.06.01.html> (Last accessed 26.04.2026). [in Ukrainian].
5. Tytarenko T. M. (2019) Ekzystantsiynyy landshaft posttravmatychnoho zhyttietvorennia osobystosti [Existential landscape of post-traumatic personal development]. Naukovi studii iz sotsialnoi ta politychnoi psykholohii. 2019. Vyp. 44. 7-15. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Оксана ГОРОЖАНКІНА,

orcid.org/0000-0003-1777-2173

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) garmonia80y@gmail.com

ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

У статті було розкрито сутність поняття художньої інтерпретації в естрадному вокальному мистецтві. З'ясовано, що естрадний вокал як вид виконавського мистецтва має низку специфічних рис, що відрізняють його від академічного: жанрову різноманітність (поп, рок, джаз тощо), залежність від технічного обладнання, тісний зв'язок із шоу-бізнесом і масовою аудиторією, а також вагомий роль сценічного образу. Художня інтерпретація у цьому контексті є творчим процесом переосмислення виконавцем музичного твору або, іншими словами, створенням власного унікального художнього образу на основі особистісного досвіду. У процесі творчої інтерпретації виконавець транслює власне художнє мислення через систему уявних образів, які відіграють визначальну роль у формуванні вокального звучання. Формування здатності до інтерпретації є тривалим і поетапним процесом, який передбачає розвиток сенсорного сприйняття, глибокого осмислення, творчої переробки та сценічного втілення музичного матеріалу. Досліджено специфіку виконавської майстерності в естрадному вокалі крізь призму взаємодії традиційних музикознавчих підходів із новітніми виконавськими технологіями. Розкрито роль мікрофонної техніки, манери звуковидобування та сценічного образу як структурних елементів художньої інтерпретації. Зазначено, що сучасні цифрові платформи і соціальні медіа не лише розширили доступ до музичної творчості, але і змінили самі принципи її рецензії та оцінювання, перевівши процес професійного визнання виконавця в площину публічної цифрової взаємодії. Зроблено висновок, що художня інтерпретація в естрадному вокальному мистецтві XXI століття є динамічним процесом співтворчості, в якому поєднуються особистісне бачення виконавця, культурний контекст і технологічні можливості. Методологічні засади формування художньої інтерпретації в естрадному вокальному мистецтві передбачають комплексний характер професійної підготовки, що охоплює як технічні, так і естетичні, культурологічні, музикознавчі й акторські компоненти. Синергія зазначених складників у процесі навчання забезпечує становлення виконавця як творчої особистості, здатної до переконливої інтерпретації музичного твору в умовах сучасного культурного простору.

Ключові слова: художня інтерпретація, естрадний вокал, виконавська майстерність, музикознавчий дискурс, вокальне мистецтво, теоретико-методологічний аспект, сценічний образ.

Oksana GOROZHANKINA,

orcid.org/0000-0003-1777-2173

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Theoretical, Musical-Instrumental and Vocal Training
South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky
(Odesa, Ukraine) garmonia80y@gmail.com

THE PHENOMENON OF ARTISTIC INTERPRETATION IN VOCAL ART: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES

The article elucidated the essence of artistic interpretation in pop vocal art. It was found that pop vocal, as a type of performing art, has several distinctive features that set it apart from academic genres: genre diversity (pop, rock, jazz, etc.), dependence on technical equipment, close ties with show business and the mass audience, and the significant role of the stage image. In this context, artistic interpretation is a creative process of rethinking a musical work by the performer; or, in other words, the creation of a unique artistic image based on personal experience. During creative interpretation, the performer conveys artistic thinking through a system of imaginary images that play a decisive role in shaping vocal sound. Developing the ability to interpret is a long, gradual process that involves the development of sensory perception, deep understanding, creative processing, and the stage embodiment of musical material. The specifics of performing skills in pop vocals are examined through the lens of the interaction between traditional musicological approaches and the latest performing technologies. The role of microphone technology, sound production methods, and the stage image as structural elements of artistic interpretation is revealed. It is noted that modern digital platforms and social media have not only expanded access to musical creativity but also changed the very principles of its reception and evaluation, shifting the process of professional recognition of the performer to the plane of public digital interaction. It is concluded that artistic interpretation in pop vocal art of the 21st century is a dynamic process of co-creation that combines the performer's personal vision, cultural context, and technological capabilities. The methodological principles for forming artistic interpretation in pop vocal art assume a comprehensive approach to professional training, covering technical and aesthetic, cultural, musicological, and acting components. The synergy of these components in the learning process ensures the formation of the performer as a creative personality capable of convincingly interpreting a musical work in the conditions of the modern cultural space.

Key words: artistic interpretation, pop vocals, performing skills, musicological discourse, vocal art, theoretical and methodological aspect, stage image.

Постановка проблеми. Однією з провідних вимог до сучасної естрадної пісні є її видовищність. Аудиторія стає дедалі більш вибагливою до виконавців, зокрема до їхнього сценічного вигляду, іміджу, манери виконання та використаних художніх прийомів. Це, у свою чергу, спонукає вокалістів орієнтуватися на новітні тенденції, що формуються в сучасному естрадному мистецтві.

Естрадний вокал як специфічна галузь музично-виконавського мистецтва перебуває на перехресті академічної традиції і масової культури, що зумовлює особливу складність процесів інтерпретаційної діяльності. Сучасний естрадний виконавець діє одночасно в кількох площинах, де він є інтерпретатором музичного тексту, режисером власного сценічного образу, технічним оператором вокального звуку та комунікатором зі слухачкою аудиторією.

На сучасному етапі розвитку музичних жанрів, стилів і напрямів особливого значення набуває музична інтерпретація як своєрідна форма творчості. Вона передбачає взаємодію з різноманітними інтонаційними, тембровими, ритмічними та динамічними засобами, що переосмислюються й адаптуються відповідно до сучасних естетичних запитів аудиторії. У зв'язку з цим прагнення задовольнити слухачські вподобання спонукає виконавця звертатися до новітніх креативних рішень і виражальних засобів.

Аналіз досліджень. У вітчизняних і зарубіжних наукових працях простежується тенденція до осмислення естрадного мистецтва як складного динамічного феномена, що формується під впливом соціокультурних трансформацій, медіатизації та глобалізаційних процесів. Значна частина досліджень присвячена аналізу загальних тенденцій розвитку естрадного мистецтва. Зокрема, М. Головкова (2022) наголосила на посиленні ролі видовищності, інтеграції різних видів мистецтва (музики, хореографії, театру, візуальних ефектів), формуванні нових моделей сценічної комунікації між виконавцем і аудиторією. У свою чергу, О. Маргіна (2025) простежила еволюцію українського естрадного мистецтва як відображення соціокультурних трансформацій суспільства. Науковиця зазначила, що розвиток естради відбувався від філармонічно орієнтованих форм із поєднанням класичних і народних елементів до стилістично різноманітного мистецтва, яке увібрало впливи джазу, року та масової культури. Важливий внесок у дослідження специфіки естрадного вокального виконавства й особливості формування сценічного образу артиста

здійснили О. Ващенко та ін., (2022), О. Шпортько, Т. Калюжна та І. Усачова (2025).

У статті А. Барановської та О. Газінської (2025) акцентовано увагу на тому, що якість вокального виконання визначається комплексом взаємопов'язаних чинників: контролем дихання, точністю артикуляції, мікрофонною технікою, сценічною виразністю, а також оволодінням специфічними техніками (мікст, белтінг, твенг). Такий підхід підкреслює технічно-фізіологічний вимір виконавської майстерності. Водночас, як зазначає Н. Овсяннікова (2022), сучасні форми творчої діяльності висувають до естрадних виконавців вимоги не лише технічної досконалості, але і широкої стильової гнучкості, зокрема, вміння поєднувати естрадну та джазову стилістику, переходити між різними вокальними манерами й адаптувати художню спрямованість до конкретного виконавського контексту.

Сучасні дослідження в галузі педагогіки естрадного вокалу свідчать про необхідність системного підходу до формування технологічної культури виконавця. Так, наприклад, О. Майчик, Т. Слюсар та О. Войтович (2024) зауважили, що майбутні вокалісти в процесі професійної підготовки мають опанувати не тільки вокальні техніки, але й основи звукорежисури, роботу з моніторами та особливості поведінки голосу в різних акустичних середовищах. Така думка підтверджує, що технологічна компетентність є органічним складником художньої майстерності сучасного естрадного вокаліста.

У свою чергу, науковці Н. Дрожжина, О. Єрошенко та С. Давидов (2022) доводять, що технічні засоби розширюють акустичні можливості голосу та безпосередньо впливають на формування художнього образу. Вплив цифровізації на технічні, естетичні та культурні аспекти вокального виконавства підкреслила С. Заря (2025). У цьому контексті варто відзначити і зарубіжних науковців, зокрема S. Wang (2022), який дослідив особливості використання інтерактивних музичних технологій у процесі вокальної імпровізації і відзначив їхню роль у розширенні виражальних можливостей виконавця, формуванні нових моделей творчої взаємодії між людиною та цифровим середовищем, а також у трансформації традиційних підходів до інтерпретації музичного матеріалу.

Попри значну кількість досліджень, проблема художньої інтерпретації в естрадному вокальному мистецтві залишається недостатньо систематизованою. Зокрема, потребує подальшого теоретичного осмислення взаємодія традиційних музикознавчих підходів із новітніми виконавськими

практиками, а також визначення специфічних характеристик інтерпретації з урахуванням технологічного та культурного контексту XXI століття.

Мета статті – теоретично обґрунтувати та розкрити сутність феномену художньої інтерпретації в естрадному вокальному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Художня інтерпретація в цілому є фундаментальною категорією для різних видів художньої діяльності від образотворчого мистецтва до театру. У музичному виконавстві вона проявляється у варіативності трактування твору, зокрема через зміну темпоритмічних, динамічних і тембрових характеристик із метою актуалізації різних емоційно-сміслових аспектів. Аналогічно в театральному мистецтві актор здійснює інтерпретацію ролі, інтегруючи власний досвід і художнє бачення в процес сценічного втілення образу. Режисерська діяльність також передбачає створення оригінальних концепцій, що базуються на переосмисленні драматургічного матеріалу відповідно до сучасних культурних контекстів. Таким чином, взаємодія індивідуального сприйняття з усталеними художніми формами засвідчує трансформаційний потенціал інтерпретації, визначаючи її як ключовий чинник еволюції мистецтва в історичній перспективі.

Естрадний вокал як вид виконавського мистецтва вирізняється низкою специфічних рис, що суттєво відрізняють його від академічного вокалу та зумовлюють особливий характер інтерпретаційної діяльності. Серед ключових характеристик варто виокремити жанрову різноманітність (поп, рок, джаз, кантрі, R&B, соул тощо), пряма залежність від технічного обладнання (мікрофони, підсилювачі, засоби звукорежисури), тісний зв'язок із шоу-бізнесом і масовою аудиторією, а також високу роль сценічного образу як складника художньої концепції.

Створення художнього образу у вокальному мистецтві спирається на різні типи музичного мислення: образне, логічне, творче й асоціативне. Повноцінне функціонування такого мислення забезпечується не лише емоційністю та чуттєвим сприйняттям виконавця, а передусім рівнем його інтелектуального розвитку, тобто сформованістю музичної свідомості. Важливою є також активна участь вокаліста в процесі уяви, яка супроводжує всі етапи роботи над твором, від первинного сприйняття до глибокого осмислення, переживання через власний досвід і сценічного втілення. Сприйняття музики є складним процесом, що вимагає від співака здатності не лише чути, але й емоційно співпереживати змісту пісні. Водночас музичний образ у виконанні естрадного вокаль-

ного твору не має чіткої предметної конкретики, що підкреслює його універсальність.

У межах теоретико-методологічного осмислення феномену художньої інтерпретації в естрадному вокальному мистецтві особливої ваги набуває рівень професійної підготовки виконавця як визначальний чинник якості інтерпретаційного результату. Йдеться не лише про володіння технічними навичками, а про здатність інтегрувати їх із власними виконавсько-виразовими ресурсами, що забезпечує цілісність сценічного образу й адекватність передачі авторського задуму. Ключовим у цьому контексті постає рівень музичної підготовки вокаліста та ступінь опанування ним власного «інструмента» – голосу. Саме високий рівень технічної майстерності відкриває можливості для повноцінної реалізації інтерпретаційного потенціалу, дозволяючи виконавцеві розкривати авторську концепцію, одночасно актуалізуючи власні смисли через індивідуальне прочитання музичного тексту (Ohanezova-Hryhorenko et al., 2024: 260). Відповідно, художня інтерпретація постає як результат взаємодії об'єктивно заданого авторського матеріалу та суб'єктивного виконавського досвіду, що може суттєво трансформувати зміст твору залежно від рівня виконавської майстерності і творчої індивідуальності артиста.

На формування голосового образу виконавця безпосередньо впливає підбір вокального репертуару, оскільки жанрова належність твору, його емоційне наповнення і технічна складність зумовлюють характеристики тембру, динаміки та інтонації, необхідних для художнього втілення. Репертуар, дібраний з урахуванням індивідуальних вокальних можливостей і рівня фахової підготовки співака, стає запорукою переконливого та доступного для сприйняття аудиторією виконання (Бермес, 2025: 286).

У процесі творчої інтерпретації виконавець транслює власне художнє мислення через систему уявних образів, які відіграють визначальну роль у формуванні вокального звучання. У момент внутрішнього «проживання» твору психічні та фізіологічні процеси вступають у взаємодію, що і породжує реальний звук. Таким чином, внутрішній образ програмує точність інтонації, колористику тембру та загальний характер виконання, активізує емоційну сферу і внутрішній стан митця. Результатом зазначеного процесу стає голос, наповнений щирістю, переконливістю та індивідуальністю, що надає виконанню справжньої художньої цінності.

Художню інтерпретація у вокальному мистецтві варто розглядати як складний інтелектуально-

творчий процес рефлексивного переосмислення музичного твору. Вона передбачає трансформацію авторського матеріалу в персоналізований художній образ, що формується на перетині індивідуального виконавського досвіду, творчої самобутності вокаліста та специфіки продюсерської концепції.



Рис. 1. Основні компоненти художньо-виконавської інтерпретації

З наукової точки зору цей феномен виходить за межі репродуктивного відтворення нотного та літературного компонентів, набуваючи ознак суб'єктивної актуалізації твору. Інтерпретація будь-якого музичного твору в будь-яких умовах (виконання, концертне виконання, студійний запис тощо) вимагає від вокаліста глибокого розуміння авторського задуму, ідей композитора та поета, і, відповідно, можливості їх якісної трансляції слухачеві через голос як його творчий апарат (Ohanezova-Nryhorenko et al., 2024).

Невіддільним складником сценічного втілення естрадної пісні є художній образ самого виконавця. Мабуть найвищим проявом так званого «театру пісні» можна вважати ситуацію, коли артист знаходить образ, що супроводжує його впродовж усієї творчої кар'єри і стає настільки впізнаваним та улюбленим публікою, що аудиторія вже не уявляє цього виконавця поза знайденою ним сценічною маскою. Показовим прикладом у цьому контексті є творчість Андрія Данилка. Створений ним персонаж Верки Сердючки балансує на межі між карнавальною маскою й образом сумного клоуна з тонкою вразливою душею. Відсутність академічно поставленого голосу не стає перешкодою, яку артист віртуозно компенсує бездоганною акторською майстерністю, мистецтвом перевтілення та виразною пластикою (Гаценко, Ковмір, Юрчук, 2024: 177). Кожен його виступ перетворюється на мініатюрну виставу, що захо-

плює глядача як оригінальним іміджем, так і яскравим перформансом.

Поряд із технічними аспектами співу та художнім образом, визначальну роль у сучасному вокально-естрадному виконавстві відіграють засоби художньої виразності, серед яких особливе місце займає мікрофонна техніка. Сучасний виконавець не обмежується відтворенням вокальної партії, тому що він свідомо керує звуковим простором і динамікою: варіює дистанцію до мікрофона, регулює гучність, тембральне забарвлення та інтенсивність дихання (Цап, Ковальчук, Єфименко, 2025: 139). Такий підхід забезпечує гнучкість і рухливість звучання, створює відчуття живої присутності та посилює емоційний вплив виконання на слухача.

Варто також зазначити, що на сьогоднішній день спостерігається посилення впливу цифрових технологій на вокально-естрадне виконавство. Активно впроваджуються мультимедійні інструменти, електронна обробка звуку, віртуальні студії і спеціалізоване програмне забезпечення. Це відкриває для виконавців ширші творчі можливості та сприяє формуванню нових форматів естрадного вокального мистецтва. Технічна обробка голосу й електронні ефекти дедалі більше інтегруються в естрадно-вокальну культуру як її невіддільний елемент. Так, наприклад, Jerry Heil застосовує looper station і техніку нашарування голосу, створюючи ефект багатоголосся під час живих виступів. Тим часом гурт Kalush Orchestra використовують автотюн не лише для корекції інтонації, але і як виразний художній засіб, що формує характерне електронізоване звучання (Шпортсько, Калюжна, Усачова, 2025: 206).

Характерною рисою сучасного вокально-естрадного виконавства є органічне поєднання традиційних і новітніх співацьких технік. Народна манера виконання, з притаманними їй відкритим звуком, природністю інтонування та самобутньою мелодикою, дедалі активніше входить до арсеналу професійних естрадних виконавців, породжуючи якісно нові виконавські моделі. Важливим складником такого синтезу є сучасний інструментарій вокальної техніки, що охоплює белтинг, мікст, контрольоване вібрато, скет і низку інших прийомів. Показовим у цьому аспекті є звернення до пісенної спадщини української естради 1960-х років, зокрема до творчості Мирослава Скорика. Його пісня «Намалюй мені ніч» постає як яскравий приклад синтезу романсової інтонаційності з елементами джазово-танцювальної стилістики, що зумовлює широкий інтерпретаційний потенціал твору. Особливого значення в контексті

художньої інтерпретації набувають сучасні версії цього твору. Зокрема, інструментальне аранжування Сергія Зубарева (2023), виконане в стилі джаз-фанк, демонструє нові підходи до інтерпретаційної практики. Зберігаючи мелодико-гармонічну основу оригіналу, воно водночас розширює межі агогічної свободи, підсилює роль імпровізаційності та трансформує тембральну палітру. Така модифікація структури (від класичної тричастинної форми до чергування тематичного матеріалу з імпровізаційними фрагментами) засвідчує відкритість твору до нових виконавських стратегій (Іщенко, 2024: 86). Таким чином, художня інтерпретація в естрадному вокальному мистецтві є процесом творчої актуалізації змісту музичного тексту, що реалізується на перетині традиції та інновації.

Суттєво трансформували естрадне вокальне мистецтво цифрові платформи і соціальні медіа, перетворивши його з переважно елітарного студійного продукту на доступний та інтерактивний контент. Сьогодні, завдяки поширеності якісного обладнання для запису та програмного забезпечення для корекції вокалу, навіть люди без спеціальної професійної підготовки можуть створювати і записувати музичні твори. Платформи TikTok, YouTube та Spotify стали ключовими каналами дистрибуції, просування та споживання музики, забезпечуючи глобальну доступність творчості без посередників. Зокрема, TikTok відіграє значну роль у створенні «вірусного» ефекту, коли короткі музичні фрагменти швидко набувають популярності та стають хітами, підкреслюючи значення звуку як основи цифрового візуального контенту (Заря, 2025: 81). Цифрові платформи не

тільки оптимізують технічні процеси створення та поширення музичного контенту, але і докорінно змінюють функціонування естрадного вокального мистецтва. Зникнення традиційних інституційних посередників трансформує механізми професійного визнання виконавців, зміщуючи їх у площину публічної цифрової взаємодії і рецепції.

Висновки. Отже, художня інтерпретація в естрадному вокальному мистецтві є складним багаторівневим феноменом, що поєднує музично-виконавський, технологічний, пластичний і комунікативний виміри. На відміну від академічного вокалу, в естраді виконавець нерідко виступає не лише інтерпретатором, але і співавтором художнього образу, що суттєво розширює межі інтерпретаційної свободи.

Особливу увагу в статті було приділено впливу новітніх технологій на формування феномену художньої інтерпретації. Встановлено, що цифрові технології відіграють не допоміжну, а конститутивну роль у формуванні художнього образу естрадного твору. Вони суттєво розширюють діапазон виконавських можливостей, дозволяючи включати до художнього арсеналу ті прийоми звукоvidобування, які є недоступними в умовах акустичного концертного виконання.

Таким чином, феномен художньої інтерпретації в естрадному вокальному мистецтві формується на перетині традиції та інновації, що відповідає динаміці розвитку сучасної культури і запитам аудиторії.

Перспективним напрямком подальших досліджень вважаємо розробку педагогічних моделей формування інтерпретаційної майстерності майбутніх вокалістів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барановська А. А., Газінська О. В. Наукові дослідження сучасних технік естрадного вокалу. *Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку*. 2025. С. 66–69. DOI: <https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.17> (дата звернення: 20.04.2026).
2. Бермес І. Голосовий образ в академічному вокальному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 283–288. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351954> (дата звернення: 20.04.2026).
3. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2024. Т. 7, № 2. С. 170–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731> (дата звернення: 20.04.2026).
4. Головкова М. М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 1. С. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262574> (дата звернення: 20.04.2026).
5. Заря С. Вплив цифрових технологій на формування естрадного вокального мистецтва сучасності. *Київське музикознавство*. 2025. № 4. С. 78–86. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.04.51> (дата звернення: 20.04.2026).
6. Іщенко О. Є. Інтерпретаційні аспекти виконання естрадної пісні Мирослава Скорика «Намалой мені ніч». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2024. № 27. С. 77–88. DOI: <https://doi.org/10.33287/222443> (дата звернення: 20.04.2026).
7. Маргіна О. А. Фольклорні витоки сучасного естрадного вокалу: синтез традицій і поп-музики. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 2. С. 114–121. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.19> (дата звернення: 20.04.2026).
8. Овсяннікова Н. Ю. Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 170–173. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257681> (дата звернення: 20.04.2026).
9. Цап Г. В., Ковальчук М. М., Єфименко Н. М. Інтерпретація української пісні в сучасному естрадному вокалі як чинник формування національного стилю. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 3. С. 137–140. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.25> (дата звернення: 20.04.2026).

10. Шпортко О., Калюжна Т., Усачова І. Новітні вокальні техніки в українській естраді XXI століття: між етнікою та попкультурою. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2025. № 8(2). С. 202–216. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346285> (дата звернення: 20.04.2026).
11. Drozhzhina N., Yeroshenko O., Davydov S., Shchepak V., Breslavets H., Osypenko V. Variety vocal art in the context of integration into society of the future. *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13, No. 4. P. 1–13. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.4/502> (дата звернення: 20.04.2026).
12. Maychuk O., Slyusar T., Voitovytsch O., Katrych O., An L. Development of the technique of forming the professionalism of a pop artist: Vocal discourse. *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*. 2024. Vol. 17, No. 33. P. 89–104. URL: <https://repositorio.ipcb.pt/entities/publication/17a6636d-592c-4a1a-8d89-b93a574d6b18> (дата звернення: 20.04.2026).
13. Wang S. Vocal improvisation using interactive music technology. *Interactive Learning Environments*. 2024. Vol. 32, No. 1. P. 245–256. DOI: <https://doi.org/10.1080/10494820.2022.2084755> (дата звернення: 20.04.2026).
14. Ohanezova-Hryhorenko O., Nosulia A., Yu X., Zehao G., Qiwei H. Interpretive ability of vocalist-performers: essence and components. *Cadernos De Educação Tecnologia E Sociedade*. 2024. Vol. 17. P. 257–267. DOI: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.257-267> (дата звернення: 20.04.2026).
15. Vashchenko O., Kopeliuk O., Sediuk I., Bondar I., Kornisheva T. Analysis of musical art trends in Ukraine in the 21st century. *Revista Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11, No. 56. P. 142–149. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.56.08.15> (дата звернення: 20.04.2026).

REFERENCES

1. Baranovska A. A., Hazinska O. V. (2025) Naukovi doslidzhennia suchasnykh tekhnik estradnoho vokalu [Scientific research on modern techniques of pop vocal]. *Ukrainske mystetstvo u svitovomu kulturnomu prostori: istoriia, suchasnist ta perspektyvy rozvytku*, 66–69. DOI: <https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.17> [in Ukrainian].
2. Bernes I. (2025) Holosovyi obraz v akademichnomu vokalnomu mystetstvi [Voice image in academic vocal art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 283–288. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351954> [in Ukrainian].
3. Hatsenko H., Kovmir N., Yurchuk V. (2024) Stsenichne vtilennia estradnoi pisni: kompleks vyraznykh zasobiv u suchasnykh vykonavskykh praktykakh [Stage embodiment of pop song: a complex of expressive means in modern performing practices]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 7(2), 170–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731> [in Ukrainian].
4. Holovkova M. M. (2022) Suchasna problematyka doslidzhennia estradnoho vokalnogo mystetstva: kulturolohichni vymiry [Modern issues of researching pop vocal art: a culturological dimension]. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 81–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262574> [in Ukrainian].
5. Zaria S. (2025) Vplyv tsyfrovyykh tekhnolohii na formuvannia estradnoho vokalnogo mystetstva suchasnosti [The influence of digital technologies on the formation of pop vocal art of today]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 4, 78–86. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.04.51> [in Ukrainian].
6. Ishchenko O. Ye. (2024) Interpretatsiini aspekty vykonання estradnoi pisni Myroslava Skoryka «Namaliui meni nich» [Interpretative aspects of the performance of the pop song by Myroslav Skoryk “Draw me a night”]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 27, 77–88. DOI: <https://doi.org/10.33287/222443> [in Ukrainian].
7. Marhina O. A. (2025) Folklorni vytoky suchasnoho estradnoho vokalu: syntez tradytsii i pop-muzyky [Folklore origins of modern pop vocals: synthesis of traditions and pop music]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 2, 114–121. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.19> [in Ukrainian].
8. Ovsiannikova N. Yu. (2022) Ukrainska estradna pisnia: tendentsii rozvytku [Ukrainian pop song: development trends]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 170–173. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257681> [in Ukrainian].
9. Tsap H. V., Kovalchuk M. M., Yefymenko N. M. (2025) Interpretatsiia ukrainskoi pisni v suchasnomu estradnomu vokali yak chynnnyk formuvannia natsionalnoho stylu [Interpretation of Ukrainian songs in modern pop vocals as a factor in the formation of a national style]. *Slobozhanski mystetski studii*, 3, 137–140. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.25> [in Ukrainian].
10. Shportko O., Kaliuzhna T., Usachova I. (2025) Novitni vokalni tekhniki v ukrainskii estradi XXI stolittia: mizh etnikoiu ta popkulturoiu [New vocal techniques in Ukrainian pop music of the 21st century: between ethnicity and pop culture]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 8(2), 202–216. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346285> [in Ukrainian].
11. Drozhzhina N., Yeroshenko O., Davydov S., Shchepak V., Breslavets H., Osypenko V. (2022) Variety vocal art in the context of integration into society of the future. *Postmodern Openings*, 13(4), 1–13. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.4/502>.
12. Maychuk O., Slyusar T., Voitovytsch O., Katrych O., An L. (2024) Development of the technique of forming the professionalism of a pop artist: Vocal discourse. *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 17(33), 89–104. Retrieved from <https://repositorio.ipcb.pt/entities/publication/17a6636d-592c-4a1a-8d89-b93a574d6b18>.
13. Wang S. (2024) Vocal improvisation using interactive music technology. *Interactive Learning Environments*, 32(1), 245–256. DOI: <https://doi.org/10.1080/10494820.2022.2084755>.
14. Ohanezova-Hryhorenko O., Nosulia A., Yu X., Zehao G., Qiwei H. (2024) Interpretive ability of vocalist-performers: essence and components. *Cadernos De Educação Tecnologia E Sociedade*, 17, 257–267. DOI: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.257-267>.
15. Vashchenko O., Kopeliuk O., Sediuk I., Bondar I., Kornisheva T. (2022) Analysis of musical art trends in Ukraine in the 21st century. *Revista Amazonia Investiga*, 11(56), 142–149. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.56.08.15>.

Дата першого надходження статті до видання: 28.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 782.1:792.02(091):78.071

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-29>

Юлія ГРІБІНЄНКО,

orcid.org/0000-0003-4891-5157

доктор мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *j.a.g@ukr.net*

СУЧАСНА СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРИ (на прикладі постановочних версій опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка»)

Статтю присвячено векторам інсценізації опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» в контексті трансформації її жанрового та художнього трактування. Розглянуто як ранні постановки твору, так і більш пізніші інтерпретації. Серед останніх: тілесно-пластичні експерименти Е. Жак-Далькроза та А. Аппія (1912–1913), танцтеатр Піни Бауш (1975), постмодерністські прочитання, представлені на сценах Коміше-опер (1988), Болонського оперного театру (2008) та в межах Зальцбурзького фестивалю (2023). Діапазон зазначених версій репрезентує різні підходи до сценічного втілення опери, що дозволяє осмислити долю твору в контексті розвитку музично-театрального мистецтва.

Метою дослідження є простеження еволюції сценічних інтерпретацій опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» від традиційних інсценізацій до сучасних режисерських версій, а також виявлення основних тенденцій трансформації її художньо-постановочного прочитання.

Дослідження ґрунтується на комплексному методологічному підході із застосуванням історико-порівняльного та типологічного аналізу, що дає змогу простежити трансформації сценічного трактування твору залежно від естетичних настанов і художніх орієнтирів різних історичних періодів. Особливу увагу приділено співвідношенню авторської концепції з сучасними режисерськими підходами до сценічного втілення оперного матеріалу. Порівняльний аналіз постановок «Орфея і Еврідіки» ХХ–початку ХХІ століть демонструє поступовий перехід від уявлення про оперу як цілісну структуру до її розуміння як відкритого інтертекстуального простору. У цьому полі античний сюжет про Орфея функціонує як універсальна модель, що трансформується відповідно до художньо-естетичних і філософських запитів епохи. Дослідження сценічної історії опери відкриває перспективи для подальшого вивчення музично-сценічних редакцій твору, а також існуючих та майбутніх інтерпретаційних практик, що відображають процеси оновлення художніх підходів і трансформації глядацького сприйняття.

Ключові слова: опера «Орфей і Еврідіка», Глюк, авторський задум, оперний текст, постановка, режисерська опера, сценічна дія.

Yuliia HRIBINIENKO,

orcid.org/0000-0003-4891-5157

Doctor of Art History,

Associate Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography

The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *j.a.g@ukr.net*

CONTEMPORARY STAGE INTERPRETATION OF CLASSICAL OPERA (based on performance versions of Gluck's opera «Orfeo ed Euridice»)

The article is devoted to the vectors of staging «Orfeo ed Euridice» by Gluck in the context of the transformation of its genre and artistic interpretation. Both early productions of the work and later interpretations are examined. Among the latter are the corporeal-plastic experiments of Emile Jaques-Dalcroze and Adolphe Appia (1912–1913), the Tanztheater of Pina Bausch (1975), as well as postmodern readings presented on the stages of Komische Oper Berlin (1988), the Teatro Comunale di Bologna (2008), and within the framework of the Salzburg Festival (2023). The range of these versions represents diverse approaches to the staging of the opera, making it possible to comprehend the trajectory of the work within the development of musical theatre.

The purpose of the study is to trace the evolution of stage interpretations of «Orfeo ed Euridice» by Gluck from traditional productions to contemporary directorial versions, as well as to identify the main trends in the transformation of its artistic and staging interpretation.

The research is based on a comprehensive methodological approach employing historical-comparative and typological analysis, which makes it possible to trace transformations in the stage interpretation of the work depending on the aesthetic principles and artistic orientations of different historical periods. Particular attention is paid to the correlation between the author's conception and contemporary directorial approaches to staging operatic material. A comparative analysis of productions of «Orfeo ed Euridice» from the XX–to the early XXI century demonstrates a gradual shift from the perception of opera as a closed, integral structure to its understanding as an open intertextual space. Within this field, the ancient myth of Orpheus functions as a universal model that is transformed in accordance with the artistic, aesthetic, and philosophical demands of each era. The study of the opera's stage history opens prospects for further research into its musical and scenic versions, as well as existing and future interpretative practices that reflect the processes of renewal of artistic approaches and the transformation of audience perception.

Key words: «Orfeo ed Euridice», Gluck, authorial conception, operatic text, production, director's theatre, stage action.

Постановка проблеми. Питання актуалізації музично-театральних творів минулого набуває особливої значущості в контексті сучасної режисерсько-інтерпретаційної практики. Художні тексти попередніх епох не лише зберігаються як культурна спадщина, але й активно входять у новітній мистецький дискурс, набуваючи інших смислових відтінків і прочитань.

У мистецтві XX–XXI століть спостерігається характерна тенденція: приховані смисли дедалі частіше стають предметом свідомої художньої репрезентації, а постмодерністська естетика зумовлює відкрити гру підтекстів. Багатоплановість смислової організації твору висуває на передній план явище музичних конотацій, які проявляються в конкретному культурному контексті та реалізуються у різноманітних формах передачі імпліцитних значень – від розгорнутих семантичних структур до натяків і асоціативних імпульсів. Зі зростанням глибини інтерпретації музично-театрального твору стає очевидним, що денотативний рівень не вичерпує його смислового потенціалу. Навпаки, саме конотативні нашарування значною мірою збагачують семантичний простір, формуючи багатовимірний процес смислотворення та відкриваючи широкі можливості для різних трактувань. У цьому контексті проблема реалізації авторського задуму в оперному театрі постає особливо гостро. Сучасна режисерська практика, зорієнтована на «нові прочитання» класичного репертуару, нерідко трансформує первинні смислові акценти твору. Показовою в межах окресленої проблематики є інтерпретація оперної спадщини Х.В. Глюка, зокрема опери «Орфей і Еврідіка».

Сучасне сценічне життя опери Глюка «Орфей і Еврідіка» не можна назвати інтенсивним. Вона не належить до найбільш часто виконуваних творів світового оперного театру, а її сценічне існування не характеризується безперервним процесом інтерпретаційно-постановочного оновлення. Водночас театральна доля опери характеризується стабільною актуалізацією у вигляді резонансних, концептуально значущих постановок. Крім того, «Орфей і Еврідіка» зберігає особливий статус як серед небагатьох відомих нам і виконуваних сьогодні опер XVIII століття, так і як одна з найзатребуваніших музично-драматичних інтерпретацій античного міфу про давньогрецького співака. Аналіз інтерпретацій даної опери дозволяє окреслити механізми семантичного переосмислення твору, специфіку його конотативного потенціалу та способи формування нових смислових конфігурацій у сучасному оперному театрі.

Метою дослідження є простеження еволюції сценічних інтерпретацій опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» від традиційних інсценізацій до сучасних режисерських версій, а також виявлення основних тенденцій трансформації її художньо-постановочного прочитання.

Аналіз досліджень. Сучасні музикознавчі студії, присвячені сценічній долі опери Орфей і Еврідіка, охоплюють широкий спектр питань, пов'язаних як з історією її постановок, так і з особливостями інтерпретації в різні культурно-історичні періоди (праці П. Говарт, А. Ейнштейна, М. Черкашиної-Губаренко, М. Нестьєвої, П. Ільченка, М. Кондратьєвої, Є. Колесник, Л. Леванової). У центрі уваги дослідників перебувають як традиційні, так і новітні постановочні практики, що висвітлюють різні аспекти функціонування класичного оперного репертуару на сучасній сцені (С. Шутько, П. Ільченко, П. Походзей, А. Солов'яненко).

Сучасний етап розвитку оперного театру актуалізує нові дослідницькі вектори, пов'язані з режисерськими стратегіями переосмислення класичного тексту, деконструкцією традиційної оперної драматургії, інтермедіальністю сценічної практики, а також впливом цифрових технологій і трансформацією комунікативної моделі оперної вистави. Відтак, попри значний обсяг наукової літератури, комплексне осмислення сучасних сценічних інтерпретацій опери Глюка «Орфей і Еврідіка» залишається затребуваним, недостатньо розробленим напрямом та вимагає подальшого системного вивчення.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі музичний театр переживає значні зміни, зумовлені різними тенденціями, серед яких – відродження, збереження та переосмислення класичної спадщини. На межі XX–XXI століть мистецтво дедалі більше постає як мистецтво інтерпретації, нового прочитання творів минулого, саме тому звернення до досвіду композиторів, які визначили основні традиції опери та принципи її сценічного втілення, сьогодні є як ніколи актуальним.

Оскільки опера отримує найповнішу реалізацію в момент сценічного втілення, можна стверджувати, що в цій комунікативній ситуації вона постає не як структурно завершений і внутрішньо замкнений твір, а як текст, здатний до розширення своїх смислових горизонтів у ряді інтерпретаційних версій. У такому випадку опера стає носієм особливої закодованої композитором інформації, яка кожним наступним реципієнтом осмислюється відповідно до специфіки його культурно-історичного контексту. Це дозволяє окреслити

інший методологічний підхід до опери як до текстологічного феномена, що актуалізує проблему взаємодії композиторського задуму та його інтерпретаційно-сценічних версій. Таке розуміння опери, з одного боку, розширює уявлення про глибини іманентного змісту твору, а з іншого – виявляє його смислову варіативність у контексті інтерпретаційних рецепцій.

Сценічне буття опери «Орфей і Еврідіка» значною мірою визначається співіснуванням кількох її редакцій. Початковий варіант «Орфея і Еврідіки» був уперше поставлений 5 жовтня 1762 року у Відні, в Бургтеатрі, з нагоди тезоіменитства імператора Франца Стефана. Постановку здійснював граф Джакомо Дураццо, хореографію створив Гаспаро Анджоліні, сценографію – Джованні Марія Квальо; партію Орфея виконав Гаetano Гваданьї (Howard P., 1995) Перша редакція опери ще зберігала риси придворного театру: використання контртенорової партії Орфея, наявність декоративної ролі Амура та щасливий фінал, що відходив від міфологічного першоджерела. Водночас Глюк приділяв особливу увагу узгодженню вокального та сценічного компонентів, формуючи нові принципи оперної драматургії, орієнтовані на синтетичну природу музичного театру.

Згодом композитор адаптував партію Орфея для Джузеппе Мілліко, що стало основою пармської редакції (1769), створеної з нагоди весільних урочистостей Фердинанда I та ерцгерцогині Марії Амалії. Ця редакція була відновлена у сценічній практиці лише у ХХІ столітті. У ній партію Орфея написано для низького сопрано (Howard P., 1995).

До 1774 року – дати прем'єри «Орфея і Еврідіки» в Парижі – композитор суттєво переробив твір для французької сцени, адаптувавши його до національних традицій. Основні зміни стосувалися посилення ролі балетного компонента, розширення масштабів твору, а також оновлення лібрето французькою мовою. Важливою трансформацією стала заміна партії Орфея на тенорову, що зумовило переосмислення вокальної драматургії та загального тонального плану опери. У французькій редакції також було перероблено речитативні сцени та збагачено виразові можливості інструментальної партії, що загалом сприяло більшій драматургічній цілісності твору (Howard P., 1995).

Дослідники зазначають, що майже ніколи за життя Глюка «Орфей і Еврідіка» не виконувалася в первісному вигляді (Черкашина-Губаренко М., 2015; Howard P., 1995) Переробки частково здійснювалися самим композитором, для якого важливішим було забезпечити сценічне життя твору, ніж зберегти його незмінність. Ця обставина дозволяє

зробити два висновки. По-перше, Глюк постає передусім як практик музичного театру, а не як теоретик-реформатор, спрямований на радикальний захист незмінності власних ідей. По-друге, постійні адаптації «Орфея і Еврідіки» свідчать про те, що ідеї оперної реформи до паризького періоду ще не сприймалися як імпульс до системного перегляду усталених оперних норм.

Французька редакція опери набула значної популярності й у ХІХ столітті входила до театрального репертуару переважно саме в цій версії. Показовою є також веймарська постановка 1854 року під орудою Ф. Ліста, в якій замість увертюри виконувалася його симфонічна поема «Орфей» (Howard P., 1995).

Ще одна редакція опери «Орфей і Еврідіка» була здійснена Гектором Берліозом у 1859 році за пропозицією Дж. Мейєрбера. У цій оновленій версії партію Орфея виконувала відома співачка Поліна Віардо. За підрахунками сучасників, вона виконала цю партію 138 разів. Хореографічну частину постановки здійснював Люсьєн Петіпа (Howard P., 1995).

На початку ХХ століття особливою подією в сценічному житті «Орфея і Еврідіки» стала постановка Е. Жак-Далькроза та А. Аппія. Передова педагогічна методика у поєднанні з новим підходом до сценографії породили справжній театральний експеримент, здійснений у 1912–1913 роках. Твір Глюка у сценографії А. Аппія та постановці Е. Жак-Далькроза став справжнім переломним моментом у розвитку оперної режисури. Перетворення сценічного простору мало сприяти розкриттю тілесно-виразових можливостей виконавців у груповому русі.

А. Аппія та Е. Жак-Далькроз прагнули реалізувати античну триєдність поезії, танцю і музики, вибудовуючи сценічний синтез на основі ритму. Відмовившись від живописної деталізації декорацій, А. Аппія створив сценічний простір, орієнтований на актора і здатний органічно включати будь-який сценічний персонаж. Його ступінчасті конструкції сприяли як індивідуальному пластичному вираженню, так і формуванню ритмічно організованої масової дії.

Міфологічний сюжет про Орфея якнайкраще відповідав цим режисерським пошукам. Музика Глюка, за свідченням дослідників, перебувала в ідеальному резонансі з простотою сценічного оформлення та пластикою виконавців (Beacham R., 2009).

Центральним сценографічним елементом постановки стали монументальні «сходи Аппія», що виконували смислотворчу функцію. Вони складалася з двох взаємопов'язаних частин – про-

фільної та фронтальної, утворюючи складну просторову композицію зі ступінчастими переходами. Загальна ширина конструкції становила 12 метрів, при цьому з обох боків залишалося по одному метру вільного простору, що використовувався як проходи. Сходи символізувала духовний шлях Орфея, його рух між світами та боротьбу з силою тяжіння, перетворюючись на своєрідну «структуру-скульптуру», відокремлену від стін сценічного простору. У сценічній дії сходження в підземний світ набувало значення духовного піднесення, а сцена боротьби з фуріями була побудована як конфлікт пластично та музично організованих сил, де поліритмія та поліфонія формували новий естетичний ракурс драматизму. Фінал опери був змінений постановниками: Орфей, отямившись після повторної загибелі Еврідіки, повільно підіймається сходами, ніби назустріч безсмертю, а твір завершується повторенням початкового скорботного хору (Beacham R., 2009).

Особливо активно сценічне життя опери «Орфей і Еврідіка» розвивається у другій половині ХХ–на початку ХХІ століття. У цей період значну роль у її інтерпретації відіграють аутентичні підходи. Яскравим прикладом цієї тенденції є паризька постановка 1973 року (режисер Р. Клер, хореографія Дж. Баланчина, партія Орфея – Н. Гедда). Серед пізніших звернень до твору варто відзначити фільм-оперу, створений у 2013–2014 роках чеським режисером Ондржеєм Гавелкою до 300-річчя від дня народження Глюка.

Сценічне життя опери в цьому напрямі виявляє низку проблем. Сучасний театр не завжди дотримується принципів історично поінформованого виконавства: вокальні партії нерідко транспонуються, оркестрове звучання не повною мірою відповідає естетиці епохи, порушується баланс тембрів, штрихів, виконавських нюансів тощо. Це зумовлює появу численних інтерпретаційних варіантів, що відображають різницю виконавських і режисерських підходів. У результаті виникають різноспрямовані, але художньо переконливі, прочитання авторського тексту. Водночас у сценічній практиці зберігаються труднощі акторського втілення, оскільки знайти інтонаційно-емоційний ключ, який би заразом розкривав зміст твору і відповідав сучасному глядачеві, достатньо непросто. Виконавці мають володіти не лише вокальною технікою, а й високим рівнем артистизму та здатністю до переконливого сценічного перевтілення. При цьому важливо, що в операх Глюка значення набуває безпосередня виразність виконання, а не зовнішні засоби сценічної «маскування». Окреслені проблеми частково зумовлені й тим, що ком-

позитор не залишив детального виконавського коментаря, зокрема щодо темпів, агогіки, артикуляції та їх можливих варіантів.

Сучасна сценічна історія «Орфея і Еврідіки» Глюка значною мірою визначається розвитком режисерського театру, який реалізується через низку авторських інтерпретацій. У цьому контексті йдеться про прочитання Піни Бауш (1975, 2005), Гаррі Купфера (1988, 1990), Давіда Аланьї (2008), Кристофа Лоя (2023). У перелічених версіях опера постає як простір художніх рефлексій провідних європейських майстрів оперної та балетної режисури, у творчості яких органічно поєднуються класична спадщина та сучасна сценічна стилістика.

У постановці Г. Купфера («Комише-опер»), яка спирається на камерну італомовну редакцію, Орфей постає як сучасний рок-музикант із характерними атрибутами – шкіряною курткою, джинсами та високими чоботами. Еврідіка гине в автомобільній аварії, а після її смерті єдиним зв'язком із нею залишаються речі, зокрема перука, яка набуває символічного значення як алюзія на античну традицію відрізання пасма волосся в обряді прощання з померлим. Сценічний простір наповнений відеомоніторами та залізничними коліями, що символізують розлуку і невідворотність втрати (Swed M., 1991)

У подальшому розвитку дії, характерному для режисерського стилю Купфера, підземний світ інтерпретується як психіатрична лікарня. Дзеркала та чорно-білі екрани створюють ефект психопатологічного простору, а поява двійника Орфея ускладнює сприйняття реальності, залишаючи відкритим питання про справжність головного героя. Порятунком Еврідіки в даній постановці набуває шокуючого характеру: божевільний Орфей викрадає з лікарняного моргу вже торкнутий тлінням труп. І хоча фінальний хор на честь Амура збережено, у цьому контексті його зміст виявляється радикально переосмисленим. Водночас подібна трансформація поєднується із збереженням музичної основи твору. Завдяки цьому опера набуває нових смислових нашарувань і витримує експериментальну інтерпретацію. Подібна деконструкція традиційних образів і переосмислення усталених інтерпретаційних стереотипів обґрунтовується режисером як свідомо стратегія «очищення» смислу твору від пізніших нашарувань, що затінюють його первісні ідеї (Swed M., 1991).

Сценічна версія Піни Бауш пропонує інший варіант прочитання «Орфея і Еврідіки» Глюка. Вона була представлена у 1975 році. Через тридцять років постановку було відновлено для показу в Паризькій

національній опері. Виходячи з висловлювань режисерки-постановниці та хореографа в одній особі, ця вистава вибудована в жанрі, який вона визначила як *Tanzoper* («танцювальна опера») (Climenhaga R., 2009). Його особливістю є закріплення за кожним персонажем двох виконавців – оперного співака та танцівника. Образи Орфея, Еввідіки та Амура втілюються паралельно вокальними й пластичними засобами. Протягом усієї вистави співачки з'являються у довгих чорних сукнях.

На прем'єрі опери, що виконувалася німецькою мовою, було задіяно такий виконавський склад: Орфей – мецо-сопрано Марія Рікардо Весселінг / Стефан Бюйон, Еввідіка – сопрано Юн-Джанг Чой / Марі-Аньєс Жіло, Амур – сопрано Зое Ніколеду / М'юріель Зюсперрегі. Хор і музичний ансамбль Балтасара-Ньюмана під орудою диригента Томаса Гангельброка розміщувалися в оркестровій ямі.

Головною концепційною особливістю цієї постановки є повернення сюжету трагічного фіналу: у версії Піни Бауш Орфей не лише втрачає Еввідіку, а й сам гине. Водночас його образ суттєво переосмислюється – він позбавлений ознак музичного дару, кіфари, не підкреслюється його божественна природа.

Композиційно опера вибудовується таким чином: перша дія складається з трьох картин – «Поховання», «Насильство» (перше місце перебування душ в Аїді) та «Мир» (Елізіум тіней). У цій дії основне смислове навантаження зосереджене на хореографії та візуальному ряді – зміні декорацій і колористиці костюмів танцівників.

Друга дія – подорож Орфея та Еввідіки на землю. У другій дії співачки беруть більш активну участь у розвитку подій, ніж у першій. Вони або сліднують за героями, або в лаконічних мізансценах дублюють їхні переживання. Наприкінці дії драматична кульмінація – найемоційніше напружена сцена другого акту – здійснюється засобами танцівників. Орфей не витримує, повертається до Еввідіки, яка одразу кидається до нього. Закохані пристрасно обіймають одне одного. Після секундної паузи мертва Еввідіка, повисає на руках Орфея. Закінчивши арію, Орфей падає на нерухомі тіла двох виконавиць Еввідіки та помирає. Майже непомітно для залу з'являються три «судді мертвих» у своїх моторошних фартуках. Вони діловито вкладають на підлогу тіло танцівника, яке своєю нерухомістю тепер також нагадує статую. На сцену виходить кордебалет у чорному, починається танець-оплакування Орфея та Еввідіки – пластичний «танець рук», що вражає своєю виразністю.

Як і в постановці Купфера, тут також вибудовується символічний ряд: білий поховальний одяг Еввідіки контрастує з чорними костюмами плакальниць; повалене дерево вказує шлях до царства Аїда (смерті); сірі монохромні площини формують куб, відкритий лише з одного боку (зумовленість і безвихідь долі героїв) тощо (Climenhaga R., 2009).

Хореографічна площина вистави вибудована в модерністському стилі, що підкреслюється, з одного боку, особливою танцювальною технікою – винахідливою, чуттєвою, з характерною роллю «танцю рук» і виконанням босоніж, а з іншого – смисловим рядом, насиченим алюзіями на пози та рухи з постановок Марти Грем, американської танцівниці, однієї із засновниць модерну. Балетні метафори особливо виразно проявляються в партії Еввідіки-танцівниці, яка своїм танцем у довгій червоній сукні викликає асоціації з героїнями давньогрецьких трагедій у балетах Грем. Інакше кажучи, Піна Бауш створила оригінальне, емоційно напружене та видовишно захопливе сценічне втілення опери Глюка. Катрін Лефевр, художня керівниця балету Паризької Гранд-Опера, в одному з інтерв'ю зазначила, що постановка Бауш поділила історію паризького балету на два періоди – «до» і «після» цієї роботи (цит. за: (Climenhaga R., 2009: 5).

Постановка Давида Аланї (Болонський оперний театр, 2008), як і інсценізація Гаррі Купфера, переносить глядача в сучасний світ. Як основу режисер обирає паризьку версію опери – розгорнуту редакцію, що апелює до традицій французької ліричної трагедії. Вже під час увертюри сценічно відтворюється передісторія трагічних подій, що дозволяє одразу окреслити психологічний контекст дії. Аланї підкреслює глибину взаємних почуттів героїв, а загибель Еввідіки постає як наслідок нещасного випадку. Трагічного забарвлення її образу додає також мотив блаженних душ із другої дії, який у режисерській концепції вже в першій сцені «прикріплюється» до персонажа як лейтмотив.

Найбільш новаторською з погляду реформи Глюка є сцена з фуріями, яка має наскрізний характер і включає три аріозо Орфея та референні репліки фурій. У постановці Аланї вона зазнає суттєвої трансформації: міфологічні фурії постають як душі померлих, а їхнє протистояння з Орфеєм зберігає високий рівень драматичного напруження, властивий оригіналу Глюка. Еввідіка в цій інсценізації постає як пристрасна жінка, готова на все заради досягнення мети; вона навіть спокушає Амура на очах у Орфея. У фіналі Орфей виконує свою знамениту арію, інтонаційно спо-

ріднену з його першим сольним номером, що створює ефект репризності музичної драматургії опери, який має відповідник і в міфі, адже Орфей втрачає кохану двічі.

Ще однією показовою версією опери «Орфей і Еврідіка» стала постановка Кристофа Лоя, показ якої відбувся у 2023 році в межах Зальцбурзького фестивалю. Спектакль було задумано як моноцентричне дійство, зосереджене навколо постаті Чечілії Бартолі (Орфей), за участю диригента Джанлука Капуано.

Режисер звертається до пармської редакції «Орфея і Еврідіки», доповнюючи її балетними номерами з віденської та паризької версій. Це рішення формує компактну (близько півтори години), але насичену композицію. Водночас постановники радикально переосмислюють авторський задум, повністю усуваючи щасливий фінал, переводячи твір у трагедійно-екзистенційний вимір.

Постановка вирішена в абстрактно-позачасовій естетиці, в цілому характерній для режисерського методу Лоя. Сценографія Йоганнеса Лейкера репрезентує замкнений простір великого залу з дерев'яними панелями, де передусім звертають на себе увагу портал і монументальні сходи (що відсилають до архітектури античного театру та відповідно до концепції А. Аппія). Це середовище постає метафорою граничного стану – між життям і смертю, реальністю та мистецтвом (Servidei L., 2023).

Хореографія в постановці Лоя відіграє принципово важливу роль: тринадцять танцівників у сучасних костюмах формують пластичну тканину вистави. Водночас режисер інтегрує до неї цитати з II акту балету А. Адана «Жізель», сюжетно співзвучного з історією Орфея, а також ремінісценції з «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва. Таким чином, танець розширює смисловий простір вистави, постаючи інтертекстуальним маркером, що включає її в ширший європейський музично-театральний канон.

У центрі режисерської концепції – Орфей як митець, який утратив не стільки кохану, скільки джерело натхнення. Міф постає як драма творчої кризи, де Еврідіка може трактуватися як реальний персонаж або як метафора зниклого дару. Мінімалізм виражальних засобів, відмова від зовнішньої декоративності, пріоритет внутрішньої дії та синтез мистецтв визначають цю постановку як показовий приклад психологічного театру Кристофа Лоя.

Висновки. Сценічна історія опери Глюка «Орфей і Еврідіка» виявляє рідкісну ситуацію в оперному театрі, коли твір існує як система історично змінних редакцій. Наявність кіль-

кох прижиттєвих версій твору, а також пізніших сценічних адаптацій створює відкриту текстову структуру, яка принципово унеможливорює єдине «канонічне» прочитання. У цьому контексті вибір редакції в сучасній режисерській практиці набуває концептуального статусу. Редакція функціонує як своєрідний смисловий «код», що визначає базову драматургічну модель вистави: її масштаб, мову лібрето, тембральну інтерпретацію партії Орфея, хореографічний компонент тощо.

Порівняльний аналіз постановок «Орфея і Еврідіки» ХХ–початку ХХІ століть демонструє поступовий перехід від уявлення про оперу як цілісну структуру до її розуміння як відкритого твору (за У. Еко). У цьому полі античний сюжет про Орфея функціонує як універсальна модель, що трансформується відповідно до художньо-естетичних і філософських запитів епохи.

Спільною рисою розглянутих інтерпретацій є збереження міфологічного ядра, однак способи його сценічного втілення суттєво різняться. У ранньомодерністській моделі Аппія–Далькроза домінує ідея ритмічно організованого космосу, де пластика і партитура утворюють єдину гармонійну систему. Натомість у пізніших постановках відбувається поступова деконструкція цієї цілісності: у Піні Бауш – через введення тілесної подвійності і трагічного фіналу, у Гаррі Купфера – через осучаснення сюжету та розщеплення особистості головного героя, у Кристофа Лоя – через позачасову естетику і усвідомлену фрагментацію міфу як «культурного архіву».

Ключовим параметром розходжень постановок «Орфея і Еврідіки» виступає концепція фіналу. Якщо у Глюка щасливий фінал репрезентує просвітницьку модель гармонії та відновлення порядку, то в сучасних постановках дедалі частіше відбувається його редукція або повне заперечення, що переводить міф у площину екзистенційної трагедії. Таким чином, фінал стає індикатором світоглядної позиції режисера.

Множинність редакцій опери Глюка та різноманітність режисерських підходів формують особливий тип твору, який існує як відкрита система можливостей. При цьому, навіть точне збереження авторського тексту в тій чи іншій редакції не гарантує дотримання духу твору. Водночас саме у відхиленнях від цього духу парадоксальним чином проявляється жива присутність «Орфея і Еврідіки» в сучасній культурі, зокрема через проєктування у сценічному втіленні актуальних уявлень про Людину, Мистецтво, Життя та Смерть.

Опера «Орфей і Еврідіка» Глюка свого часу стала справжньою революцією в музичному теа-

трі. Однак у сучасному контексті цей реформаторський зміст втрачається. По суті, у більшості постановок XX–XXI століть автентичне у музичному сенсі виконання поєднується з несподіваними режисерськими інтерпретаціями. При цьому не можна не помітити, що всі мотиви сучасних трактувань були закладені вже в музиці самої опери Глюка. Її сценічна структура загалом підкреслює класичну тричастинну композицію, а

переосмислення сюжету й наповнення його сучасними конфліктами впливає з самої природи міфу. Відтак, наявність оригінальних сучасних прочитань опери Глюка засвідчує не лише позачасовий характер міфу про Орфея, а й актуальність звучання його музики. Шедевр віденського майстра справді вирізняється глибиною музичної психології та драматизму, що дозволяє йому залишатися близьким сучасному слухачеві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.
2. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: монографія. К.: КиМУ, 2011. 234 с.
3. Beacham R. Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau. Part One. *Music Made Visible. New Theatre Quarterly*. 2009. № 25(2). Pp. 154–164.
4. Climenhaga R. Pina Bausch. New York: Routledge, 2009. 139 p.
5. Howard P. Gluck in Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents. Oxford : Clarendon Press, 1995. 185 p.
6. Luraghi S. A perplexing retake of Gluck's Orphée et Eurydice. 13 January 2008. URL: <https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=sl/2008/blqorfeo0108.htm> (дата звернення 25.02.2026)
7. Milenski M. Gluck, Orphée et Eurydice: New production. 12.09.2007 (URL: <https://www.musicweb-international.com/sandh/2007/Jul-Dec07/orphee0912.htm> (дата звернення 15.01.2026)
8. Orfeo ed Euridice: Teatro Comunale di Bologna. URL: https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=52470&utm_source=chatgpt.com (дата звернення 25.02.2026).
9. Servidei L. A superb Orfeo ed Euridice opens the Salzburg Whitsun Festival. 2023. URL: <https://bachtrack.com/review-orfeo-euridice-loy-bartoli-petit-nonoa-salzburg-whitsun-festival-may-2023> (дата звернення 15.03.2026)
10. Swed M. Music Review: Berlin «Orpheus» at Home in Brooklyn. 13.02.1991. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-02-13-ca-986-story.html> (дата звернення 03.04.2026).

REFERENCES

1. Cherkashyna-Hubarenko M. (2015) Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori. [Opera Theater in Changing Spacetime] Kharkiv: «Akta». 380. [in Ukrainian].
2. Sharykov D. (2011) Teoriia, istoriia ta praktyka suchasnoi khoreohrafi: monohrafiia. [Theory, History and Practice of Contemporary Choreography: Monograph] Kyiv: KyMU. 234. [in Ukrainian].
3. Beacham R. (2009) Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau. Part One. *Music Made Visible. New Theatre Quarterly*, 25(2), 154–164.
4. Climenhaga R. (2009) Pina Bausch. New York: Routledge. 139.
5. Howard P. (1995) Gluck in Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents. Oxford: Clarendon Press. 185.
6. Luraghi S. (2008) A perplexing retake of Gluck's Orphée et Eurydice. URL: <https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=sl/2008/blqorfeo0108.htm> (data zvernennia: 25.02.2026).
7. Milenski M. (2007) Gluck, Orphée et Eurydice: New production. URL: <https://www.musicweb-international.com/sandh/2007/Jul-Dec07/orphee0912.htm> (data zvernennia: 15.01.2026).
8. Orfeo ed Euridice: Teatro Comunale di Bologna. URL: https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=52470&utm_source=chatgpt.com (data zvernennia: 25.02.2026).
9. Servidei L. (2023) A superb Orfeo ed Euridice opens the Salzburg Whitsun Festival. URL: <https://bachtrack.com/review-orfeo-euridice-loy-bartoli-petit-nonoa-salzburg-whitsun-festival-may-2023> (data zvernennia: 15.03.2026).
10. Swed M. (1991). Music Review: Berlin «Orpheus» at Home in Brooklyn. 13.02. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-02-13-ca-986-story.html> (data zvernennia: 03.04.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78.071.2Кречко:784.087.68(477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-30>

Тетяна ГУСАРЧУК,
orcid.org/0000-0001-8067-4010,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
(Київ, Україна) tvhusarchuk@gmail.com

Ольга ВОЛОСАТИХ,
orcid.org/0000-0003-3713-4187
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
(Київ, Україна) vololga7@gmail.com

ТВОРЧА ПОСТАТЬ МИХАЙЛА КРЕЧКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО ВЕРБАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» ТА ЩОРІЧНИКА «УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО»)

Обґрунтовано актуальність проблеми, що визначається глибиною осягнення всього комплексу питань, пов'язаних з хоровою культурою, у вербальній спадщині видатного українського диригента Михайла Кречка. Ідеї, які він сформулював у своїх працях, не втратили сьогодні своєї актуальності, незважаючи на нову соціокультурну ситуацію останніх десятиліть, яка принципово відрізняється від тієї, що визначала радянські часи, коли жив і творив митець. Розквіт хорового мистецтва в незалежній Україні втілює багато з тих позицій, які безкомпромісно обстоював М. Кречко в умовах ідеологічного тиску, що заважав розвитку національної хорової культури. Проаналізовано публікації диригента в журналі «Музика», а також статтю у щорічнику «Українське музикознавство», визначено провідні ідеї, основні принципи, підходи, які, на переконання автора, мали забезпечувати відродження традицій національного хорового мистецтва, серед яких – включення до репертуару хорових колективів музики українського бароко й класицизму, європейської класики, творів сучасних українських композиторів; прагнення до розмаїття регіональних фольклорних традицій у виконавській практиці народних хорів; відродження духовної музики; вияв індивідуальності у виконавській творчості диригентів – як у доборі репертуару, так і в інтерпретації творів. Виявлено органічні зв'язки між різними гранями багатоаспектної творчої діяльності Майстра – виконавською, композиторською, музично-критичною, музично-громадською. Показано, що всі вони об'єднувалися високими ідеалами служіння мистецтву, прагненням всіляко сприяти духовному процвітання України. Підкреслено, що у вербальній спадщині Михайла Кречка віддзеркалюється обличчя не лише професіонала хорової справи, а й людини надзвичайно тонкої душевної організації, доброзичливої, щирої у стосунках зі своїми учнями й колегами. Висвітлено спадкоємність, що поєднує Михайла Кречка як диригента і педагога з його видатною вчителькою, легендою української хорової культури Елеонорою Скрипчинською.

Ключові слова: українське хорове мистецтво, хорове виконавство, музично-критична діяльність, творча постать Михайла Кречка.

Tetiana HUSARCHUK,

orcid.org/0000-0001-8067-4010

Doctor of Art Studies, Associate professor;

Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology

National Musical Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine) tvhusarchuk@gmail.com

Olha VOLOSATYKH,

orcid.org/0000-0003-3713-4187

Candidate (PhD) of Art Studies, Associate professor;

Associate professor at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Ethnology

National Musical Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine) vololga7@gmail.com

THE CREATIVE FIGURE OF MYKHAILO KRECHKO THROUGH THE LENS OF HIS VERBAL LEGACY (BASED ON MATERIALS FROM THE JOURNAL "MUSIC" AND THE YEARBOOK "UKRAINIAN MUSICOLOGY")

The relevance of this issue is substantiated by the depth of understanding of the entire range of issues related to choral culture found in the written legacy of the outstanding Ukrainian conductor Mykhailo Krechko. The ideas he articulated in his works have not lost their relevance today, despite the new sociocultural situation of recent decades, which differs fundamentally from that which defined the Soviet era when the artist lived and worked. The flourishing of choral art in independent Ukraine embodies many of the positions that M. Krechko uncompromisingly defended under conditions of ideological pressure that hindered the development of national choral culture. The conductor's publications in the journal "Music," as well as an article in the yearbook "Ukrainian Musicology," and the leading ideas, fundamental principles, and approaches identified that, in the author's view, were intended to ensure the revival of the traditions of national choral art, including the inclusion in the repertoire of choral ensembles of Ukrainian Baroque and Classical music, European classics, and works by contemporary Ukrainian composers; the pursuit of diversity in regional folk traditions within the performance practice of folk choirs; the revival of sacred music; and the expression of individuality in the creative work of conductors – both in the selection of repertoire and in the interpretation of works. Organic connections have been identified between the various facets of the Master's multifaceted creative work – as a performer, composer, music critic, and music educator. It is demonstrated that all these facets were united by lofty ideals of service to the arts and a desire to contribute in every way possible to the spiritual prosperity of Ukraine. It is emphasized that Mykhailo Krechko's verbal legacy reflects not only the image of a choral professional but also that of a man of exceptionally refined sensibility, who was kind and sincere in his relationships with his students and colleagues. The article highlights the continuity that links Mykhailo Krechko, as a conductor and educator, to his outstanding teacher, the legend of Ukrainian choral culture, Eleonora Skrypchyńska.

Key words: *Ukrainian choral art, choral performance, music criticism, the creative figure of Mykhailo Krechko.*

Постановка проблеми. Ювілейний 2025 рік, коли музична громадськість відзначала 100-річчя від дня народження Михайла Михайловича Кречка, збагатив українську новими розвідками, присвяченими творчості цього видатного майстра українського хорового мистецтва. Михайло Кречко увійшов в історію української музичної культури передусім як хоровий диригент, проявивши водночас різнобічні обдаровання – талановитого композитора, публіциста, педагога, музично-громадського діяча. Усім, хто знав його, він запам'ятався як високоморальна людина, всебічно освічена, принципова, смілива і водночас толерантна, як тонкий музикант і справжній патріот. Ювілейні заходи актуалізували спогади й роздуми про нього, про його духовну місію в непрості часи ідеологічних утисків, незважаючи на які він завжди залишався відданим ідеалам

добра, правди, високим критеріям мистецтва і принципам виховання молоді. Голос Михайла Кречка звучав не лише з концертних естрад, де він диригував уславленими хоровими колективами, а й зі сторінок газет і журналів, де він з притаманною йому прямою висловлював свої погляди на те, яким має бути українське хорове мистецтво, які завдання воно має ставити перед собою і вирішувати, якими методами потрібно виховувати майбутніх музикантів. Усі ці питання не втратили сьогодні своєї актуальності, а глибина їх розкриття у вербальній спадщині диригента актуалізує звернення до неї і необхідність осягнення концептуальних позицій митця. Уживання поняття «вербальна спадщина» (на противагу музичній – композиторській та виконавській – спадщині М. Кречка) видається доцільним, оскільки все вербальне має різножанрові характеристики.

І важливим тут є не так їхня диференціація у спадщині диригента, як дослідження ідей, закладених у різних вербальних жанрах. Свої черги, розгляд цих ідей неможливий без спирання на зв'язки, що органічно поєднують музично-критичну складову творчого доробку митця з іншими сферами його багатогранної діяльності, а також без урахування соціокультурного контексту епохи, в якій він жив і творив.

Аналіз досліджень. Коротке узагальнення внеску Михайла Кречка в українську музичну культуру як хорового диригента подається в «Українській музичній енциклопедії», де підкреслено, що як художній керівник і диригент Державної капели «Думка» він «розширив стильовий діапазон репертуару, підніс технічну майстерність, утвердив національне обличчя колективу, підготував програми “З народної криниці”, української класики» (Куршнірук, Пархоменко, 2008: 598).

Наталія Кречко зазначає: «Нині нікого не здивує репертуарний план «Думки» М. Кречка, бо українське бароко, новітня українська музика, поряд з західною класикою, та творами великої форми давно стали невід'ємним арсеналом репертуару капели і певним орієнтиром для багатьох інших хорових колективів. Але, мабуть, саме в складні часи «застою», справжній мистецький вчинок деяких митців заклав фундамент цього нового хорового простору» (Кречко Н., 2017: 288).

У працях Н. Кречко на основі архівних документів аналізуються етичні, естетичні й мистецькі погляди українських хорових диригентів, зокрема М. Кречка, у контексті соціокультурних процесів 1960–1980-х років (Кречко Н., 2012: 197–204; 2017: 284–289).

Індивідуальність митця як хорового диригента докладно розглядає Олександр Кравчук у дисертаційному дослідженні «Михайло Кречко як феномен діяльнісного універсалізму в хоровій культурі України» (Кравчук, 2025: 87–114), де спирається на відому концепцію Ольги Коменди щодо типів музикантів-універсалів в українському музичному мистецтві (Коменда, 2020). Композиторську спадщину М. Кречка висвітлюють С. Лісецький (Лісецький, 1997; 2020), О. Кравчук (Кравчук, 2025: 132–142).

Публіцистична діяльність розглядається у дисертації О. Кравчука, оскільки вона є складовою загального образу митця як представника типу універсального музиканта. У 1960–1970-х роках М. Кречко навіть входив до редакційної колегії журналу «Музика» (Кравчук, 2025: 144). Утім, автор дисертаційного дослідження згадує майже виключно газетні публікації диригента – пере-

важно у газетах «Культура і життя» та «Вечірній Київ», а також «Закарпатська правда» та «Новини Закарпаття». Загальна кількість зазначених публікацій у Додатку Г – 22, і до них додано лише одну публікацію в журналі «Музика» за 1980 рік (Кравчук О., 2025: 212). Музично-критичній роботі присвячено підрозділ 3.1 «Культурно-громадська, педагогічна, композиторська та публіцистична діяльність М. Кречка» (Кравчук, 2025: 142–148). Однак безпосередньо аналізує дисертант лише дві публікації та один рукопис диригента. Так, посилаючись на статтю «До вершин хорового мистецтва», опубліковану в журналі «Музика» (Кречко, 1970: 2–3), О. Кравчук звертає увагу на критичні висловлювання щодо прямолінійного й тенденційного трактування поняття ідейності у мистецтві, відсутності самобутнього творчого почерку в доборі репертуару через переважання відомих творів (Кравчук, 2025: 145). У статті М. Кречка «Чи потрібні нам народні хори», опублікованій у газеті «Культура і життя» (1993 р.), автор дисертації підкреслює принципову позицію диригента стосовно того, що народні хори мають дбати про збереження й розвиток народної музики, а не бути інструментом пропаганди (Кравчук, 2025: 147).

О. Кравчук зауважує, що публіцистичні праці М. Кречка можна умовно поділити на такі основні напрями: статті-спогади, роздуми на мистецьку та культурологічну тематику, публікації про мистецькі проекти й заходи та статті, присвячені колегам і сучасникам (Кравчук, 2024: 11; 2025: 143–144). Тексти видатного майстра хорового мистецтва – підкреслює дослідник – «є цінним джерелом для вивчення хорової культури України другої половини ХХ століття, оскільки вони не лише відображають реалії тогочасного музичного середовища, а й містять критичні зауваження, спогади та оцінки розвитку мистецтва» (Кравчук, 2025: 143).

Накреслюючи перспективи подальших досліджень цієї непересічної творчої постаті, О. Кравчук, зокрема, вказує на «детальніше вивчення його публіцистики як джерела фахової рефлексії про стан і перспективи розвитку української хорової культури» (Там само: 176), та на міждисциплінарний аналіз діяльності М. Кречка «в ширшому контексті сучасних гуманітарних студій, що відкриває нові можливості для інтеграції його творчого спадку в національний і міжнародний науково-культурний дискурс» (Там само).

Мета статті – виявити ключові ідеї вербальної спадщини Михайла Кречка у їх нерозривних зв'язках з іншими сферами його діяльності – диригентської, педагогічної, музично-громад-

ської, яка розгорталася на тлі тенденцій розвитку українського хорового мистецтва у другій половині ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Зміст вербальної спадщини Михайла Кречка потрібно розглядати в контексті соціокультурних процесів його часу. Починаючи з 1940-х років хорове виконавство набуває в радянському суспільстві величезної ролі як інструмент виховання (власне, ця тенденція була лише продовженням тих процесів, що спостерігалися від початків Радянського Союзу). Підтримуючи самодіяльну творчість, політичне керівництво спрямовувало її у певне ідеологічне русло, що позначалося як на тематиці, так і на суто музичному компоненті. Панувала політика зближення різних національних культур, формування « нової історичної спільності » – радянського народу, що означало на практиці стирання національних ознак. У межах окремої національної культури це відбувалося шляхом нівелювання місцевих традицій, створення певного узагальненого образу. Ці тенденції гостро критикував М. Кречко, що простежується від 1970-х до 1990-х років.

У висновках дисертації О. Кравчук підкреслює: «Аналіз процесів розвитку хорової культури України у другій половині ХХ століття дає змогу засвідчити, що цей період був етапом інтенсивних якісних змін та структурних трансформацій. В умовах радянської культурної політики, попри ідеологічні обмеження, хорове мистецтво зберігало тяглість національних традицій і водночас активно оновлювалося на рівні виконавських практик, жанрової палітри та репертуарної стратегії» (Кравчук, 2025: 175). Утім, не можна применшувати згубний вплив директивних настанов ідеологічної верхівки тогочасного радянського суспільства. Так, відомо, що за наказом КДБ були розмагнічені унікальні записи духовних творів Артемія Веделя, здійснені капелою «Думка» під орудою Михайла Кречка на українському радіо. «Проблема сакрального, проблема сакральності як мистецького вчинку була не явною, імпліцитною, але вона існувала, як нонконформістський опір бездуховності, тотальному ідеологічному тиску. Насамперед страждали такі презентативні хори, як “Думка”, що були певним “фасадом” радянської влади» (Кречко Н., 2012: 203). Учениця видатного диригента Анжела Масленнікова підкреслює, що її вчитель так і не став ні лауреатом премії імені Тараса Шевченка, ні лауреатом премії Миколи Лисенка. Кричущий парадокс – Державній капелі «Думка» було присвоєно шевченківську премію, але без її керівника. А ось догани були: у 1973 році – «за ідейно хибний добір репертуару,

що полягав у виконанні творів духовного змісту», а в 1983 році – «за націоналістичне спрямування репертуару» (Масленнікова, 2020).

Михайло Михайлович Кречко народився 5 вересня 1925 року в селі Порошкове Закарпатської області. З раннього дитинства був долучений до пісенних скарбів краю, адже його мати знала безліч народних пісень. Навчався в Ужгородській учительській семінарії. У 1954 р. закінчив Київську консерваторію (клас хорового диригування Е. Скрипчинської та з вокалу – І. Паторжинського). У 1954–1969 рр. очолював Закарпатський народний хор, у 1969–1983 – Державну хорову капелю «Думка», у 1983–1996 був головним хормейстером дитячого музичного театру в Києві. З 1972 р. – викладач, з 1960 р. – професор Київської консерваторії. Серед його учнів блискуча плеяда сучасних хормейстерів – Еміль Сокач, Олександр Тарасенко, Анжела Масленнікова, Михайло Мороз, Вікторія Рацюк, Михайло Яциняк. У цьому переліку не можна не згадати й рідну доньку Майстра – Наталію Кречко.

Михайла Михайловича згадують як істинного патріота України, високоєрудовану людину. «Справжнім інтелегентом європейського рівня» назвав його Іван Гамкало в інтерв'ю Анжелі Масленніковій (Масленнікова, 2020). Зокрема, М. Кречко знав кілька мов – угорську, латину, польську, чеську, церковнослов'янську. А. Масленнікова додає до портрету свого вчителя такі якості, як принциповість, щирість, надзвичайна уважність і тактовність у спілкуванні: «Його доброзичлива посмішка, блискуча риторика, уміння тактовно робити зауваження, правильно ставити запитання – заохочували студентів до пошуку істини, а хористів – до максимальної самовіддачі» (Масленнікова, 2020).

Згадані риси особистості М. Кречка пов'язують його із вчителькою – видатною мисткинею і педагогом, легендою української хорової культури Е. Скрипчинською. Ставлячись до неї з величезним пієтетом і любов'ю, він брав із неї приклад не лише у професійній сфері, а й також у ставленні до людей, до власних учнів, до життя. Надзвичайно теплими почуттями сповнені його спогади про Елеонору Павлівну. «Я хормейстер. У пісні мого життя хоч трішечки намагаюся бути схожим на мою вчительку – Е. П. Верьовку-Скрипчинську», – написав Михайло Михайлович у статті, яка так і називається: «Бути схожим на вчительку» (Кречко, 1980а: 30). Прекрасні слова знайшов учень для професійної і водночас людської характеристики улюбленої викладачки, яка стала для нього взірцем: «Натхненна, функціонально точна,

напрочуд граціозна, але водночас вольова диригентська манера Е. Скрипчинської нагадує політ лебедя» (Там само).

Докладно аналізує творчий шлях Елеонори Павлівни М. Кречко у розгорнутій науковій статті «Натхненний музикант і мудрий педагог», опублікованій у щорічнику «Українське музикознавство» до 80-річчя від дня народження Е. Скрипчинської. Автор публікації, зокрема, виокремлює чотири основні принципи її педагогічного методу: а) ідеальний професіоналізм у співдружності з найтоншим музичним смаком; б) комплексний підхід у навчанні та вихованні молодого музиканта; в) таке ставлення педагога, яке спричиняється до рівності й щирості стосунків, спрямованих на максимальну взаємну відповідальність студента і педагога; г) високий морально-етичний приклад педагога» (Кречко, 1980б: 49). «Впродовж чверть століття не піднявши голосу на жодну людину, вона одним м'яким словом наводила в колективі ідеальний порядок, добивалася в кінцевому рахунку повної віддачі співаків на сцені» (Там само: 50).

Тож, вочевидь, не варто не враховувати й можливості ширшого впливу родинно-творчого тандему Елеонори Скрипчинської – Григорія Верьовки на творче становлення Михайла Кречка в усіх близьких йому сферах, на його формування як людини й митця¹. Адже публіцистична діяльність Г. Верьовки (переважно – статті, опубліковані упродовж 1920-х років у журналі «Музика»²) передусім пов'язана із висвітленням різновекторної діяльності (й, відповідно – популяризацією) створених ним мистецьких осередків, зрештою поєднаних у Музпрофшколу. Очевидне досконале знання історії діяльності цієї просвітницької уста-

нови поєднується в цих дописах зі сформованим вочевидь під впливом школи Болеслава Яворського розумінням принципів модерної педагогіки – автор підсумовує підходи до опанування музикознавчих дисциплін, особливо наголошує на важливості вивчення українознавства для загального процесу культурного розвитку учня. Висвітлюючи ж виконавство хорових колективів, автор, спираючись на багатий власний досвід, розглядає нюанси диригентської роботи, характеризує, із деякими зауваженнями й рекомендаціями презентовану творчість сучасних композиторів тощо³.

У цьому контексті цілком природно, що музично-критична діяльність М. Кречка також впливала передусім з його практичної виконавської роботи – диригентської та хормейстерської. Керуючи «Думкою», він розширив репертуар, включивши до програм європейську музику XVII–XVIII століть, українську музику XVIII століття. У виконанні капели звучали твори сучасних українських композиторів – п'ять кантат Лесі Дичко, «Сад Божественних пісень» та «Заклинання вогню» Івана Карабиця, Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» Євгена Станковича.

Водночас складно не помітити в цій єдності практично-виконавської й літературної діяльності М. Кречка й дещо більш опосередкованої спадковості універсальності численних блискучих представників музичної культури перших десятиліть XX століття. Почасти, звісно, те явище може вважатися вимушеним – продиктованим розумінням необхідності активізації процесів становлення вітчизняної культури, рівномірного розвитку всіх її сфер у досить непростий час. Тут варто згадати й плідну роботу Я. Степового з популяризації українського музичного мистецтва на теренах тодішньої імперії, й редакторську та організаційно-видавничу роботу Б. Яновського упродовж різних етапів його життєтворчості, й музично-освітні дописи та огляди актуальної камерно-вокальної творчості, які публікував у «Музиці – масам» Л. Лісовський, й багатокомпонентну науково-публіцистичну діяльність В. Барвінського. Монографія М. Ржев-

¹ Зокрема, згадуване близькими Михайла Кречка прагнення, до досконалості вербального вислову (Кравчук, 2025: 143), захоплення мовами (Масленнікова, 2020) виразно паралелізується з аналогічною рисою потягу до вдосконалення в численних сферах діяльності, притаманною Григорію Верьовці (Волосатих, 2014: 142–143).

² *Гр. В. Липняцький хоровий гурток* (с. Липняки, Київ. округи). *Музика*. 1924. № 7–9. С. 167; *Гр. В. Три з половиною роки існування* (Музична студія ім. Леонтовича при Муз. товаристві). II. Методи нашої роботи та їх наслідки. *Музика*. 1924. № 10–12. С. 231–233; *Гр. В. Перша Київська хорова олімпіада*. *Музика*. 1924. № 10–12. С. 223–225; *Гр. В. Про 5 Держ. Муз. Профшколу ім. Леонтовича у Києві*. *Музика*. 1925. № 9–10. С. 366; *Гр. В. Державна Музпрофшкола ім. Леонтовича* (у Києві). *Музика*. 1927. № 1. С. 71–72.; Г. Верьовка. *Музпрофшкола ім. Леонтовича в Києві*. *Музика – масам*. 1929. № 2. С. 23–24.

³ Так само до найближчих авторів сфер апелює музично-критична діяльність Віктора Косенка – дві датовані 1937 роком публікації в «Радянській музиці». Розлогий відгук на концерт шопенівської фортепіанної музики у виконанні Тетяни Гольдфарб поєднується тут із не надто очевидною в контексті власної творчості композитора рецензією на «Продану наречену» Бедржіха Сметани у постановці київського оперного театру. Проте не виключено, що таким чином «сублімувалося» незмінне прагнення до написання власного музично-драматичного твору.

ської містить також інформацію про музично-критичну роботу К. Стеценка, О. Кошиця, обох братів Ревуцьких тощо (Ржевська, 2005).

Ретроспективний погляд на літературну спадщину Михайла Кречка унаочнює больові точки тогочасного стану хорової справи і розкриває провідні концепти Майстра, як фактично залишалися незмінними упродовж десятиліть, адже він ніколи не зраджував своїм ідеалам і принципам. Читаючи його публікації 1970-х років, дивуєшся і захоплюєшся принциповістю й сміливістю висловлення ідей, які у час наступу ідеологічної реакції після відлиги шістдесятих років ішли всупереч офіційній культурній політиці.

У статті **«До вершин хорового мистецтва»** М. Кречко розповідає про семінар керівників хорових капел України, скликаний у Києві правлінням Музично-хорового товариства УРСР. З його учасниками проводилися практичні й теоретичні заняття. Зокрема, хормейстери прослухали й обговорили доповідь М. Кречка, в якій йшлося про виконавський ідеал, виховну роль хормейстера, про своєчасність введення нової системи роботи капел. «Що пропонують зі сцени наші хори? Найчастіше, з невеликими відхиленнями, однаковий репертуар і майже однакову його інтерпретацію. Відмінність можна помітити лише у рівні виконання. Чи можемо ми назвати хоча б три капели в республіці, які б мали яскраву, тільки їм притаманну манеру інтерпретації, наприклад, творів Леонтовича? <...> Чомусь забувають, що без образного мислення і творчої фантазії немає хормейстерського мистецтва. Без індивідуального добору репертуару, продиктованого власними нахилами, особливостями і можливостями твоєї капели, мистецтво буде тільки копією з оригіналу. А копія, знята навіть з геніального оригіналу, є тільки ремісництвом. Треба глибоко вчитуватися у музично-літературний комплекс виконуваного твору, треба багато знати і вміти, щоб досягнути і донести до слухача не тільки те, що закладено в нотах і словах, а, головним чином, те, що «закодовано» у підтексті. <...> Таке виконавське мистецтво дає поштовх думці слухача, пропонує йому діалог, “викресує вогонь” з його душі, стає різноманітним, неповторним, хай суперечливим, але завжди цікавим, існуючим в одному примірнику. Тоді слухач зможе співпереживати з хором найменші психологічні, а не агогічні нюанси. Це і є найправильніший шлях до концепційності у хоровому мистецтві, якої йому так не вистачає сьогодні». (Кречко, 1970: 2).

У публікації 1977 року **«Третій тур фестивалю»** М. Кречко розповідає про результати Респу-

бліканського фестивалю самодіяльного художньої творчості, який проходив у Запоріжжі. У конкурсі взяли участь 25 київських хорових колективів, які об’єднали 1303 учасники. Серед керівників хорових колективів автор публікації відзначає Г. Горбатенко, В. Мальцева, А. Авдієвського. При цьому він висловлює такі зауваження та поради: «Головною проблемою хорових колективів області залишається опанування вищої форми виконавства – акапельного співу з усіма його складовими елементами. <...> Багатьом керівникам треба швидше й радикальніше вириватися з вузьких рамок всім відомого і Perezaspivannogo репертуару. Не тільки інших не варто повторювати, а – по змозі – і самих себе. Репертуарні пошуки і першовідкриття завжди віддають. <...> Настав час інтелектуальної, глибоко мотивованої праці хормейстерів, його вдумливого звукопису художніми образами, асоціативного, афористичного, багатопланового трактування творів» (Кречко, 1977: 1).

У статті **«На захист жанру»** (1982) М. Кречко висвітлює проблеми розвитку народних хорів: «Висока культура істинно народного співу, його безмежна щирість, моральна цнота, його єдина у світі національна характерність, а значить і безцінність, органічно входить у загальнонаціональну музичну скарбницю. <...> плідна культивация і повний розквіт усіх регіональних манер народного хорового виконавства у їх найблагородніших взірцях – ось єдино правильний шлях розвитку цього прекрасного жанру» (Кречко, 1982: 22).

Напередодні набуття Україною державної незалежності Михайло Кречко виступає, власне, з програмною статтею, аналізуючи тодішній стан українського хорового мистецтва, як його виявив конкурс імені Миколи Леонтовича. «<...> чого ми не мали вчора в хоровій справі? – запитує автор у статті **«Вперед до Леонтовича»** (1990) – Не було в нас державної турботи про його всебічний розвиток у національному та гуманістичному руслі, не мали ми можливості оберігати й поглиблювати вікові співочі традиції. Без цього хоровий спів приречений на вимирання. <...> Коли говоримо про традиції, <...> мовиться насамперед про досягнення всіх тонкощів стилю через призму національної духовності. <...> Сучасний хормейстер фактично безпорадний перед творами минулих віків. <...> Зрештою, ми забули нашу величезну національну спадщину, загубили багатовікові співочі традиції, нам не дали можливості упродовж десятиліть опановувати різні музичні стилі усіх часів» (Кречко, 1990: 20).

Гострополемічний, принциповий характер має **«Відкритий лист художньому керівникові і**

головному диригенту **Українського народного хору імені Г. Верьовки А. Авдієвському»** (1992): «Ви, шановний колего, ось уже двадцять років працюєте поза всякою критикою, а це ніколи до добра не приводить» (Кречко, 1992: 13). У листі йдеться про те, що коли хор виконує українську класику та церковну музику («Хустину» Л. Ревуцького, «За байраком байрак» Б. Лятошинського, духовні твори Я. Яциневича, К. Стеценка, М. Леонтовича), «спів хору імені Г. Верьовки стає одним із багатьох і чуваних, і бачених» (Там само). «Ви одягли звукову палітру хору у фрак», – зауважує автор листа (Там само). Натомість «яку нову сторінку відкрив би хор, коли б запропонував кількарічний цикл програм за регіонально-фольклорними ознаками, наприклад, пісні (і танки) Придніпров'я, а потім Слобожанщини та Полісся, Поділля, Лемківщини, Карпатського регіону тощо. Невичерпне національне багатство, що віками живе невиявленим, конче потрібне сьогодні, у світлий час будівництва незалежної України» (Там само). Далі М. Кречко наводить приклад О. Кошиця, який на основі фольклору написав п'ять своїх літургій. «Коли б регіональний світський фольклор в розумних межах об'єднати з церковним і все це подати слухачам на висоті майстерності наших народних хорів, адресуючи кожен твір регіону і селу, – то це було б неоціненним внеском в національну музичну культуру» (Там само).

Два роки по тому М. Кречко знову звертається до хору імені Григорія Верьовки з нагоди 50-річчя творчого шляху Державного українського народного хору, організованого 1993 року (А. Авдієвський очолив хор у 1965 році). У статті **«Ювілейні вечорниці»** (1994 р.), оцінюючи роль хорового колективу, автор публікації підкреслює його високу мистецьку й патріотичну місію в культурній дипломатії, завершуючи статтю словами: «Не злічено, скільки кілометрів пройдено по всьому світу. І скрізь люди різних країн, навіть різного кольору шкіри вперше у своєму житті вимовляли дивне для них і дороге для нас слово – Україна!» (Кречко, 1994: 22).

Отже, помічаючи й критикуючи недоліки в роботі колег, Михайло Кречко водночас умів цінувати їхні здобутки. Прикладом такого пієтету є його ставлення до Лева Венедиктова. До 70-річчя видатного українського диригента він опублікував статтю **«Слово про колегу»**, у якій, зокрема, наголосив: «Лев Миколайович Венедиктов належить до мистецької еліти України, яка взяла на себе відповідальність за долю національного оперного мистецтва <...> Сорок років творчої діяльності Майстра в театрі Національної опери, з яких

останні двадцять два він очолює хор (з 1986 по 1991 – директор театру), засвідчують одну на все життя любов до оперно-хорового жанру» (Кречко, 1994б: 10). Звертає до себе висновок М. Кречка: «Так, дечому маємо вчитися у Європи, але Меккою краси народної пісні та хорового співу для неї має стати Україна» (Кречко, 1994б: 10).

Михайло Кречко жив Україною, дихав Україною, знав її історію і пишався нею. А. Масленнікова цитує його натхненне висловлення: «Духовний витвір народу – пісня, казка, матеріалізована поезія писанки, вишиванки, бандури, білосніжні хатки у вишневих обіймах, культова споруда – усе це бездонна криниця мудрості і багатства душі» (Масленнікова, 2020). Тому цілком природною сферою діяльності митця була фольклористична робота. Він випустив збірки «Закарпатські народні пісні», «Закарпатські пісні та коломийки», «Співає Закарпатський народний хор», створив численні обробки народних пісень. Стихія народної пісні, любов до рідного краю, до духовної спадщини народу надихали його на власну творчість. Серед оригінальних творів: «Там, де чорна Тиса», «Вийду на Говерлу», «Любіть Україну» на вірші В. Сосюри, «Київ весняний» на власні слова, а також Літургія та інші духовні твори.

Сердечне уболівання Михайла Михайловича за стан і долю українського хорового співу проявлялося не лише у виконавській та публіцистичній, але й у просвітницькій, музично-громадській, організаторській роботі. Він стояв біля витоків Всеукраїнського хорового конкурсу імені Миколи Леонтовича та обласного огляду-конкурсу імені Кирила Стеценка, разом із Софією Грицею проводив велику роботу як ведучий і член журі радіо-конкурсу «Золоті ключі», був багаторічним ведучим конкурсу «Сонячні кларнети» на телебаченні.

М. Кречко був блискучим оратором. Зі слів А. Масленнікової: «Я згадую неперевершені метафори, алегорії, порівняння та поетичні образи, які наводив видатний митець задля більш глибокого проникнення в образно-емоційний зміст твору – чи то в консерваторії, чи то під час репетицій в театрі» (Масленнікова, 2020). «За спогадами близьких осіб, М. Кречко полюбляв відшуковувати нові, особливі слова, словосполучення, цитати. Мав окремого записника, у якому занотовував думки, вислови, які потім використовував у своїй публіцистичній діяльності» (Кравчук, 2025: 143).

Висновки. Беззаперечно, провідною сферою діяльності Михайла Кречка була диригентська діяльність, на основі якої відбувалася інтеграція всіх інших сфер – композиторської, вербальної творчості, педагогічної та музично-громадської

роботи. Психологи стверджують, що прагнення до об'єднання різних уподобань, нахилів, талантів однією справою життя є природним прагненням людини. Виходячи з цього, універсальність творчої особистості є природним явищем. У творчій діяльності Майстра не просто були представлені різні грані його обдаровання – вони взаємодіяли, впливаючи одна на одну, збагачуючи і розкриваючи певний спільний зміст різними засобами.

Творча постать Михайла Кречка сприймається дуже цілісною, органічною саме завдяки проявленій у різних її аспектах концептуальній єдності. Центральним стрижнем цієї єдності є багатовікова культура України, її цінність для сучасної людини та майбутнього нації. Саме у збереженні, розкритті й творчому розвитку традицій – фольклорних, духовних – митець убачав завдання хорового мистецтва, і цей вектор простежується всюди – у фольклористичній та просвітницькій роботі, виконавстві та композиторській творчості і, звісно, у публіцистиці.

Важливим вектором, на який спрямовував свою увагу видатний майстер хорового співу, було переконання у необхідності творчого розмаїття в культурі та вияву кожним своєї індивідуальності. Стосовно роботи хорових диригентів це полягало в індивідуальному доборі репертуару та індивідуальному його прочитанні на основі глибинного занурення в національні культурні традиції.

Митець володів високоморальними особистісними якостями, що проявлялося у спілкуванні з колегами й учнями. Моральним авторитетом і взірцем для нього була його вчителька Елеонора Павлівна Скрипчинська, якій він присвятив багато натхнених рядків своїх праць, практично втілюючи цей ідеал у повсякденній педагогічній

роботі, творчій діяльності, спілкуванні. Образ мудрого вчителя й непохитного борця, який діяв так, як писав, як закликав інших діяти, асоціюється з образом Григорія Сковороди, який жив так, як учив, у чому, зокрема, безвічна привабливість його творчої постаті.

Більша частина багатогранної творчої діяльності Михайла Кречка припала на 1940–1980-і роки ХХ століття (нагадаймо роки життя: 1925–1996) Тож у площині проблеми «митець і час» – однієї з центральних у сучасному музикознавстві – зміст його діяльності постає концептуально опозиційним до панівної ідеологічної доктрини радянської держави. Музично-критичну діяльність М. Кречка характеризували принциповість, безкомпромісність, сміливість, прагнення впливати на культурно-музичні процеси в Україні, спонукати музичну громадськість до обговорення важливих тем, пов'язаних із тогочасним станом хорової справи. Критикуючи панівні ідеологічні тенденції часу, він водночас пропонував прогресивні шляхи розвитку хорового мистецтва України, обстоюючи значення високої професійної майстерності хорових колективів, вказував на принципи формування репертуару, на місце й інтеграцію фольклорних традицій з багатовіковими традиціями церковної музики, ділився власним практичним досвідом, надаючи конкретні методичні поради.

Ознайомлення з вербальною спадщиною Михайла Кречка розкриває цілий «космос» думок, які випереджали свій час і не втратили й сьогодні своєї актуальності попри кардинальні зміни, що відбулися за десятиліття державної Незалежності України в її хоровому мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волосатих О. Ю. Григорій Верьовка. Роки становлення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : збірник статей. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1913–1922 роках. Київ : НМАУ, 2014. С. 139–156.
2. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
3. Кравчук О. О. Михайло Кречко як феномен діяльнісного універсалізму в хоровій культурі України : дис. ... доктора філософії, спец. 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2025. 212 с.
4. Кравчук О. О. Публіцистична діяльність Михайла Кречка. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : зб. матер. Міжн. наук.-практ. конф. м. Київ, 17–18 квіт., 2024. Київ : КНУКіМ, 2024. С. 11–12.
5. Кречко М. М. Бути схожим на вчительку. *Музика*, 1980, № 1. С. 30.
6. Кречко М. М. Відкритий лист художньому керівникові і головному диригенту Українського народного хору імені Г. Верьовки А. Авдієвському. *Музика*, 1992. № 5. С. 13.
7. Кречко М. М. Вперед до Леонтовича. *Музика*. 1990. № 4. С. 20–22.
8. Кречко М. М. До вершин хорового мистецтва. *Музика*, 1970, № 4. С. 2–3.
9. Кречко М. М. На захист жанру. *Музика*, 1982. № 4. С. 22.
10. Кречко М. М. Натхненний музикант і мудрий педагог. *Українське музикознавство*. 1980. Вип. 15. С. 42–50.
11. Кречко М. М. Слово про колегу (до 70-річчя Л. Венедиктова). *Музика*. 1994. № 5. С. 10.
12. Кречко М. М. Третій тур фестивалю. Хори, ансамблі бандуристів. *Музика*. 1977. № 1. С. 1.

13. Кречко М. М. Ювілейні вечорниці (до 50-річчя творчого шляху Державного українського народного хору імені Г. Верьовки). *Музика*. 1994. № 1. С. 15.
14. Кречко Н. М. Репертуарна політика та концертна практика провідних академічних хорових колективів України як фактор розвитку вітчизняної хорової культури (60–80-ті роки XX століття). *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 197–204.
15. Кречко Н. М. Характерні ознаки репертуарної політики академічних хорових колективів України в контексті розвитку вітчизняної хорової культури другої половини XX століття. *Молодий вчений* : наук. журн. 2017. № 10 (50). С. 284–289.
16. Кушнірук Л., Пархоменко Л. Кречко Михайло Михайлович. *Українська музична енциклопедія*. Т 2 : Е – К. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 598–599.
17. Лісецький С. Й. Композиторський спадок Михайла Кречка. *Хрещатик*. 1997. 29 березня.
18. Лісецький С. Й. Михайло Кречко – видатний музичний діяч, хоровий диригент і композитор. *Культура і життя*. 2020. № 18. С. 6.
19. Масленнікова А. Г. Михайло Кречко – душа, окрилена піснею. *Музика*: Український інтернет-журнал 5.09.2020. URL: <https://mus.art.co.ua/mykhaylo-krechko-dusha-okrylena-pisnei/>
20. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

REFERENCES

1. Volosatykh O. Yu. (2014). Hryhorii Verovka. Roky stanovlennia [Hryhorii Veryovka. The formative years]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*: zbirnyk statei, 112, Kyiv: UNTAM, 139–156. [in Ukrainian].
2. Komenda O. I. (2020). Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal creative specialty in Ukrainian musical culture], Doctor in Art Studies dis., P. I. Tchaikovskiy National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 519 p. [in Ukrainian].
3. Kravchuk O. O. (2025). Mykhailo Krechko yak fenomen diialnisnogo universalizmu v khorovii kulturi Ukrainy [Mykhailo Krechko as a phenomenon of active universalism in the choral culture of Ukraine], PhD Dissertation in Specialty 034 «Cultural Studies» (field of study 03 «Humanities»), Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 212 p. [in Ukrainian].
4. Kravchuk O. O. (2024). Publitsystychna diialnist Mykhaila Krechka [Mykhailo Krechko's journalistic activities]. *Muzyka v dialozii z suchasnistiu: osvichni, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii*: zb. mater. Mizhn. nauk.-prakt. konf. m. Kyiv, 17–18 kvit., Kyiv: KNUKiM, 11–12. [in Ukrainian].
5. Krechko M. M. (1980). Buty skhozhym na vchytelku [To be like a teacher]. *Muzyka*, 1, 30. [in Ukrainian].
6. Krechko M. M. (1992). Vidkrytyi lyst khudozhnomu kerivnykovi i holovnomu dyryhentu Ukrainskoho narodnoho khoru imeni H. Verovky A. Avdiievskomu [An open letter to the artistic director and chief conductor of the H. Veryovka Ukrainian Folk Choir, A. Avdievsky]. *Muzyka*, 5, 13. [in Ukrainian].
7. Krechko M. M. (1990). Vpered do Leontovycha [Forward to Leontovych]. *Muzyka*, 4, 20–22. [in Ukrainian].
8. Krechko M. M. (1970). Do vershyn khorovoho mystetstva [To the heights of choral art]. *Muzyka*, 4, 2–3. [in Ukrainian].
9. Krechko M. M. (1982). Na zakhyst zhanru [in defense of the genre]. *Muzyka*, 4, 22. [in Ukrainian].
10. Krechko M. M. (1980). Natkhennnyi muzykant i mudryi pedahoh [An inspired musician and a wise educator]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 15, 42–50. [in Ukrainian].
11. Krechko M. M. (1994). Slovo pro kolehu (do 70-richchia L. Venedyktova) [A word about a colleague (on the 70th anniversary of L. Venediktov)]. *Muzyka*, 5, 10. [in Ukrainian].
12. Krechko M. M. (1977). Treti tur festyvaliu. Khory, ansambli bandurystiv [Third round of the festival. Choirs, bandura ensembles]. *Muzyka*, 1, 1. [in Ukrainian].
13. Krechko M. M. (1994). Yuvileini vechornitsi (do 50-richchia tvorchoho shliakhu Derzhavnoho ukrainskoho narodnoho khoru imeni H. Verovky) [Anniversary evenings (for the 50th anniversary of the creative path of the State Ukrainian Folk Choir named after H. Veryovka)]. *Muzyka*, 1, 15. [in Ukrainian].
14. Krechko N. M. (2012). Repertuarna polityka ta kontsertna praktyka providnykh akademichnykh khorovykh kolektyviv Ukrainy yak faktor rozvytku vitchyzniansoi khorovoi kultury (60–80-ti roky XX stolittia) [Repertoire policy and concert practice of leading academic choral groups of Ukraine as a factor in the development of domestic choral culture (60s–80s of the 20th century)]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, Kyiv: Milenium, 21, 197–204. [in Ukrainian].
15. Krechko N. M. (2017). Kharakterni oznaky repertuarnoi polityky akademichnykh khorovykh kolektyviv Ukrainy v konteksti rozvytku vitchyzniansoi khorovoi kultury druhoi polovyny XX stolittia [Characteristic of the repertoire policy of academic choral groups of Ukraine in the context of the development of domestic choral culture in the second half of the 20th century]. *Molodyi vchenyi*: nauk. zhurn, 10 (50), 284–289. [in Ukrainian].
16. Kushniruk L., Parkhomenko L. (2008). Krechko Mykhailo Mykhailovich [Krechko Mykhailo Mykhailovich]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*, Vol. 2: E – K. Kyiv: IMFE im. M. T. Ryl'skoho, 598–599. [in Ukrainian].
17. Lisetskyi S. Y. (1997) Kompozytorskyi spadok Mykhaila Krechka [The composer's legacy of Mykhailo Krechko]. *Khreshchatyk*. 29. 03. 1997. [in Ukrainian].
18. Lisetskyi S. Y. (2020). Mykhailo Krechko – vydatnyi muzychnyi diiach, khorovyi dyryhent i kompozytor [Mykhailo Krechko – a prominent musical figure, choral conductor and composer]. *Kultura i zhyttia*, 18, 6. [in Ukrainian].
19. Maslennikova A. G. (2020). Mykhailo Krechko – dusha, okrylena pisnei [Mykhailo Krechko – a soul inspired by song]. *Muzyka*: Ukrainskyi internet-zhurnal 5.09.2020. URL: <https://mus.art.co.ua/mykhaylo-krechko-dusha-okrylena-pisnei/> [in Ukrainian].
20. Rzevska M. Yu. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy [At the turn of time. Music of the Dnipro Ukraine of the first third of the 20th century in the socio-cultural context of the era]: a monograph. Kyiv: Avtograf. 352 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-31>

Лілія ДАВИДЕНКО,

orcid.org/0009-0002-1132-2198

Заслужена артистка України,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *liliadavydenkou@gmail.com*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ОБРАЗУ ДАЛІЛИ В ОПЕРІ КАМІЛЬ СЕН-САНСА «САМСОН І ДАЛІЛА» В КОНТЕКСТІ ОРІЄНТАЛІЗМУ

Статтю присвячено аналізу образу Даліли в опері «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса крізь призму жанрово-стильових та семантичних характеристик у контексті орієнталізму. Метою дослідження є виявлення специфіки музично-драматургічного втілення образу героїні та з'ясування ролі орієнталістських елементів у формуванні її художньої природи. Методологічну основу становлять історико-концептуальний і герменевтичний підходи, а також компаративний аналіз, що дозволяє співвіднести музичні засоби виразності з ширшими культурними процесами європейського мистецтва XIX століття. У дослідженні проаналізовано вокальну специфіку партії мецо-сопрано, інтонаційні та гармонічні особливості музичного матеріалу, драматургічні функції образу Даліли. Особливу увагу приділено ролі орієнталістських маркерів – ладових, ритмічних і тембрових – у конструюванні образу «іншого», що постає як носій екзотичної, чуттєвої жіночності. Окремо розглянуто інтонаційні та стилістичні паралелі з іншими творами європейського оперного репертуару, що дозволяє уточнити місце опери у ширшому культурному контексті. Наукова новизна роботи полягає в осмисленні образу Даліли як складного культурного феномену, сформованого на перетині музичної драматургії та орієнталістського дискурсу, а також у виявленні зв'язку між вокальною природою партії та її семантичним наповненням. У висновках зазначено, що образ Даліли функціонує як модель орієнталістської жіночності, в якій поєднуються риси спокусливості, влади та «іншості». Орієнталістські елементи виступають не лише стилістичним засобом, але й важливим чинником формування драматургічної логіки твору, відображаючи ширші культурні уявлення європейської традиції про Схід. Водночас, як видається, подальше осмислення цього образу відкриває перспективи для глибшого аналізу взаємодії музики, гендерних моделей і культурних стереотипів, що формувалися в межах орієнталістського дискурсу XIX століття.

Ключові слова: образ Даліли, опера «Самсон і Даліла», орієнталізм, французька музика XIX століття, мецо-сопрано, К. Сен-Санс.

Lilia DAVYDENKO,

orcid.org/0009-0002-1132-2198

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Solo Singing

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odessa, Ukraine) *liliadavydenkou@gmail.com*

GENRE, STYLE, AND SEMANTIC ASPECTS OF THE CHARACTER OF DELILAH IN CAMILLE SAINT-SAËNS' OPERA «SAMSON AND DELILAH» IN THE CONTEXT OF ORIENTALISM

This article analyzes the character of Delilah in C. Saint-Saëns's opera «Samson and Delilah» through the lens of genre, stylistic, and semantic characteristics in the context of Orientalism. The aim of the study is to identify the specifics of the musical and dramaturgical embodiment of the heroine's character and to clarify the role of Orientalist elements in shaping her artistic nature. The methodological foundation consists of historical-conceptual and hermeneutic approaches, as well as comparative analysis, which allows for correlating musical means of expression with broader cultural processes in 19th-century European art. The study analyzes the vocal specifics of the mezzo-soprano part, the intonational and harmonic features of the musical material, and the dramaturgical functions of Delilah's character. Particular attention is paid to the role of Orientalist markers – modal, rhythmic, and timbral – in constructing the image of the “other,” who emerges as the bearer of exotic, sensual femininity. Intonational and stylistic parallels with other works of the European opera repertoire are examined separately, allowing for a clearer understanding of the opera's place within a broader cultural context. The scientific novelty of the work lies in the interpretation of the image of Delilah as a complex cultural phenomenon formed at the intersection of musical dramaturgy and Orientalist discourse, as well as in the identification of the connection between the vocal nature of the role and its semantic content. The conclusions note that the image of Delilah functions as a model of Orientalist femininity, combining traits of seductiveness, power, and “otherness.” Orientalist elements serve not only as a stylistic device but also as a key factor in shaping the work's dramatic logic, reflecting broader cultural perceptions of the East within the European tradition. At the same time, it appears that further reflection on this image opens up prospects for a deeper analysis of the interplay between music, gender models, and cultural stereotypes that took shape within the Orientalist discourse of the nineteenth century.

Key words: the character of Delilah, the opera “Samson and Delilah”, Orientalism, 19th-century French music, mezzo-soprano, C. Saint-Saëns.

Постановка проблеми зумовлена недостатнім рівнем репрезентації оперної спадщини К. Сен-Санса в українському музикознавстві. Попри значний внесок композитора у розвиток європейського музичного театру XIX століття, його оперні твори, зокрема «Самсон і Даліла», до цього часу залишаються недостатньо дослідженими у вітчизняній науковій традиції. Варто підкреслити, що в українському музикознавчому дискурсі відсутні ґрунтовні розвідки, присвячені аналізу жанрово-стильових та семантичних особливостей оперної творчості композитора, а також її осмисленню в контексті ширших культурних явищ, зокрема орієнталізму.

Окрім того, спостерігається зростання наукового інтересу до проблематики орієнталізму в музиці, передусім на матеріалі інструментальних творів (дослідження Л. Шевченко, Д. Андросової та ін.). У цьому зв'язку, на наш погляд, звернення до вокально-оперної спадщини композитора може суттєво розширити дослідницьке поле та стати важливим доповненням до вже сформованої палітри українського музикознавства. Дослідження оперної творчості К. Сен-Санса не лише заповнює наявну наукову лауну, але й відкриває нові перспективи для осмислення європейського мистецтва XIX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стаття Чумак О. (2025) присвячена дослідженню орієнталізму в музичному мистецтві на матеріалі опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса. У роботі вперше здійснено системний аналіз відтворення образу Сходу в хорових сценах твору шляхом виявлення та інтерпретації орієнтальних семантичних ознак. Дослідження спрямоване на репрезентацію специфіки орієнтального компонента у музичній драматургії опери. Варто зазначити, що на сьогодні подібні розвідки в українському музикознавстві практично відсутні, що дозволяє розглядати дану статтю як одну з небагатьох спроб комплексного осмислення оперної спадщини К. Сен-Санса у цьому напрямі.

Дослідження Новак І. (2024) має невеликий розділ, присвячений дослідженню впливу орієнталізму на французьку вокальну музику середини XIX – початку XX століття. Матеріалом дослідження є твори Жоржа Бізе («Прощання Арав'янки»), Моріса Равеля (цикл «Мадагаскарські пісні») та ін. Орієнтальна тематика пронизує тканину музичної мови, знаходячи відображення у мелодиці, гармонічних структурах та ритмічній організації творів. Йдеться, точніше сказати, про формування особливого типу звукової образності, де «східне» постає як система знаків, що моделює

уявлення про інший культурний простір.

Стаття О. Буреля (2023) присвячена дослідженню специфіки втілення орієнтальної тематики у вокально-симфонічній творчості К. Сен-Санса на матеріалі циклу «Персидські мелодії» та кантати «Персидська ніч». У роботі проаналізовано історію створення творів, їхню поетичну основу, музичну структуру, інтонаційно-гармонічні особливості та драматургію. Особливу увагу приділено виявленню семантики орієнтального компонента та характерних рис композиторського стилю, що проявляються у вишуканості музичної мови, оркестровій барвистості та економності засобів вираження.

Орієнталізм в інструментальній музиці XVIII–XIX століть розглянуто в статті Л. Шевченко (2025). Основну увагу зосереджено на аналізі тих ладових, ритмічних, тембрових і драматургічних засобів, за допомогою яких у музичному мистецтві конструювався образ Сходу як «іншого» культурного простору. Йдеться про інтерпретацію музичного орієнталізму як художньо сконструйованого феномену, сформованого в межах західної естетичної свідомості. У цьому сенсі так звані «східні» стилі постають, радше, як умовні акустичні маркери екзотики – гнучкі, взаємозамінні, позбавлені необхідності етнографічної точності. Л. Шевченко простежує, що музичний орієнталізм функціонує як складна культурна модель, у якій образ Сходу набуває символічного значення «іншості» та часто підтримує ієрархічне протиставлення «свого» і «чужого». Водночас, як видається, еволюція цього явища від романтизованого захоплення до більш структурованого ідеологічного використання відображає глибші трансформації європейського художнього мислення Нового часу.

У дослідженні наявне звернення до праць низки представників західної музикознавчої традиції (Н. Halbreich, А. Hervey, Н. Lacombe та ін.), в яких виявлено переконливі аргументи для інтерпретації окремих аспектів образу Даліли.

Метою дослідження є аналіз образу Даліли в опері «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса крізь призму жанрово-стильових та семантичних характеристик, а також визначення його місця у контексті орієнталістської естетики європейської музичної культури XIX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Допитливий розум Сен-Санса завжди спонукав його до подорожей, але після розлучення він став майже одержимим мандрівником, відвідавши всі континенти, крім Австралії та Антарктиди, і здійснивши 179 поїздок до 27 країн. Концертні тури

регулярно приводили його до Німеччини, Англії та США, а також він побував в Іспанії, Португалії, Італії, Скандинавії, Греції, Південній Америці, Шрі-Ланці та на Канарських островах. Але саме в Північній Африці він знайшов свій духовний дім – і фізичний дім теж. Багато зі своїх подорожей він задокументував у музичних творах, які склав, використовуючи теми, зібрані в дорозі (Buzacott, 2019).

Тривале перебування в цьому регіоні, як видається, мало безпосередній вплив на формування його композиторського стилю, зокрема на звернення до так званої «екзотичної» тематики. Це знайшло відображення у низці творів, серед яких – «Перські мелодії» (1870), а також Концерт для фортепіано № 5 фа мажор (Op. 103), створений у 1896 році під час перебування композитора в Луксорі. Останній, не випадково, отримав неофіційну назву «Єгипетський», що пов'язано з використанням у ньому інтонаційних та ритмічних елементів, асоційованих із близькосхідною та північноафриканською музичною традицією.

Окремої уваги заслуговує фантазія для фортепіано з оркестром «Африка» (Op. 89), у якій, на наш погляд, найбільш концентровано проявляється інтерес композитора до культурного простору африканського континенту. Звернення К. Сен-Санса до «екзотичного» матеріалу може бути інтерпретоване не лише як стилістичний прийом, але і як результат безпосереднього культурного досвіду, набутого під час подорожей.

Створюючи оперу «Самсон і Даліла», прем'єра якої відбулася 2 грудня 1877 року у Веймарі в Гроссгерцогському театрі (нині «Штаатскапелле Веймар»), Каміль Сен-Санс надихнувся лібрето французького поета та лібретиста Фердинанда Лемара. Бажаючи написати музику, яка б відображала найглибші емоції, композитор сам долучився до формування цього лібрето: поки Ф. Лемар був зайнятий аналізом біблійного тексту, композитор розробляв план опери, виділяючи ті сцени з історії, які б мали бути виражені у віршах.

Сюжет з Біблії мав стати основою для ораторії, але за пропозицією Ф. Лемара композитор перетворив твір на оперу. Лібрето було натхненне твором Вольтера «Самсон» (1732) – вільною адаптацією історії зі Старого Завіту, написаною для Ж. Рамо, але через цензуру опера так і не була поставлена. У розділах 13–16 Книги Суддів розповідається історія Самсона, але, натхненний Вольтером, автор лібрето посилається виключно на події, описані в розділі 16. Геніальність К. Сен-Санса могла проявитися в новому світлі: його попередня опера «Срібний дзвін» (1865) через низьку якість лібрето не давала композитору можливості реа-

лізувати свої блискучі композиторські ідеї, тоді як тема та лібрето його нового твору «Самсон і Даліла» дозволили розкрити його талант.

Композитор і музичний критик Артур Герві пише про твір Сен-Санса: «Коли «Самсон і Даліла» вперше вийшла на сцену, деякі вважали її музично випереджаючою свій час» (Herveu, 1921: 51). Композитор відмовляється від стандартної практики поділу опери на окремі музичні частини, арії, дуети, ансамблі тощо, натомість використовує акти та сцени, щоб забезпечити єдність і безперервність драматичної дії, що було незвичною практикою для тієї епохи. Арії та дуети в «Самсоні та Далілі» гармонійно влітають у структуру твору, сприяючи таким чином плинності дії та підсилюючи драматизм певних моментів. Єдність і рівновага опери забезпечуються повторюваними мотивами та темами: «У своїй опері «Самсон і Даліла» Сен-Санс зберіг класичну музичну архітектуру, часом за зразком творів XVIII століття, водночас використовуючи мотиви, яких в опері налічується близько двадцяти» (Lacombe, 2001: 142).

Дослідник Р. Тарускін підкреслює, що опера К. Сен-Санса продовжила лінію французького оперного орієнталізму XIX століття, де екзотичні образи поєднуються з християнською символікою, створюючи багатошаровий культурний код (Taruskin, 2010: 312). У цьому сенсі «Самсон і Даліла» належить до таких творів, як «Кармен» Ж. Бізе або «Таїс» Ж. Массне, де взаємодіють гендерні та культурні архетипи.

Передусім доцільно окреслити вихідну позицію: образ Далілі в опері «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса репрезентований партією мецо-сопрано, що має принципове значення для його інтерпретації. Вокальний тип у даному випадку виступає не лише технічною характеристикою, але й важливим маркером жанрово-стильових і семантичних настанов.

Як відомо, у французькій оперній традиції XIX століття мецо-сопрано пов'язане з низкою центральних жіночих образів, які поєднують драматичну глибину та психологічну складність (Кассандра, Дідона, Даліла, Шарлотта). Натомість в італійській опері цей тип голосу частіше функціонує в межах вторинних ролей – матерів, відом та ін. Така відмінність, на мій погляд, відображає різні моделі репрезентації жіночності в національних оперних традиціях.

Водночас у європейській оперній культурі простежується стійка асоціативна зв'язка між тембром мецо-сопрано та категоріями тілесності, еротизму й «екзотичного». Ця тенденція особливо

виразно проявляється у творчості Дж. Верді, де образи Азучени чи Ульріки поєднують риси «іншості» (етнічної, соціальної) з елементами містичного. Подібним чином постать принцеси Еболи демонструє складне переплетення жіночої привабливості, владних амбіцій і «екзотичного» колориту, що виявляється як у драматургії, так і у вокальній характеристиці.

У французькому репертуарі ці конотації набувають дещо іншого відтінку. Зокрема, у творчості Г. Берліоза образ Дідони позбавлений виразної «земності», характерної для італійських меццо-сопрано. Втім, як можна припустити, у французькій опері «екзотичне» частіше локалізується у сценічно-хореографічних епізодах, ніж у власне вокальній характеристиці персонажів.

Партія меццо-сопрано в опері виступає не лише вокальною категорією, але й носієм складного комплексу культурних значень, що включають уявлення про тілесність, жіночність і «іншування». У цьому контексті образ Далілі може бути розглянутий як один із найбільш репрезентативних прикладів такої семантики в опері пізнього романтизму.

Знайомство з героїнею починається з першого акту – найвідомішої арії «Весна настала» («*Printemps qui commence*»), яка є одним із сентиментальних моментів опери. К. Сен-Санс використовує величезну палітру засобів, характерних для зображення «чутливої героїні» на сцені. Плавна, некваплива мелодія заснована на скачкоподібному русі на сексту та м'якому низхідному заповненні. У преамбулі появи героїні в тональності E-dur етап зваблення підкреслюється акцентами на слабких долях, що імітують зітхання. «Ласкава» інтонація відображає емоційний стан Далілі.

Важливим моментом в арії є розмитість вільної метро-ритмічної структури, що створює відчуття свободи та розкнутості головної героїні. Цьому сприяє фактурно-прозорий танець жриць Дагона, який змінює сценічну дію опери. Ця сцена за яскравістю аналогічна такому ж виходу Кармен в однойменній опері Ж. Бізе. Можливо, К. Сен-Санс намагався продовжити традиції романтичної опери, герої якої часто зображувалися такими, що одночасно танцюють і співають. Можна сказати, що він трактує експозицію персонажа як важливий епізод драматичного розвитку, що виконує роль експонування ключового конфлікту між злом і підступністю Далілі та Добром, персоніфікацією якого служить образ Самсона. Увага композитора до музичного втілення східного колориту була вирішена за допомогою ладів мінорного нахилу, а саме фрігійського та дорійського.

Любовну лінію Далілі продовжує Самсон, де інтонаційною основою матеріалу слугують тематизм, що піднімається вгору по тонічному кварто-секстакорду, та повторювані мотиви «зітхання». Закладені композитором мотиви-фрази проявляються в оркестрі тембрами дерев'яно-духових інструментів.

Дует побудований у формі наскрізної сцени, що складається з декількох розділів, які об'єднані спільністю тематичного матеріалу. В оркестровому вступі викладається одна з основних тем дуету. Ця легка, лірична мелодія (група струнних інструментів, потім – додаються флейти) ніби характеризує героїню з двох боків: як людину, що легко ставиться до життя, несерйозну і неглибоку. Основному мотиву струнної групи протиставлені тиражні обороти духової групи, що вносять в образ Самсона героїчні мотиви.

У своїх очах він – важлива персона, безсумнівно, що має вагу і значення. Така портретна характеристика виникає завдяки використанню широких висхідних ходів, вільному ритмічному викладу, використанню повторів окремих звуків, тривалих зупинок на інтонаційних вершинах. Розділи дуету ґрунтуються на контрасті тем двох частин – енергійної арії Самсона та спокусливої й витонченої Далілі.

Одна з центральних сцен опери – арія Далілі з другого акту «*Mon cœur s'ouvre à ta voix*» («Відкрилася душа»). Гаррі Хальбрейх підкреслює, що ця арія є «справжнім шедевром французького ліризму», де простота мелодії поєднується з вишуканою гармонією (Halbreich, 2002: 209). Мелодійна лінія побудована на низхідних мотивах, що символізують м'якість і спокусу, в той час як акомпанемент струнних створює атмосферу інтимності та спокою. Вокальна партія вимагає від співачки виняткового контролю над диханням і динамікою: кожне *piano* та *crescendo* слугують для створення образу спокусниці, яка впливає не лише на Самсона, а й на глядача. Гармонійні відхилення від тональності ре-бемоль мажор до більш віддалених тональних сфер підкреслюють момент психологічної нестабільності, натякаючи на приховану напруженість між удаваною любов'ю та справжньою зрадою.

Продовжуючи розгляд екзотичної проблематики в опері К. Сен-Санса, доцільно звернути увагу на інтонаційні паралелі, що виникають у межах європейського оперного репертуару другої половини XIX століття. Зокрема, початковий розділ арії Далілі виявляє виразну схожість із оркестровим вступом до третього акту опери «Аїда» Дж. Верді, яка також репрезентує орієнталістську стилістику.

З огляду на те, що французька прем'єра «Аїди» відбулася у 1876 році, а прем'єра «Самсона і Далілі» – у 1877 році, можна припустити (хоча це потребує додаткової джерельної верифікації), що зазначена інтонаційна близькість не є випадковою і може свідчити про опосередковані міжтекстові впливи або спільність стильових пошуків.

Порівняння постановок різних епох показує, що трактування образу Далілі значно еволюціонувало. Так, на початку XX століття співачки акцентували її чуттєвість і спокусливість, що помітно у виконаннях Маргарити Матценауер та Рози Понсель, зафіксованих в архівних програмах Метрополітен-опери. У другій половині століття інтерпретації поступово зміщувалися в бік психологічної глибини та драматизму – яскраві приклади цього можна знайти у виконанні Ширлі Верретт, які підкреслювали внутрішню напругу та трагізм образу. Сучасні інтерпретації ставлять у центр амбівалентність героїні: її почуття можна розглядати не лише як прояв підступності, а й як внутрішній конфлікт між коханням і обов'язком.

На мій погляд, образ Далілі можна співвіднести з усталеними в науковому дискурсі уявленнями про тип *femme fatale* (фатальної жінки), характерний для оперного мистецтва пізнього романтизму. Далілу нерідко порівнюють з іншими відомими героїнями того ж амплуа – Кармен Ж. Бізе та Таїс Ж. Массне – з точки зору поєднання гіпнотичної жіночої привабливості та «східного» колориту в їхніх образах.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Розгляд опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса дозволяє дійти висновку, що образ Далілі

являє собою складний багаторівневий феномен, у якому поєднуються жанрово-стильові, драматургічні та семантичні компоненти. Варто підкреслити, що вокальна природа партії мецо-сопрано виступає не лише засобом музичного вираження, але й носієм культурних смислів, пов'язаних із категоріями тілесності, жіночності та «іншості».

У контексті орієнталізму образ Далілі може бути інтерпретований як репрезентація узагальненого типу «екзотичної жінки», що поєднує риси спокусливості, владності та прихованої загрози. Така інтерпретація, на мій погляд, корелює з ширшими тенденціями європейської культури XIX століття, де «східне» часто виступає як простір проєкції фантазій, пов'язаних із чуттєвістю та інакшістю. Водночас музична мова опери – зокрема використання хроматизму, варіативності метроритмічної організації – відіграє ключову роль у формуванні цього образу, підсилюючи його емоційну та символічну насиченість.

Перспективи подальших досліджень, на мій погляд, пов'язані з поглибленням міждисциплінарного підходу до аналізу оперного репертуару. Зокрема, продуктивним видається залучення гендерного аспекту, постколоніальної теорії та культурної антропології для більш глибокого осмислення образу Далілі як моделі жіночності в контексті орієнталістського дискурсу. Доцільним є розширення компаративного аналізу шляхом зіставлення цього образу з іншими жіночими персонажами французької опери XIX століття (до прикладу, Кармен Ж. Бізе та Таїс Ж. Массне), що дозволить точніше окреслити специфіку його художнього втілення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. Культура Франції на зламі XIX і XX століть у формуванні концепції фортепіанних концертів К. Сен-Санса. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, №1. 2019. С. 210-215.
2. Бурель О. «Персидська ніч» К. Сен-Санса: східна історія очима француза. Аспекти історичного музикознавства, 2023, вип. XXXIV (34). С. 55-91. DOI 10.34064/khnum2-34.03
3. Новак І. Національно-стильова специфіка французької вокальної музики з доби романтизму до середини XX століття. Творчий мистецький проєкт на здобуття наукового ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. ОНМА імені А. В. Нежданової імені, Одеса. 2024. 83 с.
4. Чумак О. Семантика орієнталізму в хорових сценах опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». Аспекти історичного музикознавства, 2025, вип. XL (40). С. 212-228. DOI 10.34064/khnum2-40.11
5. Шевченко Л. М. Орієнталістська парадигма в європейській музиці XVIII–XIX століть. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2025. № 4. С. 297–304. DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351958
6. Halbreich H. Saint-Saëns. Paris: Fayard, 2002. 173 p.
7. Hervey A. Saint-Saëns. Edinburgh: John Lane Company, Morrison and Gibb Ltd. 1921. 312 p.
8. Lacombe H. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century. Berkeley – Los Angeles: University of California Press. 2001. 415 p.
9. Buzacott M. Classically Curious: The restless travels of Camille Saint-Saëns. 2019. URL: <https://www.abc.net.au/listen/classic/read-and-watch/music-reads/classically-curious-saint-saens/10714128> (дата звернення: 24.02.2026).
10. Taruskin R. Music in the Nineteenth Century. Oxford University Press, 2010. 317 p.

REFERENCES

1. Androsova D. (2019). Kultura Frantsii na zlami XIX i XX stolit u formuvanni kontseptsii fortepiannykh kontsertiv K. Sen-Sansa [French culture at the turn of the 19th and 20th centuries and its influence on the development of Camille Saint-Saëns's concept of piano concertos]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, №1. S. 210-215 [in Ukrainian].
2. Burel O. (2023). «Persydska nich» K. Sen-Sansa: skhidna istoriia ochyma frantsuza [“Nuit Persane” by C. Saint-Saëns: Oriental Story from a Frenchman]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, vyp. XXXIV (34). S. 55-91. DOI 10.34064/khnum2-34.03 [in Ukrainian].
3. Novak I. (2024). Natsionalno-stylova spetsyfika frantsuzkoi vokalnoi muzyky z doby romantyzmu do seredyny XX stolittia [The National and Stylistic Characteristics of French Vocal Music from the Romantic Era to the Mid-20th Century]. *Tvorchyi mystetskyi proekt na zdobuttia naukovooho stupenia doktora mystetstva za spetsialnistiu 025 Muzychne mystetstvo. ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi imeni*, Odesa. 83 s. [in Ukrainian].
4. Chumak O. (2025). Semantyka oriientalizmu v khorovykh stsenakh opery K. Sen-Sansa «Samson i Dalila» [Semantics of Orientalism in the choral scenes of the opera “Samson and Delilah” by C. Saint-Saëns]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, vyp. XL (40). S. 212-228. DOI 10.34064/khnum2-40.11 [in Ukrainian].
5. Shevchenko L. M. (2025). Oriientalistyska paradyhma v yevropeiskii muzytsi XVIII–XIX stolit [Orientalist Paradigm in European Music of the XVIII–XIX Centuries]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. № 4. S. 297–304. DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351958 [in Ukrainian].
6. Halbreich H. (2002). Saint-Saëns. Paris: Fayard. 173 p.
7. Hervey A. (1921). Saint-Saëns. Edinburgh: John Lane Company, Morrison and Gibb Ltd. 312 p.
8. Lacombe H. (2001). The Keys to French Opera in the Nineteenth Century. Berkeley – Los Angeles: University of California Press. 415 p.
9. Buzacott M. (2019). Classically Curious: The restless travels of Camille Saint-Saëns. URL: <https://www.abc.net.au/listen/classic/read-and-watch/music-reads/classically-curious-saint-saens/10714128> (accessed: 24.02.2026)
10. Taruskin R. (2010). Music in the Nineteenth Century. Oxford University Press. 317 p.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78.071.4

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-32>

В'ячеслав ДАШКОВСЬКИЙ,

orcid.org/0009-0006-3346-2879

кандидат педагогічних наук,

професор кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) v.dashkovskiy@gmail.com

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ СЕРАФИМИ МОГИЛЕВСЬКОЇ (ДО 110-Ї РІЧНИЦІ НАРОДЖЕННЯ)

Строфи цієї публікації складаються автором безпосередньо у листопаді 2025 року, тобто рівно у 110 річницю народження славної української мисткині, чудової піаністки, надзвичайно ґрунтованого, глибокого музиканта та геніального педагога – Серафими Леонідівни Могилевської. Ми вважаємо дуже важливим те, що останніми роками все більшу розповсюдженість отримують публікації та виступи на конференціях, що присвячені явищу Одеської фортепіанної школи. Ідея збереження вдячної пам'яті про великих фундаторів цієї над'яскравої гілки української піаністики постає не просто благородною задачею з позиції питань морального боргу, але вкрай важливою та актуальною для виховання майбутніх представників нашої виконавської професії. Лише тільки швидкоплинний погляд на галерею славнозвісних імен, що вийшли з класу Серафими Могилевської – переможець Міжнародного конкурсу піаністів імені королеви Єлизавети в Брюсселі (1964), професор Брюссельської консерваторії Євген Могилевський, лауреат премії ім. Прокоф'єва, заслужений артист України, член Міжнародної академії наук, освіти й мистецтв в Каліфорнії, професор Михайло Легоцький, засновник Міжнародного музичного фестивалю Odessa Classics та Всеукраїнського конкурсу молодих піаністів імені Серафими Могилевської, народний артист України Олексій Ботвінов, заслужений артист України Фелікс Любарський, перші Лауреати Українського конкурсу камерних ансамблів, члени Міжнародної Асоціації фортепіанних дуетів Віктор Фрейдман і Надія (Нана) Журавська, нарешті, сам автор цієї статті – кандидат педагогічних наук, професор кафедри спеціального фортепіано ОНМА ім. А. В. Нежданової В'ячеслав Дашковський – не залишає сумнівів у тому, яким необхідним і своєчасним є звернення до окресленої теми задля розквіту нашої культурної спадщини у майбутньому.

Ключові слова: *Одеська фортепіанна школа, виконавство, педагогічний портрет, методика викладання, Серафима Могилевська.*

Viacheslav DASHKOVSKIY,

orcid.org/0009-0006-3346-2879

Phd in Pedagogical Studies,

Professor at the Special Piano Department

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine)

v.dashkovskiy@gmail.com

PEDAGOGICAL PORTRAIT OF SERAFIMA MOGILEVSKAYA (TO THE 110TH ANNIVERSARY OF HER BIRTH)

The verses of this publication are composed by the author directly in November 2025, that is, exactly on the 110th anniversary of the birth of the famous Ukrainian artist, a wonderful pianist, an extremely erudite, profound musician and brilliant teacher – Serafima Leonidovna Mogilevskaya. We consider it very important that in recent years, publications and speeches at conferences dedicated to the phenomenon of the Odessa Piano School have become increasingly widespread. The idea of preserving the grateful memory of the great founders of this brilliant branch of Ukrainian piano is not just a noble task from the standpoint of moral duty, but extremely important and relevant for the education of future representatives of our performing profession. Just a quick glance at the gallery of famous names who graduated from Serafima Mogilevskaya's class – the winner of the Queen Elizabeth International Piano Competition in Brussels (1964), professor of the Brussels Conservatory Yevgeny Mogilevsky, laureate of the Prokofiev Prize, Honored Artist of Ukraine, member of the International Academy of Sciences, Education and Arts in California, Professor Mykhailo Legotsky, founder of the Odessa Classics International Music Festival and the Serafima Mogilevskaya All-Ukrainian Competition of Young Pianists, People's Artist of Ukraine Oleksiy Botvinov, Honored Artist of Ukraine Felix Lyubarsky, the first Laureates of the Ukrainian Chamber Ensemble Competition, members of the International Association of Piano Duets Viktor Freidman and Nadia (Nana) Zhuravskaya, and finally, the author of this article himself – candidate of pedagogical sciences, professor of the Department of Special Piano of the ONMA named after A. V. Nezhdanova Vyacheslav Dashkovsky – leaves no doubt about how necessary and timely it is to address the outlined topic for the flourishing of our cultural heritage in the future.

Key words: *Odesa Piano School, performance, pedagogical portrait, teaching methodology, Serafima Mogilevskaya*

Постановка проблеми передбачена необхідністю вшанувати пам'ять чудового професіонала, музиканта та піаністки, педагога та друга – Серафими Леонідівни Могилевської у 110-ту річницю її народження. Разом з тим, наявною та вкрай очевидною вадою інформаційного простору ми вважаємо той факт, що у науково-методичному контенті практично відсутні гідні публікації про Серафиму Могилевську. Замітки про цю велику мисткиню, що є наявними та доступними на сьогодні в публіцистичному полі носять скоріше аматорський, есеїчний характер, часто постають у формі інтерв'ю. Відтак, ми вважаємо за потрібне запропонувати виконавській та музикознавчій спільноті України статтю у безпосередньо науковому виданні, яка б більш повно, ніж будь-коли, висвітлювала особистісні та професійні риси цієї представниці української фортепіанної школи.

Аналіз досліджень. В основу викладеного матеріалу покладені дослідження та систематизація феномена одеської фортепіанної школи, що останніми роками декларувались на конференції «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність». Великою мірою у публікації віддзеркалено спогади, рефлексії та узагальнення учнів, послідовників методу Могилевської, серед яких і автор наведеної статті.

Мета статті полягає в описі життєвого шляху Серафими Могилевської, долученні до широко відомих біографічних відомостей спогадів та висловлень самої мисткині щодо її життєпису та принципів роботи. Надання сучасній музичній спільноті України різнобічного нарису педагогічного портрета одного з флагманів розквіту кафедри спеціального фортепіано Одеської музичної академії.

Виклад основного матеріалу. Як повідомляють нам численні (в тому числі енциклопедичні) довідкові джерела (Опошнян, 2018), Серафима Леонідівна Могилевська народилась 15 листопада 1915 р. в Одесі. Музика була частиною її буття від самого народження. Батьком майбутньої піаністки був відомий одеський трубач та диригент, засновник та один з перших педагогів Одеської консерваторії, завідувач кафедри духових та ударних інструментів консерваторії в повоєнні роки, професор Леонід Якович Могилевський (1886–1950). Окрім особливостей музичного родоvodu, Могилевська з дитинства проводила багато часу в Оперному театрі, слухаючи виступи відомих артистів. Навчатися грі на фортепіано Серафима Леонідівна почала у п'ятирічному віці. Музична освіта, разом з тим, не була єдиною у біографії мисткині – в юності вона здобула технічну освіту і деякий час

працювала інженером. Після отриманої на заводі травми назавжди повернулася до занять музикою і вступила на підготовче відділення Одеської консерваторії. Згодом була прийнята в клас Марії Старкової, у якої й закінчила Одеську консерваторію. Потім була аспірантура Московської консерваторії по класу професора Генріха Нейгауза.

Привертає до себе увагу, як схематично та сухо надані віхи життєпису, освіти та фактичного професійного становлення Серафими Могилевської в *основних доступних нам джерелах*. Сьогодення ставить перед нами задачу піти суттєво за межі формальних даних – вони недостойні масштабу особистості, якій присвячена ця стаття. Оскільки ж однією з найважливіших задач цієї публікації постає надати виконавцям та освітянам відомості про професора Могилевську, що ще *не публікувалися в україномовному просторі*, ми вважаємо за потрібне надати слово самій Могилевській. Компіляція її спогадів щодо власного життєпису (у нашому прискіпливому перекладі, – В. Дашковський) вбачається нами найкращою можливістю не просто відстежити найважливіші біографічні сходинки, але ширше – доторкнутися до особистісного феномену Серафими Могилевської.

Так, згадуючи свої перші кроки у світі музики, Могилевська підсумовувала, що *у неї були маленькі руки, за що її і виключили з музичної школи*. Разом з тим (пряма мова тут і далі є стенограмою бесід з Могилевською, які були здійснені у Німеччині, зберігаються у особистому архіві автора, були перекладені нами та надаються до друку українською вперше, – В. Дашковський): «<...> мої перші особисті кроки – це слух та імпровізація. Мої 6-7 років, перший клас та муштра, автоматика, нотні знаки <...> в результаті відштовхування та ненависті». Показово, як, фактично, Могилевська у цих спогадах дає дуже містку та категоричну характеристику досить руйнівній лінії розвитку дитини на початковому етапі її музичного виховання. Загальновідомо, що у XX столітті чи не домінантна тенденція у початковому вихованні молодих музикантів передбачала акцент на першочерговому вивченні нотної грамоти у всій її повноті, *омінаючи* надзвичайно плідний період спілкування з інструментом *поза* вузько цехової необхідності знання нот, ключів, тривалостей тощо – ціле покоління зростало, не відчувши на собі ефект допотопного періоду експериментів з інструментом, який власне передбачає тяжіння до підбору по слуху, імпровізації, загострення слухової сфери. Фізична муштра на перевагу розвитку художньої уяви, концептуальності мислення – все це відчула на собі Серафима у своїй дитячі роки

й згодом категорично критикувала: «методи Майкапара – словесний зміст усієї тканини, ліквідація музичної мови як основи. Для мене це було трагічно. Чути слова, але не звуки... Діяти фізично. І крім усього – переінакшування всіх деталей виконуваного композитора. Закреслювалася вся динаміка. Наприклад у Бетховена! І створювалася інша динаміка, як зворотна, прямо якась революція. І мені це було ненависно, і не входячи в розуміння того, що відбувається, я покинула заняття вже до 12-13 років». Саме так виникла досить дивна строфа подальшої біографії – людина, створена для музики опиняється у технікумі.

Могилевська згадувала як парадокс те, що власне її любов до наук та необмежені пізнавальні здібності завели її в глухий кут, внаслідок чого протягом чотирьох років вона навчалася в технікумі механіки. Практика на різних заводах посилювала в ній цей інтерес.

Як і було відмічено на початку викладення матеріалу – на жаль, це призвело до дуже сумної події. Захоплюючись самостійною роботою за великим верстатом – пресом, поряд з іншими робітниками, Могилевська відітнула собі подушечку середнього (по інших даних п'ятого) пальця. Вона не без жалю констатувала, що у той самий час деякі її колишні товариші по навчанню у музичній школі вже стали учасниками та лауреатами якихось республіканських конкурсів піаністів (як, наприклад, Гілельс, Гінзбург, Сосіна).

Зрештою, покинувши заводську працю, Могилевська вирішує повернутись до лав студентів професора Марії Старкової (у якої, як вона відмічала, «колись у дитячі роки вже намагалася закохатися у процес праці»). Разом з тим, основи, отримані у технікумі – не полишали її і згодом: «я була і романтиком, і математиком водночас. Музика – це математика, але без романтики вона неможлива». Згодом Серафима Леонідівна згадувала, що трудові умови для неї склалися особливі. Потрібно було дуже швидко, в блискавичний час відчутти себе рівноцінною студенткою, піаністкою, і якщо не перегнати інших, то хоча б наздогнати. Мисткиня з повагою говорила, що методи тих професорів, які на той час фігурували в Одеській консерваторії, були різні. Марія Рибицька була дуже культурною, скромною, тихою жінкою. Берта Рейнгальд – активна, емоційна, товариська. Марія Митрофанівна Старкова – солідна, впевнена, завідувачка кафедри. У класі останньої працювати за інструментом доводилось по 10-12 годин щодня. Основне досягнення техніки полягало в тому, щоб сила і міцність кожного пальця досягалась при його ізолюваності від інших пальців, а вся інша частина руки і її власне

мислення абстрагувалося. *Без зайвої романтизації та з певною долею критики* Серафима Леонідівна зізнавалася: «ось, до чого призводять, на жаль, тоді й зараз і, мабуть, у майбутньому, невірні погляди на методи дозрівання піаніста. Звичайно, мені можуть поставити запитання: а як же в інших виходили небачені результати при такому зубрінні. Тепер я можу це пояснити – все залежало від їхньої первинної організації, їхньої більшої чи меншої наближеності до природи їхнього таланту, людської природи. Насправді професори, як правило, – це “вершина айсберга”, зерна ж садять прості селяни й все залежить від того, як вони дбатимуть про землю». До цієї думки піаністка зверталася неодноразово – «автоматика *ізолюваних* кожного пальця. Так навчала Марія Митрофанівна Старкова, Яків Ізраїлович Зак та інші, але їхня природа та *первинні* досягнення *вже не давали зашкодити їм*».

Нарешті, при всій повазі до одеської школи Серафима Могилевська декларувала, що її освіта була тотожною її особистій енергії, її ентузіазму, її всебічній допитливості. Не останню роль, знову таки, грали й любов до механіки, конструкцій. Вона ще і ще раз повторювала, що їй була ненависна муштра – навчання без розуміння, без устремління до імпровізації та музики, що звучить. «Пам'ятаючи ту жорстокість, яку зазнала я на своєму гіркому досвіді, я вже надалі намагалася застерегти всіх і позбавити такої “отрути”. Мої студенти, тим більше заочні, приходили у свої 30-40 років у почуття і знову набували сенсу свого існування. <...> Зрештою я великий музикант із великим досвідом». Могилевська згадувала, що одного разу запитала у Генріха Нейгауза, як слід вчити етюди Шопена, якщо руки втомлюються. Метр відповів на це недбало та наказав вчити як заманеться, або так, як привчала Марія Митрофанівна (Старкова) – «тут уже я згадую, як тяжко я страждала від цих так званих крутих міцних методів усіх віків. Звичайно, це не для Баха, Шопена, і т. д. Не повертаючись до минулого, *я шукала сама вихід зі складних технічних завдань*».

Ми цілком свідомо затримались саме на проблематиці питання пошуку істинності алгоритму початкового (і подальшого) навчання. Воно хвилювало Могилевську впродовж десятків років. Не соромилась критикувати та протиставляти себе корості традицій та неефективних методів роботи Могилевська і тоді, коли сама вже стала частиною кафедри спеціального фортепіано Одеської консерваторії. Вона описувала, як будучи членом кафедри, обрала собі власну систему роботи, далеку від будь-яких норм. Вона брала різних, найслабших студентів, від яких усі відмовлялися:

«до мене стукали у двері зі сльозами. Я не була “елітою” <...>. Я була щаслива, що могла вибирати собі школярів та студентів. Була рада, що можу допомагати та рятувати тих, кого ніхто не бажав. Тому в моєму класі виростали люди, які вірять у себе, незважаючи навіть на мізерні здібності. Тільки в мене були регулярні школи для різних учнів, незалежно від здібностей. <...> Весь клас активно аналізував зі мною особливості учнів навіть за відсутності в них усіляких даних».

Могилевська без зайвої внутрішньої цензури, але з відчуттям достойної правди підкреслювала, що їй багато на що доводилося відкривати очі представникам протилежного кафедрального табору самовпевнених «обраних», але вони завжди мовчали, навіть забороняючи своїм студентам заходити до її класу. Разом з тим, ці студенти приходили до неї, ховаючись по секрету. Все-таки «найважливіше просочувалася», і, як вона свідчила, студенти були носіями її сучасних, прогресивних ідей. Секретним чином її та її студентам доводилося рятувати не одного з виключених та не допущених до випуску в консерваторії учнів – «це, звичайно, була добра справа»...

Квінтесенцію ж своєї системи роботи Могилевська поклала в наступний вислів, що сприймається нами, як своєрідний абсолютизм: «з перших кроків треба вирощувати художника звуків, казок, а не фізичного автомата, яких чимало».

Неможливо не доторкнутись до того, як розказувала професор про роботу з найвидатнішим своїм учнем – власним сином Євгеном Могилевським. Знову надамо слово самій Серафимі Леонідівні: «Світ педагогіки та мої спостереження перших років показали, що у деяких педагогів із примітивним розвитком учні часто грали набагато вільніше [ніж у Генріха Нейгауза] та віртуозно легко. Чому? Чому в моїх деяких учнів зі слабкими пальчиками легко виходить швидкість, а в учнів із протилежними даними гра міцна, але не все виходить і таке далі? До початку розвитку Жені я остаточно дещо зрозуміла. Я аналізувала і свою гру, знищуючи свої слабкості, перебудовуючи повною мірою погляд на більш доцільну піаністичну досконалість. У перший рік навчання Євгена мій чоловік та його батько, аспірант Ігумнова (Гедеон Ізраїльович Лейзерович, – В. Дашковський), чудовий піаніст, віртуоз, соліст, акомпаніатор, вчений, намагався застосувати так звану старовинну, загальноприйнятну школу первісного піанізму (округла рука, ізольовані пальці, що активно підіймаються, силові фактори тощо). З мого боку, було активне неприйняття і ми “ізолювалися”. Моя відповідальність за виховання сина виникала поступово. Довгі роки тиші біля роялю, легкість туше. *Наступний етап* – розуміння клавіш, пальці, торкання подушечок. Питання батька: “*Ви там граєте?*”».

Тут варто надати роз’яснення. Річ у тім, що вихованням Євгена Могилевського займалися

обидва його батьки. Але як впливає зі спогадів самої Могилевської, на певному етапі вона займала головуючу роль у розвитку найяскравішого зі своїх учнів. Очевидно, що у батька – опосередкованого свідка домашніх занять, які, як ми бачимо зі спогадів вище, дуже сильно відрізнялися від звичайної форми відпрацювання певних навичок за інструментом, могло виникати це наведене вище питання. Для нас же важливим є те розуміння, що заняття, шлях розвитку, який призвів до спалаху надзвичайно яскравої зорі, на ім’я Євгена Могилевського, проходили у тиші, у тендітному наближенні до музики та співіснуванні з музикою. Після закінчення школи ім. Столярського, Євген Могилевський, поїхав до Москви, де, по стопах своєї матері, вступив до лав класу Генріха Нейгауза. Перебування у класі цього видатного метра передбачало чи не прямий шлях на концертну естраду та «вітрини» гучних міжнародних конкурсів, та власне будучи студентом лише другого курсу консерваторії, молодий Могилевський виборює перемогу на Міжнародному конкурсі піаністів імені королеви Єлизавети у Брюсселі. Ця доле-носна строфа біографії ще юного тоді піаніста була цілковито підготовлена та заздалегідь визначена системними та самозабутніми заняттями з ним Серафимою Леонідівною: Третій концерт Рахманінова, який був представлений у фіналі Конкурсу на недосяжному рівні, був легендарно виконаний ще на випуску Могилевського зі школи – акомпанувала йому цей концерт власне Серафима Леонідівна та музична Одеса ще багато десятиріч років зберігала в пам’яті той приголомшливий успіх, враження народження генія, яке панувало на тому шкільному випуску у 1962-му році. Варто зазначити, що і під час навчання у консерваторії, вплив Могилевської на сина неможливо було переоцінити. Вона сама пригадувала, як «<...> іноді мені доводилося вилітати з Одеси до Москви, щоб у якісь хвилини розв’язати питання – чому в нього (у Євгена, – В. Дашковський) перестали виходити швидкі октави та всякі перенесення та стрибки. Ось так було в нашій “сімейній фірмі”. Згодом у Москві в мене були деякі студенти, які бажають займатися. Так я проводила свої дні. Та й сам Генріх Густавович мені надсилав своїх студентів і навіть аспірантів зі словами: “А ви були у Фіми Могилевської? Якщо ні, то йдіть до неї”».

Загалом на кафедрі спеціального фортепіано Одеської консерваторії Могилевська працювала протягом 1945-1982 років. На початку 80-х років ХХ століття вона поїхала в Москву, а незабаром після цього – в Німеччину. Останні роки життя Серафима Могилевська мешкала і вела викладацьку діяльність у Кельні.

У педагогіці Могилевської, без сумніву, відроджувалась одеська система Столярського – в основі якої лежала ідея про вчительство не як

професії – а як пристрасті. Незалежно від педагогічного навантаження, від розкладу, від оплати, Серафима Леонідівна з ранку до пізнього вечора проводила час у школі з дітьми, або в консерваторії. Безсумнівно, це єдиний дієвий метод досягнення педагогічного успіху як у світі спорту великих досягнень, так і у світі класичної музики – і мабуть, не зайвим відзначити, що тільки цією однією обставиною самовідданої праці ці дві сфери людської діяльності і збігаються.

Примітно, що, як і Столярський, Могилевська не приймала поділу педагогіки на дитячу та дорослу. Її педагогіка вчила найменших учнів основним навичкам, які дозволяли їм діяти самостійно, удосконалюватись та творчо зростати. Могилевська зверталася до психології; долаючи страх труднощів, пояснювала технологію, фізіологічну основу раціональних рухів. Як зазначала у своїй педагогічній доктрині ця представниця золотої ери буття одеської фортепіанної кафедри – *основною звуковидобування має служити відчуття цілковитого контакту руки та «тіла» рояля: вібрація струни – через пальці, крізь довжину струни... клавіші, пальці, струна – це єдність*. Такі наче прості слова насправді вимагають довгої та копіткої, прискіпливої та докладної роботи – і саме такий стиль був притаманний Могилевській. Як відомо, стиль – це сама людина. Тож особистість Серафими Леонідівни була відзеркалена та тісно переплетена з її педагогічним

почерком. І якщо у безпосередньому фортепіанному мистецтві вона вимагала ось цього злиття пальця зі струною та клавішею, то у стосунках зі своїми підопічними вона сама втілювала таке ж злиття педагога з особистістю учня – і так народжувалися її педагогічні шедеври.

Висновки. Не секрет, що успіхи наступних поколінь музикантів-виконавців неможливі без фундаменту, який саме і вибудовується крізь вивчення методичних доктрин митців, що довели свою значущість успіхами своїх же підопічних. З цього ракурсу складання по крупницях будь-якої інформації, що може бути доступна для нас щодо таких великих постатей, як професор Могилевська, постає задачею, яку важко переоцінити та до вирішення якої ми сподіваємося наблизитись крізь публікацію такого роду. Серафима Леонідівна прожила 100 років та за своє довге та яскраве життя зробила невимовно багато для розвитку та розквіту як виконавського, так і педагогічного мистецтва. Так, коли ми говоримо про постать такого масштабу – ми розмірковуємо про викладання саме як мистецтво. А мистецтво потребує опису, осягнення крізь вербалізацію. Підбиваючи підсумок під своїм методом, Серафима Леонідівна казала: «Музика – це Бог. Вона має дихати». Перед нами ж стоїть задача втілювати цю квінтесенцію взаємовідносин Могилевської та нашого примхливого мистецтва крізь продовження її настанов у вихованні молодих піаністів нашої країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дашковський В. Творча доля, що стала легендою. *Музичний вісник*. 2015. Вип. 29-30, с. 13-15.
2. Могилевська Серафима Леонідівна. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0
3. Опошнян С. Одеська консерваторія в повоєнні роки: викладачі і студенти. *Міжнародні науково-мистецькі читання пам'яті Олени Костянтинівни Наталевич: до 100-ліття – з Дня народження* : збірник матеріалів, доповідей і повідомлень. Полтава : Формат+, 2018. С. 19-32.
4. 110 років Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової : науково-художнє видання / Ред. кол. : О. Л. Олійник, О. І. Самойленко, О. В. Оганезова-Григоренко та ін. Одеса : Олді+, 2023. 116 с.

REFERENCES

1. Dashkovskiy V. (2015) Tvorch dolia, shcho stala lehendoiu [Creative destiny that became a legend] *Muzychnyi visnyk*, 29-30. 13-15. [in Ukrainian].
2. Mohylevska Serafyma Leonidivna [Mohylevska Serafyma Leonidivna]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 [in Ukrainian].
3. Oposhniian S. (2018) Odeska konservatoriia v povienni roky: vykladachi i studenty. [Odesa Conservatory in the post-war years: teachers and students]. *International Mizhnarodni naukovo-mystetski chytannia pamiaty Oleny Kostiantynivny Natalevych: do 100-littia – z Dnia narodzhennia: zbiryk materialiv, dopovidei i povidomlen*. Poltava, Format+. 19-32 [in Ukrainian].
4. 110 rokiv Odeskii natsionalnii muzychnii akademii imeni A. V. Nezhdanovoi. (2023) [110 years of the Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanovoi]. *Naukovo-khudozhnie vydannia*. Red. kol.: O. L. Oliinyk, O. I. Samoilenko, O. V. Ohanezova-Hryhorenko ta in. Odessa, Oldi+. 116 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 7.012:687.016:677.017

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-33>**Ліля ДЕРМАН,***orcid.org/0000-0001-7408-7645**кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри дизайну та образотворчого мистецтва
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна) l.m.derman@udu.edu.ua***Андрій ДЬОГТЄВ,***orcid.org/0009-0002-0800-4551**аспірант кафедри дизайну та образотворчого мистецтва
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна) a.v.dohtiev@udu.edu.ua*

НОВІТНІ МАТЕРІАЛИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ ТА ПРОЄКТНОЇ КУЛЬТУРИ В ШВЕЙНІЙ ГАЛУЗІ

У статті проаналізовано новітні матеріали як чинник розвитку сучасного дизайну та проєктної культури в швейній галузі. Актуальність дослідження зумовлена трансформаційними процесами, що відбуваються у легкій промисловості та fashion-індустрії у 2020-х роках під впливом зростання обсягів виробництва волокон, посилення екологічного навантаження, цифровізації виробництва та переходу підприємств до циркулярних моделей економіки. Визначено, що в сучасному дизайні одягу матеріал перестає виконувати лише технологічну або утилітарну функцію, а набуває значення важливого елемента художньо-проєктного мислення. Його фактура, пластичність, міцність, екологічність, здатність до повторного використання або перероблення безпосередньо впливають на формування, конструктивні рішення, естетику виробу, функціональність і соціокультурне значення модного продукту.

Розглянуто теоретичні засади формування матеріалів нового покоління, зокрема інноваційних і сталих матеріалів, що створюються на основі міждисциплінарних підходів із залученням матеріалознавства, хімії, біотехнологій, інженерії, цифрових технологій і дизайну. Висвітлено роль циркулярної економіки як ключової парадигми розвитку швейної галузі, що передбачає замкнені виробничі цикли, повторне використання ресурсів, зменшення текстильних відходів, екодизайн і проєктування виробів з урахуванням усього життєвого циклу продукту.

Окрему увагу приділено сучасним технологіям виготовлення та оброблення матеріалів, цифровізації й автоматизації виробничих процесів, а також упровадженню ресурсоефективних та екологічно безпечних рішень. Систематизовано основні групи новітніх матеріалів, що визначають сучасну траєкторію розвитку швейної галузі: регеновані целюлозні волокна замкненого циклу, матеріали з вторинної сировини, технології fiber-to-fiber рециклінгу, біоінноваційні альтернативи шкірі й синтетичним полімерним матеріалам, а також функціональні смарт-текстилі з керованими властивостями. Розглянуто розчинно-формувальні процеси, неткані технології, 3D-в'язання без швів, водозберігальні методи фарбування з використанням надкритичного CO₂, хімічні й ферментативні методи деполімеризації поліестеру.

Проаналізовано проблеми впровадження інноваційних матеріалів і технологій в Україні, пов'язані з екологічною ситуацією, залежністю від імпортової сировини, обмеженістю виробничої інфраструктури та необхідністю адаптації до європейських стандартів сталого розвитку. Обґрунтовано важливість підготовки фахівців нового покоління, здатних працювати за принципами циркулярної економіки, екодизайну, інноваційного виробництва та міждисциплінарного проєктування. Підкреслено, що інтеграція науки, освіти, дизайну й промисловості є визначальною умовою формування нової проєктної культури та підвищення конкурентоспроможності української швейної галузі.

Ключові слова: сучасний дизайн, проєктна культура, текстильні матеріали, екодизайн, інновації, циркулярна економіка, швейна галузь.

Liliia DERMAN,

orcid.org/0000-0001-7408-7645

PhD in Education, Associate Professor,

Head of the Department of Design and Fine Arts

Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University

(Kyiv, Ukraine) l.m.berman@udu.edu.ua

Andriy DYOPTYEV,

orcid.org/0009-0002-0800-4551

PhD student at the Department of Design and Fine Arts

Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University

(Kyiv, Ukraine), a.v.dohtiev@udu.edu.ua

ADVANCED MATERIALS AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY DESIGN AND PROJECT CULTURE IN THE SEWING INDUSTRY

The article analyzes advanced materials as a factor in the development of contemporary design and project culture in the sewing industry. The relevance of the study is determined by the transformation processes taking place in light industry and the fashion industry in the 2020s under the influence of increasing fiber production, growing environmental pressure, the digitalization of production, and the transition of enterprises to circular economy models. It is established that in contemporary fashion design, material no longer performs only a technological or utilitarian function, but becomes an important element of artistic and project-based thinking. Its texture, plasticity, strength, environmental characteristics, capacity for reuse or recycling directly affect form creation, structural solutions, product aesthetics, functionality, and the sociocultural meaning of a fashion product.

The theoretical foundations of the formation of new-generation materials are considered, in particular innovative and sustainable materials created on the basis of interdisciplinary approaches involving materials science, chemistry, biotechnology, engineering, digital technologies, and design. The role of the circular economy is highlighted as a key paradigm for the development of the sewing industry, involving closed production cycles, resource reuse, reduction of textile waste, eco-design, and product design based on the entire life cycle of the product.

Particular attention is paid to modern technologies for manufacturing and processing materials, the digitalization and automation of production processes, as well as the introduction of resource-efficient and environmentally safe solutions. The main groups of advanced materials that determine the current development trajectory of the sewing industry are systematized: regenerated closed-loop cellulosic fibers, materials from secondary raw materials, fiber-to-fiber recycling technologies, bioinnovative alternatives to leather and synthetic polymer materials, as well as functional smart textiles with controlled properties. Solution-forming processes, nonwoven technologies, seamless 3D knitting, water-saving dyeing methods using supercritical CO₂, and chemical and enzymatic methods of polyester depolymerization are examined.

The article analyzes the problems of implementing innovative materials and technologies in Ukraine, related to the environmental situation, dependence on imported raw materials, limited production infrastructure, and the need to adapt to European standards of sustainable development. The importance of training a new generation of specialists capable of working according to the principles of the circular economy, eco-design, innovative production, and interdisciplinary project work is substantiated. It is emphasized that the integration of science, education, design, and industry is a determining condition for the formation of a new project culture and for increasing the competitiveness of the Ukrainian sewing industry.

Key words: *contemporary design, project culture, textile materials, eco-design, innovations, circular economy, sewing industry.*

Постановка проблеми. У сучасних умовах розвитку fashion-індустрії матеріал перестає виконувати лише утилітарну функцію сировини для виготовлення одягу. Він дедалі частіше розглядається як активний чинник дизайнерського проєктування, що впливає на форму, конструкцію, функціональність, естетику, екологічність і соціокультурне значення виробу. Зміна підходів до створення та використання текстильних матеріалів пов'язана з посиленням екологічних викликів, переходом до циркулярної економіки, розвитком екодизайну, цифровізацією виробництва та зростанням ролі інноваційних технологій у швейній галузі.

Особливої актуальності набуває дослідження новітніх матеріалів у контексті сучасного fashion-дизайну, оскільки саме матеріал визначає не лише технологічні характеристики виробу, а й його проєктну концепцію, художньо-образне рішення, можливості персоналізації, довговічність, ремонтпридатність і потенціал подальшої переробки. Водночас для української швейної галузі ця проблематика є важливою з огляду на необхідність адаптації до європейських стандартів сталого розвитку, зменшення залежності від імпортової сировини, модернізацію освітніх програм і формування нової проєктної культури майбутніх дизайнерів та фахівців легкої промисловості.

Аналіз останніх досліджень. Проблематика новітніх матеріалів для швейної промисловості розглядається у працях, присвячених матеріалознавству, конфекціюванню матеріалів для одягу, сталому розвитку, циркулярній економіці, екодизайну та інноваційним технологіям у fashion-індустрії. У наукових і галузевих джерелах значна увага приділяється питанням властивостей текстильних матеріалів, їх добору відповідно до функціонального призначення виробу, а також технологіям оброблення, фарбування, перероблення та повторного використання.

Окремий напрям досліджень пов'язаний із розвитком сталих матеріалів, зокрема регенованих целюлозних волокон, матеріалів із вторинної сировини, біоінноваційних альтернатив шкірі й синтетичним полімерним матеріалам, а також функціональних і смарт-текстилів. У сучасних дослідженнях також акцентується увага на fiber-to-fiber рециклінгу, ферментативній деполімеризації поліестеру, 3D-в'язанні, водозберігальних технологіях фарбування та інших інноваційних процесах.

Водночас у вітчизняному науковому дискурсі недостатньо розкрито питання новітніх матеріалів саме як чинника розвитку fashion-дизайну, екодизайну та проектної культури. Потребує подальшого осмислення зв'язок між технологічними властивостями матеріалів, дизайнерським мисленням, художньо-проектними рішеннями та підготовкою фахівців нового покоління для швейної галузі.

Мета статті – проаналізувати новітні матеріали як чинник розвитку сучасного дизайну та проектної культури в швейній галузі, а також визначити їхній вплив на трансформацію технологічних, естетичних, екологічних і освітніх підходів у сфері проектування одягу.

Виклад основного матеріалу

Вступ. У межах сучасного fashion-дизайну матеріал виступає не лише технологічним ресурсом, а й важливим елементом художньо-проектного мислення. Його фактура, пластичність, екологічні характеристики, здатність до повторного використання або перероблення безпосередньо впливають на формування, конструктивні рішення, естетику виробу та його комунікативне значення. Саме тому дослідження новітніх матеріалів у швейній галузі доцільно розглядати не лише в технологічному, а й у дизайнерському та мистецтвознавчому контексті.

Трансформація швейної промисловості у 2020-х рр. визначається одночасною дією трьох чинників: зростанням обсягів світового вироб-

ництва волокон та пов'язаних із цим екологічних навантажень, переходом виробництв до циркулярних моделей економіки та появою інноваційних технологій у матеріалознавстві та процесах виробництва. За даними галузевої аналітики, глобальне виробництво волокон досягло рекордних значень. Частка синтетичних матеріалів при цьому залишається домінантною, що підсилює потребу у масштабуванні альтернативних матеріалів і технологій перероблення (Textile Exchange).

У європейському полі регуляторним механізмом виступає Стратегія ЄС сталого розвитку, що передбачає розвиток циркулярної економіки, яка безпосередньо впливає на виробничі та експлуатаційні процеси матеріалів. Наприклад, їх властивості щодо довговічності, придатності до ремонту, переробки, ресурсоефективності, екологічності тощо (European Commission).

У цьому контексті для України зазначена проблематика є особливо актуальною з кількох причин. По-перше, з огляду на стратегічний курс України на євроінтеграцію. Імплементация принципів циркулярної економіки, зокрема у сфері матеріалів і виробництва. По-друге, актуальність зумовлена критичною ситуацією з відходами в Україні, зокрема значною кількістю сміттєзвалищ та недостатнім рівнем їх переробки. Це спричиняє екологічні, соціальні та економічні ризики, що потребують системного вирішення через впровадження сучасних підходів до управління життєвим циклом матеріалів. По-третє, розвиток екологічно орієнтованих технологій і матеріалів відкриває нові можливості для економічного зростання. Перехід до циркулярної моделі сприяє формуванню нових секторів економіки, стимулює інновації, підвищує конкурентоспроможність продукції та забезпечує більш ефективне використання ресурсів.

У цьому контексті важливим є формування нової генерації фахівців, здатних працювати з принципами циркулярної економіки, екодизайну та сталого виробництва.

Теоретичні засади формування матеріалів нового покоління. У сучасних умовах процесів глобалізації та екологічних викликів, змін економічних моделей особливої актуальності набуває переосмислення підходів до створення та використання матеріалів для швейного виробництва. Актуальність даного питання зокрема підсилюється тим, що модна індустрія є другою у рейтингу після нафтової промисловості, серед забруднювачів планети.

Необхідність переходу до нових принципів матеріалознавства зумовлено виснаженням при-

родних ресурсів, зростанням обсягів відходів і негативним впливом виробництв на довкілля. У цьому контексті ключовими стають поняття інноваційних і сталих матеріалів, які формують базу для розвитку циркулярної економіки та екологічно орієнтованого виробництва (Орленко, Дрегуляс, 2005: 37).

Інноваційні матеріали сьогодні розглядаються як такі, що створюються із застосуванням новітніх наукових відкриттів, підходів і технологій з метою надання їм нових або суттєво покращених властивостей. Зазвичай такі розробки мають міждисциплінарний підхід. Так можуть поєднуватися знання із різних галузей, зокрема матеріалознавства, хімії, фізики та інженерії. Як правило, такі інноваційні матеріали мають підвищені функціональні характеристики, адаптивність, «розумні» властивості, наприклад, реакція на зовнішні впливи. У виробництві використовуються також і нанотехнології, а виробничі процеси максимально цифровізуються та автоматизуються за допомогою вітрат ресурсів.

Сталими чи екологічно релевантними вважаються матеріали, створення, використання та утилізація яких мінімізують негативний вплив на довкілля та сприяють раціональному використанню ресурсів.

Циркулярна економіка у швейній галузі формується як відповідь на зростаючі екологічні проблеми та виклики, що пов'язані з традиційною лінійною моделлю виробництва.

В умовах, коли швейна промисловість та фешн індустрія у процесі виробництва використовують велику кількість води, енергії та сировини, це зумовлює гостру необхідність переходу підприємств до більш сталих моделей розвитку. У цьому контексті ця галузь має змінити лінійну модель економіки на циркулярну, що передбачає створення замкнених циклів, у яких матеріали та вироби максимально довго зберігають свою цінність. Ця мета має досягатися вже на початку виробничих процесів.

Не менш важливим є продовження життєвого циклу виробів, зокрема через можливість повторного використання, переробку тощо. Серед підходів, що передбачають сталий розвиток, є і переробка текстильних відходів у нові волокна, сировину.

Одним із принципів циркулярної економіки є використання екологічно безпечних і відновлюваних матеріалів. У швейній галузі це може бути реалізовано через застосування органічної бавовни тощо.

У циркулярній економіці формуються нові бізнес-моделі, зокрема повторне використання

(reuse), переробка (recycling), орієнтація на послугу (product-as-a-service) та замкнені виробничі цикли (closed-loop systems). Для прикладу, деякі компанії впроваджують моделі, за яких використаний одяг повертається виробнику для подальшої переробки. Це дозволяє створити повністю замкнений цикл виробництва.

Матеріали нового покоління. Регенеровані целюлозні волокна замкненого циклу становлять окремий сегмент сучасних матеріалів, які розглядаються як альтернативи традиційній віскозі та бавовні. Виробництво ліоцелу (TENCEL™) ґрунтується на процесі розчинення целюлози у спеціальному розчиннику з подальшим продавлюванням суміші через фільтри та формуванням волокна. Ключовою характеристикою інноваційності даної технології є реалізація замкненого виробничого циклу, що забезпечує надзвичайно високий рівень повернення розчинника у повторні процеси, який досягає приблизно 99,8 % (Tencel).

Матеріали, виготовлені з вторинної сировини, а також технології типу “fiber-to-fiber” рециклінгу, набувають дедалі більшого значення в умовах спроб переорієнтації підприємств на політику циркулярної економіки та трансформації споживчих преференцій. Особливу роль у цьому процесі відіграє перероблений поліестер, поряд із яким застосовуються також механічно та хімічно рецикльовані целюлозні волокна і матеріали, отримані з сумішевих текстильних відходів. Водночас наявні галузеві дані свідчать, що навіть за умов технологічного прогресу частка перероблених волокон не демонструє пропорційного зростання. Це вказує на необхідність зміщення акценту не лише на збільшення вмісту вторинної сировини, а й на важливість впровадження замкненого циклу за моделлю «текстиль у текстиль» (textile-to-textile recycling).

Сучасні підходи до перероблення поліетилентерефталату (PET) охоплюють кілька технологічних напрямів, зокрема механічні та термомеханічні методи, розчинні способи розділення сумішевих матеріалів, а також хімічну деполімеризацію, що реалізується через гліколіз, метаноліз, гідроліз та інші процеси. Особливу увагу привертає ферментативна деполімеризація, яка розглядається як перспективний інструмент для обробки текстильних потоків, що містять барвники та різноманітні домішки.

Сучасні промислові розробки демонструють активне впровадження ферментативних технологій у сфері перероблення PET як у складі пластикових, так і текстильних матеріалів. Їхньою ключовою перевагою є здатність ефективно пра-

цювати зі складними, забарвленими та забрудненими фракціями, що традиційно становлять проблему для класичних замкнених циклів переробки (Enking, Becker, Schu, Gausmann, Cucurachi, Tukker, Gries, 2025: 1-4).

Сьогодні біоінноваційні матеріали, зокрема альтернативи натуральній шкірі та синтетичним полімерним матеріалам, належать до найбільш помітних у сучасному науково-технологічному дискурсі напрямів розвитку матеріалознавства для швейної промисловості. Їхня актуальність зумовлена прагненням зменшити залежність як від сировини тваринного походження, так і від викопних ресурсів. Такий підхід відповідає принципам сталого розвитку та циркулярної економіки. До таких матеріалів належать міцелійні композити (mycelium-based materials). Міцелій може культивуватися у контрольованих умовах із подальшим формуванням у матеріали із заданими властивостями. Цей матеріал має високу швидкість росту, а також можливість цілеспрямованого регулювання його фізико-механічних характеристик шляхом зміни параметрів культивування та постобробки.

Одним із прикладів є технологія Fine Mycelium™, розроблена компанією MycoWorks. Ця технологія запатентована, передбачає кероване формування клітинної структури міцелію на етапі його росту. Це дозволяє отримувати матеріали з високими показниками міцності, довговічності та експлуатаційної надійності (MycoWorks). Такі матеріали знаходять застосування у виробництві взуття, одягу, сумок, автомобілебудуванні та декоративно-ужитковому секторі.

Серед найбільш відомих прикладів брендів, що виробляють такі матеріали та продукти дизайну: Mylo, MycoComposite, AirMycelium, Muskin, Erphea, Mylea та Reishi.

Матеріал Piñatex, отриманий з аграрних відходів рослинних волокон, перспективний напрям розвитку сталих матеріалів. Дана технологія ґрунтується на поєднанні біотехнологічних, механічних і хіміко-технологічних процесів. Базовим етапом виробництва є механічна декорткація, тобто процес відокремлення довгих целюлозних волокон із листя ананаса за допомогою напівавтоматизованого обладнання. Це відносно ресурсоефективний процес, оскільки він не потребує значних витрат води або використання хімічних реагентів і може здійснюватися безпосередньо в умовах фермерських господарств. Обробка цього матеріалу передбачає застосування технологій формування нетканих матеріалів. Ключовим етапом є механічне зв'язування волокон (felting). У результаті формується неткане полотно, відоме як Piñafelt.

Ферментаційні білкові матеріали, зокрема аналогі павутинного шовку (біошовк), становлять один із найбільш інноваційних напрямів сучасного біоматеріалознавства. Біотехнологічні компанії активно розвивають технології, що передбачають використання генетично модифікованих мікроорганізмів для синтезу білкових полімерів із заданою структурою.

Після етапу біосинтезу отримані білки обробляються за для формування волокон або ниток, які за своїми механічними характеристиками можуть наближатися до природного павутинного шовку. Такі матеріали мають потенціал до біорозкладання без утворення мікропластиків.

Наразі біоматеріали часто характеризуються обмеженими можливостями масштабування виробництва та відносно високою собівартістю. Водночас вони виконують роль своєрідних «технологічних орієнтирів», визначаючи вектор розвитку матеріалів із зниженим вуглецевим слідом і новими функціональними властивостями.

Сьогодні текстильні матеріали дедалі частіше розглядаються не як пасивні структури, а як інтегровані функціональні системи з наперед заданими експлуатаційними характеристиками. Наприклад, функціональні та «смарт»-текстилі сучасні матеріали. Терморегулюючі матеріали, що містять фазозмінні речовини (PCM). Це технології, що засновані на використанні мікрокапсульованих РСМ. Вони функціонують за принципом теплового буфера: у процесі підвищення температури матеріал акумулює надлишкову теплову енергію, тоді як при зниженні температури відбувається її вивільнення. Сучасні комерційні рішення передбачають можливість інтеграції мікрокапсул у різні текстильні основи, зокрема шляхом поверхневого нанесення або імпрегнації, що забезпечує зниження теплового навантаження на організм і зменшення інтенсивності потовиділення в окремих сферах застосування (Outlast).

Аналіз сучасних наукових джерел свідчить про активне використання графенових покриттів і композитних систем для надання текстильним матеріалам комплексу функціональних властивостей: електропровідність, антибактеріальні, сенсорні характеристики, а також здатності до терморегуляції та електромагнітного екранування (Aznar, Junior, 2025: 1-3). Для швейної промисловості це означає поступовий перехід до виробництва продукції нового покоління. Це дозволяє проєктувати «розумний» одяг.

Одним із перспективних напрямів є розроблення так званих графеновмісних функціональних волокон. Такі матеріали поєднують графенові

структури з різними типами волоконної основи. Вони характеризуються здатністю до низькотемпературного нагрівання та генерації далекого інфрачервоного випромінювання, що розширює їхні функціональні можливості у сфері терморегуляції. Крім того, зазначені матеріали можуть поєднувати низку додаткових властивостей, зокрема антибактеріальну дію, захист від ультрафіолетового випромінювання та здатність до розсіювання статичної електрики.

Водозберігальні технології фарбування із застосуванням надкритичного CO₂ є одним із найбільш репрезентативних прикладів ресурсоефективних інновацій. У межах цього підходу діоксид вуглецю використовується як носій барвника в замкненій системі. Це дозволяє повністю відмовитися від використання води. Після завершення процесу CO₂ відокремлюється, очищується та повторно вводиться в технологічний цикл, забезпечуючи його циркуляцію. Технічні характеристики таких рішень підкреслюють функціонування у закритому контурі та високий ступінь сорбції барвника волокном (Dyescor).

Для швейної галузі значущість цієї технології визначається не лише її екологічними перевагами, але й потенційним впливом на якісні параметри фарбування, зокрема глибину проникнення барвника та відтворюваність кольору. Водночас широке впровадження даного підходу обмежується високою капіталомісткістю обладнання та необхідністю розвитку відповідної промислової інфраструктури.

Існують також технології тривимірного в'язання без швів (seamless / WHOLEGARMENT). Це інноваційний підхід у способах формування текстильних виробів. Застосування 3D-в'язання дає змогу виготовляти вироби як єдину цілісну структуру без необхідності традиційного зшивання окремих деталей. Це сприяє зменшенню виробничих відходів, скороченню кількості технологічних операцій та підвищенню комфорту під час експлуатації

Застосування таких технологій забезпечує низку практичних ефектів, зокрема зменшення відходів на етапі розкрою, оптимізацію виробничого часу, а також формування нових підходів до конструювання виробів і забезпечення їх ергономічної відповідності.

Ще одна технологія – хімічні та ферментативні контури перероблення матеріалу. Дослідження, присвячені переробленню поліестеровмісних текстильних відходів, демонструють різноманіття підходів. Це і механічні, хімічні і ферментативні методи деполімеризації. Кожна з цих технологій характеризується специфічними обмеженнями

щодо наявності домішок, складності сумішей і якості вторинної сировини [5].

Сучасні технології виготовлення матеріалів для швейної промисловості. У сучасних умовах трансформації промисловості в Україні особливого значення набувають технології, спрямовані на підвищення ефективності виробництва та оптимізацію використання ресурсів. До ключових напрямів належать енергоощадні та безвідходні технології, а також інноваційні виробничі підходи.

Безвідходні технології базуються на принципах замкненого виробництва, де відходи мінімізуються або повністю відсутні. У таких системах побічні продукти одного процесу стають сировиною для іншого. Це як зменшенню обсягів промислових відходів, так і підвищенню економічної ефективності виробництва.

У контексті швейної промисловості це використання цифрового розкрою тканин за для зменшення залишків, застосування технологій переробки текстильних відходів, використання біорозкладних або перероблених матеріалів.

Відтак, енергоощадні та безвідходні технології є невід'ємною частиною переходу до сталого виробництва та циркулярної економіки. Такі інноваційні виробничі підходи охоплюють новітні методи організації та реалізації виробництва.

Важливим підходом є також запровадження адитивного виробництва. Воно дає змогу створювати продукцію безпосередньо з цифрових моделей із мінімальними втратами матеріалів. У швейній галузі це може проявлятися у виготовленні аксесуарів, фурнітури або навіть експериментальних текстильних структур.

Поширення набуває також концепція «масової кастомізації». Це може бути через використання цифрових платформ, автоматизованого крою та гнучких виробничих систем.

Важливим аспектом інновацій є й впровадження екологічно орієнтованого дизайну (eco-design), який враховує життєвий цикл продукту ще на етапі його розробки. У такому випадку виробник не перекладає цю відповідальність безпосередньо на споживача. Це сприяє створенню виробів, придатних до повторного використання, ремонту або ж переробки. Наприклад, також застосовується технологія безвідходного крою (zero-waste pattern cutting).

Не менш перспективною є і технологія з переробки океанічного пластику (Ocean Plastic® – PARLEY) на сировину, для виготовлення взуття, аксесуарів.

Серед компаній, що провадять свої виробництва на принципах циркулярної економіки –

Resortecs, яка розробила інноваційне рішення для покращення переробки зшитого одягу (джинси та куртки), який попередньо необхідно розібрати, перед переробкою. Такий процес трудомісткий і дорогий. Це пов'язано із тим, що частини одягу часто скріплені синтетичною високоміцною ниткою. Безпосередньо перед переробкою шматки одягу необхідно відокремити, видалити нитку, фурнітуру. Компанія Resortecs розробила розчинну нитку, що зникає за допомогою дії температури (150C, 170C та 200C). Рішення Resortecs дозволяє одночасно демонтувати до 500 кг одягу.

Проблеми та виклики впровадження інноваційних технологій для швейної промисловості в Україні. Сучасний стан розвитку легкої промисловості України характеризується наявністю системних проблем, що ускладнюють впровадження інноваційних та сталих виробничих технологій. Серед цих проблем: російсько-українська війна, стан економіки, мислення підприємців, законодавча система тощо (Укрлегпром).

Історично сформовані виробничі практики, що ґрунтуються на принципах лінійної економіки, мають недостатній рівень впровадження сучасних екологічних стандартів. Підприємства легкої промисловості, мають значний техногенний вплив на довкілля.

Особливо гострою є проблема текстильних відходів, які становлять значну частину твердих побутових відходів. Водночас система їх переробки тривалий час залишалася недостатньо розвиненою, що призводить до накопичення відходів на полігонах.

Важливим аспектом модернізації є також розвиток інфраструктури переробки відходів та впровадження принципів циркулярної економіки. Поява перших підприємств з переробки текстильних відходів в Україні свідчить про поступові зрушення у цьому напрямі, однак такі ініціативи поки що мають локальний характер і потребують масштабування.

Однією з ключових проблем легкої промисловості України є залежність від імпортової сировини, зокрема тканин і фурнітури, що знижує автономність галузі та підвищує виробничі витрати. Водночас протягом останнього десятиліття спостерігається поява вітчизняних ініціатив, спрямованих на розвиток екологічних матеріалів і використання вторинної сировини. Зокрема, розвивається виробництво конопляних тканин (DEVO), створення продукції (оправ для окулярів) з перероблених органічних відходів, таких як кавова гуща (OCHIS), а також виготовлення аксесуарів із рециклінгових матеріалів (Raw Flaw), розвиток брендів, що спеціалізуються на одязі з

органічно вирощених конопель (Hempful). Такі ініціативи свідчать про поступовий перехід частини галузі до принципів циркулярної економіки, зменшення залежності від імпорту та формування внутрішнього ринку сталих матеріалів. Однак такі практики залишаються обмеженими за масштабом і потребують подальшої підтримки для формування стійкої сировинної бази галузі.

Підготовка фахівців нового покоління для легкої промисловості. У цьому контексті особливої ваги набуває підготовка фахівців нового покоління, здатних працювати в умовах технологічної трансформації галузі. Сучасні освітні підходи передбачають інтеграцію міждисциплінарних знань. Формування таких компетентностей вимагає оновлення навчальних програм із урахуванням принципів сталого розвитку, циркулярної економіки та інноваційного підприємництва. Важливим є також розвиток практикоорієнтованого навчання, залучення студентів до дослідницьких проєктів, співпраці з виробництвом і участі у створенні прототипів нових матеріалів і виробів.

Роль науки та освіти у впровадженні інновацій у швейній галузі є визначальною. Наукові дослідження забезпечують розроблення нових матеріалів і технологій, тоді як освітні інституції виступають платформою для трансферу знань і підготовки кваліфікованих кадрів. Ефективна взаємодія між університетами, науково-дослідними установами та підприємствами сприяє прискоренню впровадження інноваційних рішень у виробництво. Таким чином, розвиток швейних матеріалів нового покоління нерозривно пов'язаний із модернізацією системи освіти, яка має забезпечити формування фахівців, здатних генерувати та реалізовувати інновації в умовах глобальних викликів.

Висновки. Циркулярні політики ЄС стимулюють інновації та змінюють вимоги до дизайну й технологій виробу: підвищується значення моно-матеріальності/роздільності компонентів, відстежуваності та придатності до перероблення.

Для української швейної промисловості інтеграція новітніх матеріалів є шляхом підвищення конкурентоспроможності на ринку ЄС, але потребує паралельного розвитку компетентностей технологів і дизайнерів, а також модернізації лабораторної бази для випробувань і сертифікації.

Швейні матеріали нового покоління формують якісно нову парадигму розвитку галузі, що базується на поєднанні інноваційних технологій, принципів циркулярної економіки та екологічної відповідальності. Впровадження сучасних технологій відкриває нові можливості для підвищення ефективності та екологічності виробництва.

Разом із тим, в Україні зберігаються суттєві бар'єри для масштабного впровадження таких рішень, зокрема технологічна залежність, обмеже-

ність інвестицій тощо. У цьому контексті визначальною є підготовка фахівців нового покоління, здатних працювати в міждисциплінарному середовищі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Конфекціювання матеріалів для одягу : навч. посіб. / упоряд.: Л. В. Орленко, Е. П. Дрегуляс. Київ : Знання, 2005. 159 с.
2. European Commission. EU Strategy for Sustainable and Circular Textiles. COM(2022) 141 final. Brussels, 30.03.2022. URL: https://environment.ec.europa.eu/document/download/74126c90-5cbf-46d0-ab6b-60878644b395_en (дата звернення: 02.03.2026).
3. Textile Exchange. Materials Market Report 2024. URL: <https://textileexchange.org/knowledge-center/reports/materials-market-report-2024/> (дата звернення: 02.03.2026).
4. TENCEL™. What are TENCEL™ Lyocell and Modal Fibers. URL: <https://www.tencel.com/fibers> (дата звернення: 02.03.2026).
5. Enking J., Becker A., Schu G., Gausmann M., Cucurachi S., Tukker A., Gries T. Recycling processes of polyester-containing textile waste – A review. Resources, Conservation and Recycling. 2025. Vol. 219. 108256. DOI: 10.1016/j.resconrec.2025.108256. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0921344925001351> (дата звернення: 02.03.2026).
6. MycoWorks. The Making of Fine Mycelium™. URL: <https://www.mycoworks.com/the-making-of-fine-mycelium> (дата звернення: 02.03.2026).
7. Outlast. Temperature Regulating Fabric / Phase Change Materials (PCM). URL: <https://www.outlast.com/en/temperature-regulation> (дата звернення: 02.03.2026).
8. Aznar P. R. D., Junior H. L. O. Advances and Applications of Graphene-Enhanced Textiles: A 10-Year Review of Functionalization Strategies and Smart Fabric Technologies. Textiles. 2025. Vol. 5, No. 3. Article 28. DOI: 10.3390/textiles5030028. URL: <https://www.mdpi.com/2673-7248/5/3/28> (дата звернення: 02.03.2026).
9. DyeCoo Textile Systems. THE DYEON CO₂ textile dyeing : technical specification. URL: <https://dyecoo.com/pdf/BNiD-DyeCoo-Techspec-cor-210120-Online.pdf> (дата звернення: 02.03.2026).
10. Українська асоціація підприємств легкої промисловості. Укрлегпром визначив ключові пріоритети галузі на 2026 рік: підсумки засідання Правління. 28.03.2026. URL: <https://ukrlegprom.org/ua/news/ukrlegprom-vyznachyv-klyuchovi-priorytety-galuzi-na-2026-rik-pidsumky-zasidannya-pravlinnya/> (дата звернення: 28.03.2026).

REFERENCES

1. Orlenko L. V., Dreghulias E. P. (2005) Konfeksiiuvannia materialiv dlia odiahu [Selection and specification of materials for clothing]. Kyiv: Znannia, 159 p. [in Ukrainian].
1. European Commission (2022) EU Strategy for Sustainable and Circular Textiles. COM(2022) 141 final. Brussels, 30.03.2022, 14 p. Available at: https://environment.ec.europa.eu/document/download/74126c90-5cbf-46d0-ab6b-60878644b395_en (accessed 02 March 2026).
2. Textile Exchange (2024) Materials Market Report 2024. Available at: <https://textileexchange.org/knowledge-center/reports/materials-market-report-2024/> (accessed 02 March 2026).
3. TENCEL™ (2026) What are TENCEL™ Lyocell and Modal Fibers. Available at: <https://www.tencel.com/fibers> (accessed 02 March 2026).
4. Enking J., Becker A., Schu G., Gausmann M., Cucurachi S., Tukker A., Gries T. (2025) Recycling processes of polyester-containing textile waste – A review. Resources, Conservation and Recycling, vol. 219, article 108256, 19 p. DOI: 10.1016/j.resconrec.2025.108256. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0921344925001351> (accessed 02 March 2026).
5. MycoWorks (2026) The Making of Fine Mycelium™. Available at: <https://www.mycoworks.com/the-making-of-fine-mycelium> (accessed 02 March 2026).
6. Outlast (2026) Temperature Regulating Fabric / Phase Change Materials (PCM). Available at: <https://www.outlast.com/en/temperature-regulation> (accessed 02 March 2026).
7. Aznar P. R. D., Junior H. L. O. (2025) Advances and Applications of Graphene-Enhanced Textiles: A 10-Year Review of Functionalization Strategies and Smart Fabric Technologies. Textiles, vol. 5, no. 3, article 28. DOI: 10.3390/textiles5030028. Available at: <https://www.mdpi.com/2673-7248/5/3/28> (accessed 02 March 2026).
8. DyeCoo Textile Systems (2020) THE DYEON CO₂ textile dyeing: technical specification. 2 p. Available at: <https://dyecoo.com/pdf/BNiD-DyeCoo-Techspec-cor-210120-Online.pdf> (accessed 02 March 2026).
9. Ukrainska asotsiatsiia pidpriemstv lehkoï promyslovosti (2026) Ukrlegprom vyznachyv kliuchovi priorytety haluzi na 2026 rik: pidsumky zasidannya Pravlinnia [Ukrlegprom identified the key priorities of the industry for 2026: results of the Board meeting]. Available at: <https://ukrlegprom.org/ua/news/ukrlegprom-vyznachyv-klyuchovi-priorytety-galuzi-na-2026-rik-pidsumky-zasidannya-pravlinnya/> (accessed 28 March 2026). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 784.9:378:78.071.2(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-34>**Людмила ДОВГАНЬ,***orcid.org/0009-0008-0733-9214*

Народна артистка України,

професор кафедри оперного співу

Національної музичної академії України

(Київ, Україна) *dovganl046@gmail.com***МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ПО РОБОТІ З ВИСОКИМ ЖІНОЧИМ ГОЛОСОМ**

Постановка проблеми. Основою розвитку співака-артиста є технічні навички, адже без належного володіння вокальною технікою співак не може повною мірою реалізувати своє творче бачення. Без оволодіння технікою дихання, рівномірності та стабільності регістрів, а також уміння контролювати форте та артикуляцію звуку неможливо вирішувати додаткові завдання.

У процесі навчання викладач окреслює різні напрямки, пов'язані з розвитком як суто музичних, так і художніх здібностей студента.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Специфіці та розвитку вокальних здібностей, зокрема конкретного типу голосу, присвячено численні праці:

– багатогранні роботи, що містять не лише фізіологічний аспект, методичні поради та вокальні вправи, а й культурний та контекстуальний огляд, а також психолого-педагогічні, емоційно-психологічні та соціокультурні перспективи;

– спеціалізовані праці з методології розвитку виконавських вокальних навичок та роботи з голосом.

Існує дуже мало досліджень, присвячених конкретно методології роботи з високими жіночими голосами. Здебільшого автори не надають конкретних методичних рекомендацій щодо повного розвитку високого голосу. Відповідно певна обмеженість наукових досліджень у визначеній тематиці пояснює **актуальність** даного дослідження. У зв'язку з цим основною метою цієї статті є визначення ключових напрямків розвитку високого жіночого голосу, аналіз його потенціалу та надання деяких методичних рекомендацій.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретично-методологічному поясненні основних принципів практичної і, можна навіть сказати, буденної роботи над формуванням голосу. З цієї метою у дослідженні використовуються узагальнюючий та структурні методи – для систематизації наявної інформації з різних джерел та визначення можливостей для подальшого дослідження – а також музично-аналітичний метод – для визначення музичних характеристик та особливостей голосу та необхідних підходів до роботи з ним.

Висновки. Методика навчання володарок високого голосу зосереджується на розвитку нижньореберного та діафрагмального дихання, економії дихання та підтримці положення гортані у поєднанні з підтримкою резонансу звуку та контролем висоти тону. Жваві, емоційні вправи, розроблені викладачем на основі «живої» мови, сприятимуть підвищенню якості роботи на заняттях та досягненню кращих результатів.

Ці нюанси культивуються не тільки за допомогою регулярних вправ, а й завдяки ретельно підібраному репертуару, який є яскравим та різноманітним за характером і стилем. Робота з музичними творами не тільки виховує у учнів хороший музичний смак, а й допомагає їм розвивати музичну та художню виразність.

Ключові слова: високий жіночий голос, артист-вокаліст, методичні рекомендації, вокальні вправи.

Lyudmila DOVGAN,*orcid.org/0009-0008-0733-9214*

People's Artist of Ukraine,

Professor at the Department of Opera Singing

National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine) *dovganl046@gmail.com***GUIDELINES FOR WORKING WITH A HIGH FEMALE VOICE**

Statement of the Problem. Technical skills form the foundation of a singer-artist's development, as without a proper command of vocal technique, a singer cannot fully realize their creative vision. Without mastering breathing technique, the evenness and stability of registers, as well as the ability to control dynamics and articulation, it is impossible to tackle additional challenges.

During the learning process, the instructor outlines various areas related to the development of both purely musical and artistic abilities in the student.

Analysis of recent research and publications. Numerous works are devoted to the specifics and development of vocal abilities, particularly a specific voice type:

– multifaceted works that contain not only physiological aspects, methodological advice, and vocal exercises, but also a cultural and contextual overview, as well as psychological-pedagogical, emotional-psychological, and sociocultural perspectives;

– specialized works on the methodology of developing vocal performance skills and voice training.

There are very few studies specifically devoted to the methodology of working with high female voices. For the most part, authors do not provide specific methodological recommendations for the full development of a high voice. Accordingly, the relative scarcity of scientific research on this specific topic explains the **relevance of this study**. In this regard, the **main objective of this article** is to identify key areas for the development of the high female voice, analyze its potential, and provide some methodological recommendations.

The scientific novelty of the study lies in the theoretical and methodological explanation of the basic principles of practical—and, one might even say, everyday—work on voice training. To this end, the study employs generalizing and structural methods—to systematize existing information from various sources and identify opportunities for further research—as well as a musical-analytical method—to determine the musical characteristics and features of the voice and the necessary approaches to working with it.

Conclusions. The teaching methodology for singers with high voices focuses on developing lower-rib and diaphragmatic breathing, breath economy, and maintaining laryngeal position, combined with supporting sound resonance and controlling pitch. Lively, emotional exercises developed by the instructor based on “living” language will help improve the quality of work in class and achieve better results.

These nuances are cultivated not only through regular exercises but also through a carefully selected repertoire that is vivid and diverse in character and style. Working with musical pieces not only cultivates good musical taste in students but also helps them develop musical and artistic expressiveness.

Key words: high female voice, vocal artist, methodological recommendations, vocal exercises.

Постановка проблеми. Основою формування співака-художника є технічні навички, адже без належного опанування вокальною технікою співак не зможе повністю втілювати свої творчі задуми. За допомогою досконало налаштованого інструменту – голосу, виконавець повинен виявляти своє артистичне дарування і розкривати сутність твору, що виконується. Не опанувавши співочого дихання, рівності та однорідності регістрів, уміння володіти *piano* та філіровкою звуку, неможливо вирішувати й додаткові завдання.

У процесі роботи викладач окреслює різні напрямки роботи, що стосуються розвитку як суто музичних, так і артистичних здібностей студента.

Назвемо ключові **вимоги до музичних якостей**:

– сила інтонаційного забарвлення звуку має вирішальне значення, адже допомагає розкрити музичний образ, підтекст виконуваного твору;

– дихання як найважливіший чинник звукотворення, що впливає майже на всі складові виконавського процесу – силу голосу, тембр, ведення фрази, філіровку звуку тощо;

– розширення діапазону;

– артикуляція;

– філіровка звуку.

Серед **сценічно-театральних** виділимо наступні:

– підтримка музично-художнього образу;

– внутрішнє налаштування артиста, творче піднесення, воля, зосередженість учня, гарний настрій, віра у свої сили, цілеспрямованість;

– формування емоційно-виконавської сфери співака слугуватиме його раціональному та ефек-

тивному розвитку поряд із вокально-технічним прогресом.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Специфіці та розвитку вокальних здібностей, зокрема певного типу голосу присвячено чимало робіт, які можна об'єднати у дві групи:

– багатоаспектні праці, що містять не тільки фізіологічний ракурс, методичні поради та вокальні вправи (Сасько, Шуляр, Сливоцький, 2010), а й культурологічний та контекстуальний огляд (Антонюк, 2001); психолого-педагогічний (Гребенюк, 1999) емоційно-психологічний (Юник, 2009; Гунько, 2013) та соціо-культурний ракурси (Оганезова-Григоренко, 2009);

– спеціалізовані праці з методики формування вокально-виконавської майстерності та роботи з голосом (Дяченко, Семененко, Мережко, 2025; Мережко, Петрикова, Леонітєва, 2017; Кузьмичова, 2018; Макарова, Яковенко, 2023; Юцієвич, 1998).

Серед досліджень, присвячених методиці роботи саме з високими жіночими голосами, знаходимо працю Олени Прядко (2018), яка розглядає причини еволюції вокального мистецтва високих голосів, їх типологію, ключові відмінності, фізіологічні особливості голосоутворення, нюанси роботи над злагодженостю звучання голосу у різних ділянках діапазону. Однак специфічних методичних порад для повноцінного розвитку високого голосу авторка не надає.

Відповідно певна обмеженість наукових досліджень у визначеній тематиці пояснює **актуальність** даного дослідження. У зв'язку з цим **метою статті** є окреслити ключові вектори розвитку високого жіночого голосу, проаналізувати сфери

його потенціалу і поділись деякими методичні рекомендаціями.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретично-методологічному поясненні основних принципів практичної і, можна навіть сказати, буденної роботи над формуванням голосу. Для цього у роботі застосовані узагальнюючий та структурний **методи** – для систематизації наявної інформації з різних джерел та для виявлення можливостей для її поглиблення; музично-аналітичний – для визначення музичних характеристик та особливостей голосу і необхідних форм роботи з ним.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що кожен голос окрім висотної характеристики має ще й певне образно-емоційне амплуа. У цій статті зосередимося на особливостях роботи з ліричним сопрано.

Ліричне сопрано має яскраве, світле тембральне забарвлення голосу, яке покращується у процесі навчання: за умов правильно підібраних вокальних вправ розвивається легкість голосу, рухливість, блиск техніки, володіння голосом, зокрема філіровкою звуку. Щоденні тренування голосового апарату співака у поєднанні з вокальним слухом педагога, інтуїцією, знаннями у сфері фізіології та акустики допомагають студентам повніше розвиватися, збагачуючи голос кращими якостями. Пропоновані педагогом вокальні вправи при навчанні являються технічним матеріалом, що розвивають різні аспекти володіння голосом та спрямовані на дихання, темброві особливості, розширення діапазону, артикуляцію, підбір репертуару, розкриття музично-художнього образу.

Освоєння співочого **дихання** – один із найвідповідальніших моментів в опануванні вокальною технікою. Цей аспект – опорний компонент у методології вокальної педагогіки, на якому сформована не тільки італійська вокальна школа та спеціалізована підготовка оперних диригентів, але і прийняте вітчизняними співаками та педагогами. Дихання вокаліста – це смичок для скрипки. Безперечно, важливу роль відіграють природні фізіологічні дані, міцне здоров'я та нервова система, режим праці та відпочинку, заняття спортом – все це важливо для співака та його успішного навчання.

Велику роль у роботі над вокальною технікою слід відводити для розвитку нижньореберно-діафрагмального дихання. Воно досягається у процесі тривалого тренування у вправах, вокалізах та на художньому матеріалі. Важливо навчитися економно витрачати дихання, дотримуючись під час співу вдихальної установки; застосовувати приклад, що став традиційним у вокальній педагогіці – вдихаючи аромат квітів або запах свіжого

сіна на повні груди.

У процесі засвоєння вправ і коротких фраз з текстом розвивається дихання та збільшується тривалість видиху. Корисними будуть і найпростіші вокальні вправи на відпрацювання безшумного вдиху, контроль за положенням гортані задля уникнення скутості, рівномірність видиху та розподілу повітря. Саме завдяки диханню відбувається градація звуку від *piano* до *forte*, яке формується шляхом підтягування живота (наче смичком по струнах). При цьому варто слідкувати за м'язами черевного преса, які мають бути еластичними.

Розвивати дихання ізолювано не рекомендується. Робота над опорою звуку сприяє не тільки розвитку дихання, але й покращує темброві характеристики, сприяє політності і виявляє найкращі якості голосу. Без належної опори звук буде вихолощеним – без обертонів і вібрато. Саме тому варто звернути увагу на роботу над вдихом, аби він не був перевантаженим, інакше і голосоведення буде важким. Особливо питання вдиху стосується саме легкого сопрано. Тільки при поступовому ускладненні вправ дихання стає автоматичним.

Тембр – один з найскладніших аспектів голосу, адже він є результатом як природних особливостей, так і емоційного стану співака та його свідомим вибором (С. Якимчук). Робота над удосконаленням природного тембру полягає у пошуку резонансу порожнин голосового апарату. Для цього варто залучити розспів різних фонем як у висхідному, так і низхідному напрямках, у русі гамоподібному та терцієвої будови, у комбінаціях *legato* та *staccato*, коротких та більш розлогих за обсягом фраз. Окрему увагу слід приділити роботі з м'яким піднебінням задля уникнення формування носового призвучу.

У контексті роботи з вібрацією важливо пам'ятати, що втручатися у природну координацію співочого процесу треба з великою обережністю, аби не розладнати природою створений інструмент – людський голос. Поступовість і послідовність у засвоєнні вокальної техніки та розвиток музичного мислення – ось ключова умова успішної роботи співака, яка лягла в основу української вокальної школи.

З розширенням діапазону викладач має проявити терпіння – не поспішаючи, розвивати голос студентки в обидві сторони у різноманітних вправах. Так, викладач може задіяти гами, арпеджіо, пасажі на легато або стакато, захоплюючи верхні звуки, як прохідні. Під час цих вправ розвиватись буде і рухливість голосу.

Артикуляція. Велику роль у процесі роботи над звуком відіграє чітко вимовлене слово, яке

допомагає резонаторному настроюванню та легкості звуку. Чітка артикуляція виробляє хорошу дикцію, необхідну для художнього поповнення та розкриття змісту твору. Вправою на розвиток артикуляційного апарату може бути і гама, заспівана на склад «га» або «ха». За рахунок додавання приголосної, гама виходить карбована, з виділенням кожного ступеня, що надає їй художньої виразності.

У процесі навчання велике значення має **вокально-педагогічний репертуар**. У музичному творі закріплюються навички вокальної техніки та розвивається майстерність формування художнього образу. Підбір вокального репертуару у процесі навчання відіграє велику роль, тому варто враховувати і ступінь обдарованості учня, і рівень технічної підготовки. З опануванням вокальної техніки ускладнюється і вокально-педагогічний репертуар.

На початковому етапі варто брати нескладні твори, у яких студентка зможе контролювати вокальну техніку разом із художнім текстом. Хорошим матеріалом для цього навчального періоду можуть слугувати класичні арії¹, народні пісні, романси без особливого емоційно-психологічного навантаження. У подальшому, можна брати до роботи і обробки народних пісень (наприклад, твори Б. Лятошинського ор. 34, деякі обробки М. Лисенка, В. Косенка та ін.), романси І. Шамо, Л. Колодуба, М. Скорика.

Найвищою ціллю музичної майстерності є **розкриття музично-художнього образу**, якому має бути підпорядкована уся вокальна техніка, яка водночас є засобом досягнення цієї мети. Саме тому, у певному емоційному стані рекомендується співати навіть вправи. Як зауважують дослідники, «вокальна робота тісно пов'язана, насамперед, з емоційністю співака, яка, в свою чергу, відображає особливості нервової системи виконавця, його здатність глибоко сприймати вокальний твір (і взагалі музику), співпереживати і передавати виконанням своє розуміння художнього образу твору» (Стасько, Шуляр, Сливоцький, 2010: 258). Як показує практичний досвід, до виразного та емоційного співу, а також до розвитку почуття музичної форми необхідно готувати студентів ще на початку їхнього навчання. Емоційний стан та відповідний душевний настрій активізує творчий процес виконавця, дає імпульс для творчої уяви, яка необхідна у мистецтві співака.

Емоційний аспект включає в себе і роботу

над тембровою драматургією, яка обумовлена вербальним текстом твору та його музичними характеристиками. При цьому варто слідкувати за єдністю тембрового звучання, його насиченістю.

Технічний та художній розвиток – невід'ємні аспекти музичного мистецтва, які функціонують відокремлено. Співаки-початківці свої кращі сторони виявляють саме на художньому матеріалі, включаючи емоційно-комплексні елементи виконання. Саме тому, техніку варто напрацьовувати на зрозумілому для студентки рівні: наприклад, вимагаючи заокругленості звуку у вправах, можна розспівувати слова і склади «сінйора», «фьєрі», «bella rose», «mio core» чи «lasciate mi morire», що передбачає скорботну та сумну інтонації. Ці фрази не тільки налаштовують на спів у певному емоційному забарвленні, а й готують голосовий апарат до співу округленим, зібраним звуком.

Слова та склади включають у себе різні голосні та приголосні, які треба формувати у високій співочій позиції, зберігаючи однорідність тембру на своєму діапазоні.

Вправи. У практичній роботі може бути багато різних варіантів вправ, що допомагають формуванню вокальної техніки. Робота над емоційною сферою, робота з поетичним словом, його контекстом та підтекстом, мелодійним малюнком твору також формує необхідний корпус для вокальної роботи. Ці аспекти здійснюють живе, яскраве розуміння природного прояву людських емоцій, без яких неможлива будь-яка мистецька творчість. Нудні, одноманітні, монотонні словосполучення у вправах, хоч і застосовуються широко у педагогічній практиці, гальмують бажання та розвиток студентів. Натомість залучення елементів емоційного впливу словом (як збудником) та диханням музичної фрази сприяють більш раціональному та ефективному розвитку вокальної техніки.

Вправи рекомендується співати в строго заданому темпі, так як почуття музичної форми пов'язано з темпо-ритмічною будовою, дотримуючись різних штрихів, акцентів, динамічних відтінків тощо.

Нерідко перші уроки треба починати з роботою над голосними, адже вони збирають і наближають звук, від них легше відштовхуватися до інших. Збереженню головного резонування допомагає спів із закритим ротом «німим звуком». Цей прийом тренує м'яке піднебіння, активізує співи на «позіханні», допомагає краще відчувати головне звучання. Такі вокальні прийоми в роботі з сопрано широко використовувалися у вокальних класах українських музичних академій та у відомих італійських педагогів.

¹ Викладач може розглянути арії Дж. Б. Перголезі, Д. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта та ін.

Легке сопрано потребує і грудного резонування, що збагачує тембр обертонами, повнотою звучання. Тут не повинно бути порожнього, вихолощеного середнього та низького регістру, який збіднює голос. У цьому тонкому педагогічному процесі чимало задач вирішує вокальний слух педагога, його художній смак та природні можливості студентки. Так, озвучуванню грудними обертонами на добрій опорі дихання сприяє робота над відкритими голосними «і» або на складах «мі», «зі», «ді», «ні», «бі», «про» у низькому діапазоні. Проявляючи увагу до всіх регістрових зон голосу, формується якісне однорідне тембральне забарвлення.

Перехідні звуки *мі* та *фа* другої октави іноді створюють провали в голосі і незручність при переході та головному регістрі. У таких випадках їх рекомендується більше округлити, а наступні звуки співати яскраво, світло, на посмішці, скорочуючи квадратні м'язи обличчя. Це полегшує шлях до верхніх звуків.

При пласкому відкритому звуці слід округляти на голосну «йо» або «у», якщо ж звук глибокий і тьмянний, краще застосовувати голосну «і» та «е» або йотовані голосні.

Завершальним етапом вокально-технічної майстерності є такі прийоми, як трель і філіровка. Трель робиться на невеликому звуці гортанню при мало відкритому роті (на широкому горлі не вийде), і вона часто готується форшлагами. Натомість «Філіровка, або філірування звуку – це вміння змінювати силу звуку, зводячи його до ледве чутого або поступово розгортаючого у потужне звучання; вміння плавно змінювати динаміку звуку від голосного до тихого і від тихого до гучного, залишаючи при цьому незмінними якості вокального звуку. Під час філірування звуку необхідно стежити за тим, щоб звучання залишалось зібраним, щоб збиралось в одній точці, формувалося у високій позиції» (Дяченко, Семененко, Мережко, 2025: 585). На відміну від трелі, яка є суто технічним прийомом, філіровка включає у себе і художньо-емоційні навички студентки. Тому, слідкуючи за диханням, яке має йти без натиску, треба вибудовувати власну художню стратегію філіровки звуку виходячи з музично-емоційного контексту справи.

Окрім вправ на розвиток вокальних здібностей, для виконавської майстерності необхідні регулярні тренування у сценічній поведінці. Емоційна скрутість або сценічне хвилювання треба усувати частими виступами, участю у різних заходах, що вмикає вольові імпульси. Аналізуючи сценічну витримку, дослідники дають їй визначення «сценічної надійності», яку Н. Гунько розуміє «не як природжену, а як набуту інтегральну якість особистості, що забезпечує безпомилкове виконання вокальних творів за будь-яких умов (Л. Котова, Ю. Цагареллі, Д. Юник та інші). Аналіз ознак досліджуваного феномену засвідчує, що виконавська надійність напряду залежить від емоційної сфери особистості. Завдяки цій сфері регулюється адаптаційна поведінка суб'єктів, від якої залежить успішність їх діяльності» (Гунько, 2013: 221). Таким чином, виконавська надійність закріплює всі технічні та художньо-емоційні вміння та є кінцевим результатом всіх зусиль не тільки студента, а й викладача.

Висновки. Робота з голосом – це комплекс заходів для формування техніки, розвитку художніх та емоційних здібностей, працьовитості та волі студента. Методика професійного виховання володарки високого жіночого голосу полягає у розвитку нижньореберно-діафрагмального дихання, його економії та підтримці позиції гортані у поєднанні з підтримкою належної опори звуку, у контролі інтонаційної висоти звуку тощо. Зі свого боку динамічна градація досягається завдяки диханню, яке сприяє і формуванню фрази. Зберігаючи усі фахові вказівки, майбутня артистка має не забути і про сценічно-театральні аспекти та артикуляцію, які також потребують розвитку. Продумані викладачем жваві, емоційні, сформовані на «живому» слові вправи сприятимуть більш якісній роботі на уроці та кращому результату.

Зазначені нюанси виховуються не тільки шляхом регулярних вправ, а й завдяки правильно підібраному репертуару – яскравому та різноманітному за характером та стилем. Робота з музичним твором не тільки прививає гарний музичний смак студенткам, а й допомагає працювати над музично-художнім образом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів. Слобожанські мистецькі студії. Суми, 2023. № 3, С. 5–9. DOI: 10.32782/art/2023.3.1
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Вишневецька М. В. Формування естетичної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва як психолого-педагогічна проблема. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2019. № 4, с. 97–102. DOI 10.28925/2518-766 X.2019.4.14

4. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. 1999. 269 с.
5. Гунько Н. О. До проблеми формування вокально-виконавської надійності майбутнього педагога-музиканта. Педагогічні науки. Херсонський державний університет. 2012. № 1. С. 220–226.
6. Дяченко О. М., Петрикова О. П., Мережко Ю. В. Вокальне навчання студентів Китаю: ретроспективний аналіз наукової літератури. Наукові інновації та передові технології. 2026. № 1 (53). С. 867-878. DOI 10.52058/2786-5274-2026-1(53)-867-878
7. Дяченко О. М., Семененко, І. В., Мережко, Ю. В. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів-вокалістів у процесі фахової підготовки. Перспективи та інновації науки. 2025. № 51 (5). С. 579-589. DOI 10.52058/2786-4952-2025-5(51)-579-588
8. Кузьмічова В. А. Навчальний посібник з дисципліни «Постановка голосу». Харків : ХНПУ. 2018. 68 с.
9. Кузьмічова В. А. Формування вокальної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва в класі «постановка голосу». Professional Art Education. 2021. № 2 (1). С. 28–34. DOI 10.34142/27091805.2021.2.01.04
10. Макарова Е., Яковенко В. Формування професійно-особистісного досвіду майбутніх співаків-виконавців в процесі вокальної підготовки. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 66, том 2, 2023. С. 298–302. DOI 10.24919/2308-4863/66-2-46
11. Мережко Ю. В., Петрикова С. Л., Леонітева С. Л. Вокально-виконавська підготовка майбутніх артистів-вокалістів у вищій школі на основі міждисциплінарної інтеграції. Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. 2017. V (23), 139, 71–74.
12. Оганезова-Григоренко О. В. Формування професійного менталітету майбутніх вокалістів у процесі фахової підготовки (Дис. ... канд. пед. наук. Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса. 2009. 235 с.
13. Прядко О. Особливості роботи з високими жіночими співацькими голосами на заняттях із вокалу. Педагогічна освіта: теорія і практика. 2018. № 2 (25). С. 84–89. DOI 10.32626/2309-9763.2018-25-84-89
14. Стасько Г. Є. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. 2010. 336 с.
15. Цюпа Н. П. Методичні аспекти роботи над вокальним диханням (за методикою І. Прянішнікова). Молодий вчений. 2018. № 3 (2). С. 594–596.
16. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : монографія. Київ : ДАКККиМ, 2009. 338 с.
17. Юцевіч Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ: Музична Україна, 1998. 158с.
18. Якимчук С. Н. Особливості формування тембрової драматургії хорових творів. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки. 2013. № 5 С. 208-212.
19. Янь Сіхань. Вокальна мова і мислення співака як когнітивна проблема (на матеріалі оперних партій сопрано. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2025. № 75, 95–106. DOI 10.34064/khnum1-75.06

REFERENCES

1. Antoniuk V. H. (2023). Aspekty etnokulturnoho dialohu vokalistiv. [Aspects of Ethnocultural Dialogue Among Vocalists]. Slobozhanski mystetski studii. Sumy, 2023. № 3, S. 5–9. DOI: 10.32782/art/2023.3.1 [in Ukrainian].
2. Antoniuk V. H. (2001). Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt : monohrafiia [The Ukrainian Vocal School: An Ethnocultural Perspective]. Kyiv : Ukrainska ideia, 2001. 144 s. [in Ukrainian].
3. Vyshnevetska M. V. (2018). Formuvannia estetychnoi kultury maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva yak psykholoho-pedahohichna problema [The development of aesthetic culture in future music teachers as a psychological and pedagogical issue]. Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi. 2019. № 4, s. 97–102. DOI 10.28925/2518-766X.2019.4.14 [in Ukrainian].
4. Hrebenuk N. Ye. (1999). Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichniy ta mystetstvovnavchyi aspekty : monohrafiia. [Vocal Performance: Psychological, Pedagogical, and Art-Historical Aspects]. Kyiv : Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 1999. 269 s. [in Ukrainian].
5. Hunko N. O. (2012). Do problemy formuvannia vokalno-vykonavskoi nadiinosti maibutnoho pedahoha-muzykanta [On the issue of developing vocal performance reliability in future music educators]. Pedahohichni nauky. Khersonskiy derzhavnyi universytet. 2012. № 1. S. 220–226 [in Ukrainian].
6. Diachenko O. M., Petrykova O. P., Merezko Yu. V. (2026). Vokalne navchannia studentiv Kytaiu: retrospektyvnyi analiz naukovo literatury [Vocal training for Chinese students: a retrospective analysis of the scientific literature]. Naukovi innovatsii ta peredovi tekhnolohii. 2026. № 1 (53). S. 867-878. DOI 10.52058/2786-5274-2026-1(53)-867-878 [in Ukrainian].
7. Diachenko O. M., Semenenko, I. V., Merezko, Yu. V. (2025). Formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnikh artystiv-vokalistiv u protsesi fakhovoi pidhotovky [Developing the performance skills of future vocal artists during professional training]. Perspektyvy ta innovatsii nauky. 2025. № 51 (5). S. 579-589. DOI 10.52058/2786-4952-2025-5(51)-579-588 [in Ukrainian].
8. Kuzmichova V. A. (2018) Navchalnyi posibnyk z dysypliny «Postanovka holosu» [Textbook on the subject “Voice Training.”]. Kharkiv : KhNPU. 2018. 68 s. [in Ukrainian].
9. Kuzmichova V. A. (2021). Formuvannia vokalnoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva v klasi «postanovka holosu». [Developing the vocal competence of future music teachers in the “voice training” class]. Professional Art Education. 2021. № 2 (1). S. 28–34. DOI 10.34142/27091805.2021.2.01.04 [in Ukrainian].

10. Makarova E., Yakovenko V. (2023). Formuvannia profesiino-osobystisnoho dosvidu maibutnikh spivakiv-vykonavtsiv v protsesi vokalnoi pidhotovky [The Development of Professional and Personal Experience of Future Singers in the Process of Vocal Training]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 66, tom 2, 2023. С. 298–302. DOI 10.24919/2308-4863/66-2-46 [in Ukrainian].
11. Merezhko Yu. V., Petrykova S. L., Leonitiev S. L. (2017). Vokalno-vykonavska pidhotovka maibutnikh artystiv-vokalistiv u vyshchii shkoli na osnovi mizhdystsyplinarnoi intehtatsii [Vocal and Performance Training for Future Vocal Artists in Higher Education Based on Interdisciplinary Integration]. Science and Education: A New Dimension. Humanities and Social Sciences, V (23), 139, 71–74 [in Ukrainian].
12. Ohanezova-Hryhorenko O. V. (2009). Formuvannia profesiinoho mentalitetu maibutnikh vokalistiv u protsesi fakho-voi pidhotovky [Formation of a professional mindset in future vocalists during specialized training] Dys. ... kand. ped. nauk. Pivdenoukr. nats. ped. un-t im. K. D. Ushynskoho. Odesa. 2009. 235 s. [in Ukrainian].
13. Priadko O. (2018). Osoblyvosti roboty z vysokymy zhinochymy spivatskymy holosamy na zaniattiakh iz vokalu [Features of working with high female singing voices in vocal lessons]. Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka. 2018. № 2 (25). 84–89. DOI 10.32626/2309-9763.2018-25-84-89 [in Ukrainian].
14. Stasko H. Ye.. (2010). Holos liudyny ta vokalna robota z nym : monohrafiia. [The Human Voice and Vocal Training]: Monograph. Ivano-Frankivsk : Vydavnytstvo Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. 2010. 336 s. [in Ukrainian].
15. Tsiupa N. P. (2018). Metodychni aspekty roboty nad vokalnym dykhanniam (za metodykoiu I. Pryanishnykova) [Methodological aspects of vocal breathing training (based on I. Pryanishnikov's method)]. Molodyi vchenyi. 2018. 3 (2), 594–596 [in Ukrainian].
16. Iunyk D. H. (2009). Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia : monohrafiia [Performers' reliability: content, structure, and training methods]. Kyiv: DAKKKiM. 2009. 338 s. [in Ukrainian].
17. Iutsevich Yu. Ye. (1998). Teoriia i metodyka formuvannia ta rozvytku spivatskoho holosu [Theory and methods of training and developing the singing voice]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1998. 158s [in Ukrainian].
18. Iakymchuk S. N. (2013). Osoblyvosti formuvannia tembroyi dramaturhii khorovykh tvoriv [Features of the formation of timbral dramaturgy in choral works]. Naukovi zapysky NDU im. M. Hoholia. Psykholoho-pedahohichni nauky. 2013. № 5 S. 208-212 [in Ukrainian].
19. Ian Sikhan (2025). Vokalna mova i myslennia spivaka yak kohnityvna problema (na materialy opernykh partii soprano [Vocal Speech and the Singer's Thinking as a Cognitive Problem (Based on Soprano Opera Roles)]. Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. 2025. № 75, 95–106. DOI 10.34064/khnum1-75.06 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 21.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 378:[37.011.3-051:784]

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-35>

Захар ДУБОВИЙ,

orcid.org/0000-0002-5989-7946

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри вокально-хорової підготовки

Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) *t.mishenina@gmail.com*

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЯК МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Публікацію присвячено розкриттю поняття «виконавська майстерність» здобувачів вищої музичної освіти з позиції вміння через словесну дію, співучу вимову відтворювати естетику звуку.

Вироблення виконавської майстерності апелює насамперед до оволодіння майбутніми фахівцями технікою володіння голосом (на рівні модуляції, темпу, інтонаційного малюнку, звуковидобування, відповідна вокально-технічна база, дихання). Вагомим є засвоєння знань про акустичні й артикуляційні характеристики звукової системи, оскільки досягнення правильності, точності, чистоти (орфоепічної) і виразності мовлення є базисом у формуванні професійних умінь співучої вимови.

Обґрунтовано методичну доцільність опрацювання художніх текстів, текстів українських народних пісень, що репрезентують асонансні / алітераційні поєднання. Мистецтво інтерпретації твору у декламуванні або музичному виконанні полягає в умінні здійснювати лінгвістичний і літературознавчий аналіз тексту, що дозволить відтворити образ через наскрізну словесно-музикальну дію. Мелодика у співучому виконанні народної пісні розглядають через поняття розміру (хорею та ямбу), віршований аналіз тексту формує уявлення про метро-ритмічну будову українського фольклору, тенденцію до типової квадратності українських пісень і варіативність як особливість.

З огляду на те, що виразне читання тексту орієнтоване на виробленні техніки мовлення, декодування засобів логіко-емоційної виразності читання (мовні такти, логічні і психологічні паузи, мелодика та її видозміни, темп, наголошені слова і їх функційний потенціал у творенні художнього / художньо-музичного образу), художнє читання по тлумачено на рівні мистецтва словесної дії, вміння акторського перетворення, вияву артистизму. Вправи, побудовані на дихальних ритмах, дозволяють здійснити перехід від виразного читання художніх творів до співучої вимови.

Окреслені шляхи вироблення виконавської майстерності через систему вправ, які ґрунтовані на виробленні культури співучої вимови (на основі вокальної орфоєпії, інтонаційної виразності), дозволяють мистецьке опрацювання аксіологічного ладо-гармонічного ресурсу українського пісенного фонду.

Ключові слова: музичне мистецтво, здобувачі вищої музичної освіти, музично-виконавська підготовка, виконавська майстерність, виразне читання, співуча вимова, вокальна орфоєпія.

Zakhar DUBOVYI,

orcid.org/0000-0002-5989-7946

Candidate of Pedagogic Sciences,

Associate Professor at the Department of Vocal and Choral Training,

South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky

(Odessa, Ukraine) *t.mishenina@gmail.com*

PERFORMING SKILLS OF HIGHER MUSIC EDUCATION STUDENTS AS THE ART OF INTERPRETATION

The publication is dedicated to revealing the concept of “performing skills” of students of higher musical education from the perspective of the ability to reproduce the aesthetics of sound through verbal action and singing pronunciation.

The development of performing skills primarily calls for future specialists to master the technique of voice control (at the level of modulation, tempo, intonation pattern, sound production, appropriate vocal-technical base, breathing). The acquisition of knowledge about the acoustic and articulatory characteristics of the sound system is important, since achieving correctness, accuracy, purity (orthoepic) and expressiveness of speech is the basis for the formation of professional singing pronunciation skills.

The methodological expediency of studying literary texts, texts of Ukrainian folk songs, which represent assonance/alliteration combinations, is substantiated. The art of interpreting a work in recitation or musical performance consists in the ability to carry out linguistic and literary analysis of the text, which will allow recreating the image through a thorough verbal and musical action. Melody in the singing performance of a folk song is considered through the concept

of meter (chorea and iambic pentameter), poetic analysis of the text forms an idea of the metro-rhythmic structure of Ukrainian folklore, the tendency towards the typical squareness of Ukrainian songs, and variability as a feature.

Given that expressive reading of the text is focused on developing speech techniques, decoding the means of logical and emotional expressiveness of reading (speech beats, logical and psychological pauses, melody and its variations, tempo, stressed words and their functional potential in creating an artistic / artistic and musical image), artistic reading is interpreted at the level of the art of verbal action, the skill of acting transformation, and the manifestation of artistry. Exercises built on respiratory rhythms allow you to make the transition from expressive reading of works of art to singing pronunciation.

The outlined ways of developing performing skills through a system of exercises based on developing a culture of singing pronunciation (based on vocal orthoepy, intonation expressiveness) allow for the artistic elaboration of the axiological melodic and harmonic resource of the Ukrainian song fund.

Key words: musical art, students of higher musical education, musical and performing training, performing skills, expressive reading, singing pronunciation, vocal orthoepy.

Постановка проблеми. Досконале володіння технікою мовлення у змісті фахової підготовки здобувачів вищої музичної освіти визначає подальший поступ у виразному читанні, демонстрації точності у вимові, виразності, правильності. Поняття орфоепії у вимові звуків відповідно до їх акустичних властивостей визначає розуміння досконалого мовлення, декламування через уміння управляти диханням у процесі мовлення, моделювати силу і висоту голосу, демонструвати вправність у варіюванні мелодики і темпу. Мистецтво музичного виконання апелює до вокальної орфоепії, довершеності у звуковидобуванні, уміння інтерпретувати художньо-музичний образ через естетику звуку, інтонаційний малюнок, емоційне підкреслення наголошеного логічного слова у музичній фразі. Відповідно, виконавська майстерність є інтегральною якістю, що поєднує вправність у герменевтиці тексту твору літературного мистецтва, музичної тканини. Використання українського пісенного фонду у змісті музично-виконавської, вокально-хормейстерської підготовки сприяє не лише формуванню естетичного смаку, але також виробленню виконавської майстерності через мистецьку традицію українського фольклору.

Аналіз досліджень. Основи теорії виразного читання і культури мовлення, сутності комунікативно-стилістичних ознак досконалого мовлення (Бондар, 2006 : 20–23; Климова, 2007 : 86–104) визначають техніку мовлення у взаємозв'язку з акустичними параметрами звуків мовної системи, орфоепічними нормами вимови, окреслюють естетику словесної дії у декламації.

Вокальне опрацювання звукової системи має базою правильне мовлення, релятивну артикуляцію у звуковидобуванні, дотримання інтонаційного малюнка, узаємозв'язок логіко-емоційної виразності співучої вимови із мелодикою й мовними тактами у музичній фразі (В. Антонюк, Б. Базиликот, М. Сливоцький, Г. Стасько).

Розвідки, присвячені витлумаченню виконавської майстерності здобувачів вищої музичної освіти, актуалізують її інтегративний характер, зумовлений поєднанням художньо-музичного і герметично-творчого складників (Н. Анненкова, Т. Потапчук, Н. Фоломєєва).

Мета статті, завдання. Мета публікації полягає в розкритті змісту виконавської майстерності здобувачів вищої музично-педагогічної освіти.

Завдання дослідження:

- розкрити поняття «виконавська майстерність фахівця з музичного мистецтва» у сучасній науковій літературі;

- окреслити шляхи вироблення виконавської майстерності через систему вправ, які ґрунтуються на виробленні культури співучої вимови (на основі вокальної орфоепії, інтонаційної виразності), опрацювання аксіологічного ладо-гармонічного ресурсу українського пісенного фонду.

У висвітленні питання застосовували аналітичний метод задля застосування понятійного апарату у розкритті понять виконавська майстерність, виразне і художнє читання, мистецтво інтерпретації художнього / художньо-музичного твору. Метод порівняння уможливив простеження художніх засобів творів літературного й музичного мистецтв. Описовий метод став провідним в обґрунтуванні й подальшому викладі вправ, спрямованих на вироблення виконавської майстерності майбутніх фахівців музичного мистецтва, використовувався в описах особливостей ладо-гармонічної будови українського фольклору, мистецької традиції одноголосної квантової системи української народної пісні.

Виклад основного матеріалу. У фаховій підготовці здобувачів вищої музичної освіти вироблення виконавської майстерності апелює насамперед до техніки володіння голосом (на рівні модуляції, темпу, інтонаційного малюнку, звуковидобування, відповідна вокально-технічна база, дихання) й інструментом, з одного боку, вияву

артистизму й емоційності у виконанні твору мистецтва, – з іншого. Техніка довершеної дикції безпосередньо пов'язана із правильністю і точністю у вимові звуків відповідно до їх артикуляційних і акустичних характеристик. У роботі зі звуками мовної системи вагомим є введення вправ на дихання (підкреслимо, що реберно-діафрагмальне дихання є найбільш досконалим, визначає динаміку в опрацюванні звуковидобування й подолання похибок у вимові), ключичне, грудне, реберне й діафрагмальне типи дихання можуть бути допоміжними у техніці звуковидобування. За такого розгляду мистецтво творення звуку і здійснення впливу на аудиторію через естетику звуку потрактовуємо через параметри виконавської майстерності, музичне мислення, здатність до перетворення у виконання твору, уміння здійснювати герменевтику тексту відповідно до жанрового уналежнення.

Процес вироблення правильної дикції здобувачів вищої музичної освіти відбувається в тісному взаємозв'язку з оволодінням технікою дихання, рекомендованими є вправи, спрямовані на роботу над диханням. Регулювання дихання потребує його затримки, регуляції сили, моделювання тембру, вияскравлення емоційного забарвлення голосу (із продуманою внутрішньою дією), позаяк у читанні художнього тексту слід застосовувати свідомо, також на рівні автоматизму прийом дихального моделювання, що забезпечать належну культуру виконання. Зокрема, у роботі з художнім текстом виголошення фрази, значної за обсягом або тематичного вислову, що потребує декламування на затримці дихання, передавання різної емоційної напруги, що зумовлено, наприклад, окресленим сюжетом темпераментом головних героїв. Вправи, спрямовані на вироблення техніки дихання, забезпечують досягнення якості виголошених звуків.

На першому етапі рекомендовані вправи на рахунок (один – два – три; шість – дев'ять – дванадцять, коли на кожні 3 одиниці вимовляють один звук). Дихальна гімнастика є адаптованим варіантом класичної гімнастики прана, на прикладі тренування рівномірного видиху (а) уявити запалену свічку, зробити спокійний вдих носом, не піднімаючи плечей, живіт розширити; плавно й повільно дуги на уявне полум'я свічі таким способом, щоб воно відхилялося, але водночас не згасало; б) застосувати рахунок при вдихові доти, доки повітря не закінчиться; вправа сприяє виробленню вміння економно витрачати повітря при декламації, співі). У відпрацюванні дикції того чи того звука доцільно добирати дидактичний мате-

ріал, який відтворює асонансні або алітераційні поєднання, що дозволить не лише досягнути правильності і чіткості у вимові, але також виробити художній смак, чуття мови.

Вправи, побудовані на дихальних ритмах, дозволяють здійснити перехід від виразного читання художніх творів до співучої вимови, оскільки спів становить більш складне навантаження, ніж видих при відпрацюванні артикуляції й акустичної реляції звуків мовної системи: а) вправа на віднайдення м'якого змикання через перехід між диханням і звуком; б) спів на одному звуковій задля досягнення стабілізації на основі того чи того голосного, при приспівуванні голосного звука намагатися досягти вміння, щоб звук не тремтів наприкінці виразової музичальної фрази; в) вправа, спрямована на вироблення вміння розподілу повітря на прикладі тексту пісні, художнього (поетичного тексту), співуча вимова на одній ноті, приспівування рядка з мелодією, відпрацювання вправи на роботу живота у звуковидобуванні; г) вправа, спрямована на активізацію роботи живота через пружинистий поштовх м'язами при відпрацюванні високої ноти або стрибка угору задля убезпечення подразнення або завдання шкоди голосовим зв'язкам.

Наступний етап роботи передбачає безпосередню роботу зі словом:

- окремі вислови, скоромовки; прислів'я, побудовані на основі прийому римування (*Був собі цебер та перецебрився, Летіла лелека, літала далеко, лишила лелеченятм ласоців лелек, Через річку, через гай ходить чапля на розмай*); виголошуються на видихові; зі зміною темпу (повільно, прискорено із перебільшенням із кожною літерою; приспівування скоромовки на одній ноті або заданій мелодії);

- строфи римованого художнього тексту; художні твори та їх уривки; інтерпретація передбачає авторське прочитання і творче втілення художньої тканини;

- слуховий аналіз через системне прослуховування творів у виконанні фахівців; аналіз похибок, допущених в авторському виконанні твору мистецтва.

Художній аспект у виробленні виконавської майстерності здобувачів вищої музичної освіти має вияв у фразуванні, інтонуванні, створенні через міміку, кінетику художнього образу, ретрансляції драматургії виконуваного музичного твору. Працюючи з текстом у музично-виконавській підготовці, майбутні фахівці через засоби логіко-емоційної виразності читання (декламування) демонструють уміння застосовувати і використовувати

паузи, залежно від їх функціональних різновидів, тривалості, функційного навантаження наголошених слів, логічних слів у фразі, мелодики (її основних тональних змін, темпу). Звернення до вправ дихальної гімнастики дозволяє досягти вправності у використанні *пауз* при затримці дихання, коли пауза не є відсутністю звуку, навпаки, стає невід'ємним складником у музичному виконанні через трансляцію емоційної думки, часовий проміжок у виконанні паузи стає виразним, навіть може бути через кінетику відтворений як логічний смисловий елемент пісенної тканини. Пауза в інтонаційному малюнку виконуваного музичного твору визначає естетику звукової тканини, репрезентує вокальне мистецтво.

У змісті музично-виконавської підготовки досягнення емоційності і виразності виконання уможливлене через модуляцію внутрішніх станів виконавця (його досвіду переконливо й упізнано передати трансльовану емоцію, закладену в тексті). У практиці оволодіння технікою акторського перевтілення важливо зацентровувати на характеристиках емоційного інтелекту, оскільки вміння відчувати психоемоційний стан головного героя / героїв, передавати сутність описуваного явища чи події через задане ставлення. Методично доцільною є вправа, спрямована на вироблення / удосконалення артистизму, сутність якої полягає у виразному читанні строфи (куплету) / співу відповідно до інтонаційно-смислового малюнка – шкалування відчуттєвого виміру (від конструктивних до деструктивних емоцій), діапазону сили звуку (до прикладу, уявне виголошення перед великою аудиторією). Рекомендованою по виконанню такої вправи є рефлексія того, як здобувач спостерігає власний поступ у віднайденні звукового балансу голосу (дикція, дихання, кінетика, тембр залежно від психоемоційного передаваного стану).

Мистецтво виконання музичного твору пов'язуємо з поняттями, які мають міждисциплінарне смислове поле. Ідеться про витлумачення *інтонаційного малюнка, мелодики* у виразному читанні, акторській декламації і музично-виконавському вимірі. Інтонаційний малюнок тексту визначений логіко-смисловими сегментами; розділовими знаками (відповідно до принципів пунктуації мовної системи), що визначають висхідний, нисхідний або нейтральний тон. Інтонаційний малюнок у музично-виконавській підготовці розуміють на рівні так званого руху голосу через поєднання точності і висоти нот (чистота інтонування визначає поріг естетики звукопису – без заниження / «під'їздів»); логічні наголоси у музичній фразі досягаються через рух дихання до головного

слова, невелике підсилення (крещендо), подальше м'яке відпускання звуку. Робота з партитурою тексту музичного твору на першому етапі опрацювання через інтонаційний малюнок дозволяє поступове перенесення природних мовленнєвих вигинів у спів.

У роботі з текстом здобувачі ознайомлюються з системою пунктуаційних знаків мовної системи, важливо усвідомити, що розділові знаки – крапка, знак питання, знак оклику – завжди відповідають паузи (зокрема – синтаксичної паузи), тоді як кома засвідчує асиметрію (до прикладу, як один мовний такт вимовляють звертання у єдності з попередніми словами; перед короткими порівняльними зворотами; повторювані слова). У музично-вокальному опрацюванні тексту кличний наголос (переважно у ліричних піснях, як-от: «Козаче», «Зоре моя», «Мамо») виголошують за технікою, відповідно до якої наголос у звертанні має бути точкою опори подиху; до прикладу, у слові «козаче» звук [а] має бути максимально вільним і відкритим, звук [ч] – через м'яке відлуння.

Логічна пауза відображає герменевтику аналізованого тексту, визначена теоретичним способом членування тексту на мовні такти. З огляду на те, що логічна пауза зумовлена насамперед конкретним змістом, смисловими акцентуаторами, доцільно працювати з рядком / строфою тексту народної пісні, висловів художньої літератури, що вимагають осмислення: а) «*Місяць на небі, зіроньки сяють*»; логічний наголос на об'єкті, місці, дії змінює динаміку фрази, варіює настрій; б) Диво дивнеє на світі з тим серцем буває! (*Т. Шевченко*); А... якщо ковалям непідковані коні сніться, значить вік свій недаром оті прожили ковалі (*Є. Летюк*); Хмара – поле стиглої пшениці (*Д. Павличко*); Почування й слово – смолоскипи (*Д. Павличко*); Попіл – крила золотої птиці (*Д. Павличко*); Я – джерело. Я рвуся з надр землі, безмежний світ у крапельці малій (*О. Омельченко*); Сьогодні ранок – мов служба Божа (*Ю. Дараган*).

Логічні паузи відтворюють причинно-наслідкові узаємозалежності, закономірності, зацентровує на осмисленні, пов'язані безпосередньо зі смисловим зв'язком слів, які актуалізують значення, психологічні паузи апелюють до чуттєвої природи при аналізові твору, можуть як збігатися з логічними паузами (тривають більш подовжено), так і варіювати інтонаційний малюнок, потребують відтворення через фізичний апарат внутрішній емоційний імпульс при виголошенні / співучій вимові. Психологічна пауза спрямовує увагу, затримує увагу аудиторії на змісті фрагменту, викликаючи певні настрої, ставлення або наслідуючи сугестійно

настрої, актуалізовані виконавцем. Психологічна пауза є виявом психотехніки виконавця, дозволяє розкрити образ пісні через прийоми внутрішньої акторської гри (Фоломєєва, 2021 : 104–105). Дія психологічної паузи (настороженості, відшукування відповіді, занепокоєння, емоційної насаги, умовчування, роздумів, стримування почуттєвих реакцій, спонування, заклик тощо) рекомендовано опрацьовувати тексти народних пісень жанрового уналежнення, що дозволить окреслити особливості вокальної техніки.

Узаємозв'язок виразності й мелодики мовлення, на подальших етапах у виробленні співучої вимови, полягає у вмінні моделювати голос через його зміни (мелодика інтонаційно відтворює логічний і психологічний зміст), як-от: підвищення й пониження (висхідний і нисхідний тони), силу і тривалість звучання, що окреслює вправність у застосуванні пауз, що вказують на зупинки у вимові, зумовлені змістовим навантаженням фрази, паузи, актуалізовані на логічних наголосах. Мелодика з опертям на інтонаційну структуру речення має вияв у видозмінах фізичних показників.

Мелодика у співучому виконанні також безпосередньо пов'язана з осмисленням поняття розміру (зокрема, хорею та ямбу) у віршованому аналізі тексту народної пісні і ролі в гармонізації, інтонаційної, ладогармонічної і метро-ритмічної будови українського фольклору, тенденцію до типової

квадратності українських пісень і варіативність як особливість української пісенної творчості.

З огляду на те, що українська народна пісня заснована на одноголосній октавній системі, рекомендовано на етапі вироблення вправності у співучій вимові звертати увагу на основні види мінорного ладу (гармонійний мінор, мелодичний мінор із підвищеним IV ст.; лад, що дорівнює гармонійному мінору) (Белікова, 2008 : 50–51). Вагомою є аксіологічна позиція того, що теорія музичної творчості українського народу має засадами багатоголосся, ладо-гармонічну будову.

Висновки. Вироблення виконавської майстерності здобувачів вищої музичної освіти передбачає оволодіння знаннями про акустичні характеристики звуків мовної системи, особливості їх вимови у мовленнєвому потоці, артикуляційних особливостей. Співуча вимова охоплює вправність орфоепічну, вправність декламації тексту (на основі інтонаційного малюнку, пауз, мелодики, ладо-ритмічної будови пісенного тексту зокрема). Система вправ, спрямованих на вироблення правильної дикції і співучої вимови, апелює також до дихальних завдань, що дозволяє досягти значних успіхів у мистецькому виконанні пісенного твору. Мистецтво декламації пісенного твору, поступ в опрацюванні ладо-ритмічної будови тексту сприяють оволодінню мистецтва відтворення художньо-музичного образу у пісенній царині через співучу вимову.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Базилікут Б. О. Орфоепія в співі : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 126 с.
3. Белікова В. В. Історія української музики : Творча діяльність видатних музикантів України кінця XIX – другої половини XX століть : навч. посіб. Київ : МОНУ ; Кривий Ріг : Видавничий дім, 2008, 2008. 232 с.
4. Бондар О. І., Карпенко Ю. О., Микитин-Дружинець М. Л. Сучасна українська мова: Фонетика. Фонологія. Орфоепія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія : навч. посіб. Київ : Академія, 2006. 368 с.
5. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / [Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін.]. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
6. Климова К. Я. Основи культури і техніки мовлення : навч. посіб. Київ : Ліра, 2007. 240 с.
7. Потапчук Тетяна, Оніщук Володимир, Анненкова Наталія. Виконавська майстерність у творчому розвитку здобувачів музичної освіти. Наукові праці Міжрегіональної Академії управління персоналом. Педагогічні науки: зб. наук. пр. Київ. 2023. № 3(56). С. 22-27. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.ped.2023.3.4>
8. Фоломєєва Н. А. Виконавська майстерність естрадного співака : навчально-методичний посібник. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. 169 с.

REFERENCES

1. Antoniuk V. (2001) *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohični aspekt*. [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect]: monohrafiia, Kyiv: Ukrainska ideia. 144. [in Ukrainian].
2. Bazylykut B. O. (2001) *Orfoepiia v spivi*. [Orthoepy in singing]: navch. posib. dlia stud. vysh. navch. zakl., Lviv: Vydavnychi tsentr LNU imeni Ivana Franka. 126. [in Ukrainian].

3. Bielikova V. V. (2008) *Istoriia ukrayinskoyi muzyky : Tvorchyia diialnist vydatnykh muzykantiv Ukrainy kintsia XIX – druhoi polovyny XX stolit.* [Ukrainian Musicians of the Late 19th – Second Half of the 20th Centuries]: navch. posib., Kyiv: MONU ; Kryvyi Rih: Vydavnychiy dim. 232. [in Ukrainian].
4. Bondar O. I., Karpenko Yu. O., Myktyyn-Druzhynets M. L. (2006) *Suchasna ukrainska mova: Fonetyka. Fonolohiia. Orfoepiia. Hrafika. Orfohrafiiia. Leksykologhiia. Leksykohrafiiia.* [Modern Ukrainian Language: Phonetics. Phonology. Orthoepy. Graphics. Orthography. Lexicology. Lexicography]: navch. posibn., Kyiv: Akademiia. 368. [in Ukrainian].
5. *Holos liudyny ta vokalna robota z nym* (2010) / [H. Ye. Stasko, O. D. Shuliar, M. Yu. Slyvotskyi ta in.]. [The human voice and vocal work with it]: monohrafiia, Ivano-Frankivsk: Vydavnytstvo Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. 336. [in Ukrainian].
6. Klymova, K. Ya. (2007) *Osnovy kultury i tekhniky movlennia.* [Fundamentals of culture and speech techniques]: navch. posib., Kyiv: Lira. 240. [in Ukrainian].
7. Potapchuk Tetiana, Onyshchuk Volodymyr, Annenkova Nataliia (2023). *Vykonavska maisternist u tvorchomu rozvytku zdobuvachiv muzychnoi osvity.* [Performing skills in the creative development of students of musical education]. *Naukovi pratsi Mizhrehionalnoyi Akademii upravlinnya personalom. Pedahohichni nauky: zb. nauk. pr., Kyiv, 3(56).* 22-27. [in Ukrainian].
8. Folomicieva N. A. (2021) *Vykonavska maisternist estradnoho spivaka* [Performing skills of a pop singer]: navchalno-metodychnyi posibnyk, Sumy: FOP Tsoma S. P. 169. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Ігор ДУДНИК,

orcid.org/0000-0002-4049-2121

кандидат мистецтвознавства, доцент,
виконуючий обов'язки завідувача кафедри дизайну і графіки
Національного університету «Київський авіаційний інститут»
(Київ, Україна) ihor.dudnik@npp.kai.edu.ua

Дарина ПЕТРАШ,

orcid.org/0009-0007-8775-7338

студентка IV курсу факультет архітектури будівництва та дизайну
Національного університету «Київський авіаційний інститут»
(Київ, Україна) 8073899@stud.kai.edu.ua

ІНФОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ФОРМУВАННЯ НАВЧАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН»

У статті здійснено порівняльний аналіз формування навчальних компонентів спеціальності «Дизайн» у державних і приватних закладах освіти. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення структури освітніх програм у сфері дизайн-освіти в умовах сучасних трансформацій вищої освіти, посилення практикоорієнтованого підходу та зростання ролі міждисциплінарних зв'язків у професійній підготовці майбутніх дизайнерів. Увагу зосереджено на особливостях структурування навчальних дисциплін, їх змістовому наповненні та співвідношенні загальноосвітніх і фахових компонентів.

Метою статті є порівняння навчальних компонентів спеціальності «Дизайн» у державних і приватних закладах вищої освіти шляхом інфографічної візуалізації дисциплін та їх взаємозв'язків. У дослідженні використано методи аналізу, порівняння, узагальнення та візуалізації даних, що дало змогу систематизувати структуру освітніх програм і представити її у наочній формі. Теоретичну основу дослідження становлять праці, присвячені проблемам формування навчальних планів у дизайн-освіті, міждисциплінарності, компетентнісного підходу та застосування інфографіки в освітньому середовищі.

У процесі дослідження проаналізовано освітні програми державних і приватних закладів освіти, що здійснюють підготовку за спеціальністю «Дизайн». Встановлено, що для державних закладів характерною є фундаментальна, багаторівнева структура підготовки з вагомою часткою загальноосвітніх, гуманітарних і художньо-практичних дисциплін, що забезпечують послідовне формування професійних компетентностей. Натомість приватні заклади освіти орієнтовані переважно на практичну модель навчання, у якій домінують прикладні, цифрові та технологічні компоненти, спрямовані на швидке набуття актуальних професійних навичок і адаптацію до вимог ринку праці. Водночас виявлено спільні навчальні компоненти, що засвідчує наявність базових засад професійної підготовки дизайнерів незалежно від типу закладу освіти.

Застосування інфографіки дало змогу наочно представити структуру навчальних дисциплін, співвідношення загальноосвітніх і фахових компонентів, а також поділ фахових дисциплін на базові, спеціальні та програмні. Отримані результати можуть бути використані для подальшого аналізу, удосконалення та коригування освітніх програм зі спеціальності «Дизайн», а також у розробленні візуальних аналітичних матеріалів у сфері дизайн-освіти. Наукова новизна дослідження полягає у застосуванні інфографіки як інструменту порівняльного аналізу навчальних компонентів спеціальності «Дизайн» у закладах освіти різних типів, що дозволяє виявити структурні закономірності професійної підготовки майбутніх дизайнерів.

Ключові слова: освіта, навчальні компоненти, компетентність, дисципліни, дизайн, заклади освіти.

Igor DUDNYK,

orcid.org/0000-0002-4049-2121

Candidate of Architecture,

Associate Professor at the Department of Design and Graphics

National University "Kyiv Aviation Institute"

(Kyiv, Ukraine) ihor.dudnik@npp.kai.edu.ua**Daryna PETRASH,**

orcid.org/0009-0007-8775-7338

4th year student, Faculty of Architecture, Construction and Design

National University "Kyiv Aviation Institute"

(Kyiv, Ukraine) 8073899@stud.kai.edu.ua

FEATURES OF THE FORMATION OF EDUCATIONAL COMPONENTS OF THE DESIGN SPECIALTY

The article presents a comparative analysis of the formation of educational components of the Design specialty in public and private educational institutions. The relevance of the study is обусловлена the need to reconsider the structure of educational programs in the field of design education in the context of modern transformations of higher education, the strengthening of a practice-oriented approach, and the growing role of interdisciplinary connections in the professional training of future designers. The study focuses on the peculiarities of structuring academic disciplines, their content, and the correlation between general education and professional components.

The purpose of the article is to compare the educational components of the Design specialty in public and private higher education institutions through infographic visualization of disciplines and their interrelations. The research employs methods of analysis, comparison, generalization, and data visualization, which made it possible to systematize information about the structure of educational programs and present it in a clear and visual form. The theoretical basis of the study consists of works devoted to the formation of curricula in design education, interdisciplinarity, competency-based approaches, and the use of infographics in the educational environment.

The study analyzes educational programs of public and private institutions that provide training in the Design specialty. It is established that public institutions are characterized by a fundamental, multi-level structure of training with a significant share of general education, гуманітарних і художньо-практичних дисциплін, ensuring the consistent formation of professional competencies. In contrast, private institutions are mainly oriented toward a practice-based learning model, dominated by applied, digital, and technological components aimed at rapid acquisition of relevant professional skills and adaptation to labor market demands. At the same time, common educational components have been identified, indicating the presence of unified foundations of professional training for designers regardless of the type of institution.

The use of infographics made it possible to visually represent the structure of academic disciplines, the ratio of general and professional components, as well as the division of professional disciplines into basic, specialized, and program-oriented ones. The obtained results can be used for further analysis, improvement, and adjustment of educational programs in the Design specialty, as well as in the development of visual analytical materials in the field of design education. The scientific novelty of the study lies in the use of infographics as a tool for comparative analysis of educational components of the Design specialty in different types of educational institutions, which allows identifying structural patterns in the professional training of future designers.

Key words: education, educational components, competence, disciplines, design, educational institutions.

Постановка проблеми. У статті вперше комплексно оглянуті підходи до формування навчальних компонентів спеціальності «Дизайн», що дозволяє по-новому оцінити структуру та логіку освітніх програм у освіті. Значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів у процесі формування та вдосконалення освітніх і навчальних планів спеціальності «Дизайн» у державних і приватних закладах освіти, а також при розробленні та коригуванні структури навчальних компонентів.

Аналіз досліджень. У межах дослідження було проаналізовано два типи джерел. В першу групу входять праці, що присвячені формуванню

структури навчальних дисциплін, до другої вже джерела, в яких розглядаються методики інфографічного подання інформації. У статті «Формування структури міждисциплінарного навчального плану» Нгуєн Тхі Мі Нгок та Джонсон Онг Чі Бін, досліджено, як міждисциплінарні програми трансформують навчання та досвід студентів, аналізуючи критичні теорії та передовий досвід. Розробки міждисциплінарної навчальної програми у вищій освіті, яка поєднує знання з різних дисциплін і орієнтована на реальні життєві задачі. (Nguyen, Ong, 2025)

Автори статті «Інтердисциплінарність: шлях до модернізації та інновацій у мистецькій освіті

й дизайн-освіті» Володимир Тименко та Андрій Коркушко, оглянули потенціал інтердисциплінарного підходу для модернізації та інновацій у мистецькій освіті і дизайн-освіті. Автори досліджують інтеграцію знань з галузей природничих наук, технологій, інжинірингу, мистецтва та математики. Зазначаючи, що така інтеграція може розширити можливості для творчого самовираження та підготувати фахівців, які відповідають потребам сучасного покоління. (Тименко, Коркушко, 2024)

Цікавим є ракурс погляду на проблематику дизайн-освіти у публікації Анатолія Бровченка, Ольги Крикун, Тетяни Борисової, Андрія Коркушко та Володимира Тимченка «Трансформація дизайн-освіти в Україні: кращі світові практики», де автори розкривають аспекти проблеми трансформації української системи дизайн-освіти крізь призму міжнародного досвіду. Проаналізувавши аспекти освітньої діяльності вищих навчальних закладів за кордоном, зокрема Університету мистецтва та дизайну Сейан (Оцу, Сіга, Японія), Королівського коледжу мистецтв (Лондон, Велика Британія), Школи дизайну KEDGE (Марсель, Франція), Інституту дизайну та технологій Пантеон (Рим, Італія) виявили найкращі міжнародні практики у цій сфері та запропонували вектори трансформації вітчизняної дизайн-освіти. Серед запропонованого було: багатовекторне міжнародне співробітництво; впровадження практичної складової навчання студентів на базі бізнес-інститутів та підприємств; орієнтація на освітні потреби студентів; активне використання цифрових інноваційних технологій. (Brovchenko et al., 2023a)

Публікація «Дослідження міждисциплінарної навчальної програми з освіти в галузі продуктового та медіадизайну: інновації знань та розвиток компетенцій» І-Фан Као, Хун-Чен Чен і Юнг-Хуа Ло демонструє впровадження міждисциплінарної навчальної програми в освіті з дизайну продуктів та медіа та її вплив на інновації знань та розвиток компетенцій. Це дослідження підкреслює важливість міждисциплінарних навчальних програм у просуванні інновацій знань та інтеграції трансформаційних компетенцій в освіту. (Kao, Chen, Lo, 2023)

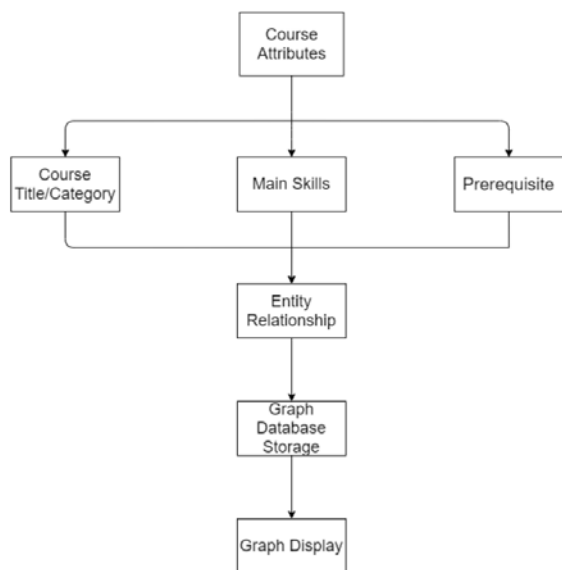
Михайло Цивін у публікації «STEM-підхід: інтерпретація у дизайн-освіті» досліджує предметне поле STEM-підходу в контексті сучасної дизайн-освіти, зосереджуючись на переосмисленні традиційної «мистецької» парадигми підготовки дизайнерів. У дослідженні обґрунтовано концептуальні засади інтеграції ключових компонентів STEM-підходу, а саме науки, технологій, інженерії та математики у дизайн-освіту та дове-

дено методологічну доцільність його застосування в українському освітньому просторі. (Цивін, 2018)

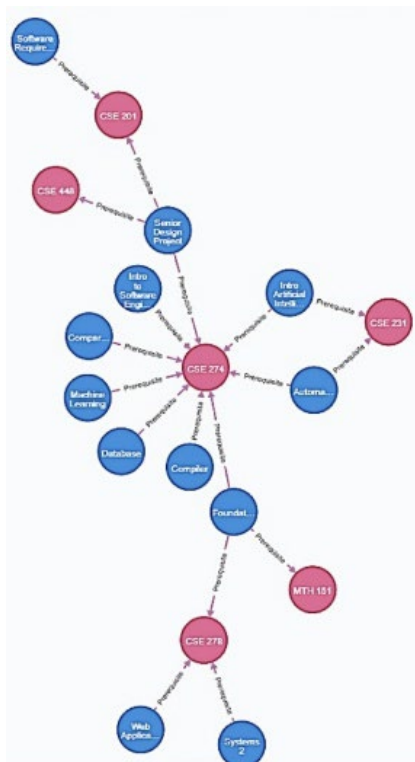
У статті «Дизайн освіти у дизайн-освіті України» Вікторія Мулкохайнен та Богдан Конончук досліджують актуальні проблеми та трансформації сучасної дизайн-освіти в Україні в умовах глобальної діджиталізації та стрімких соціокультурних змін. Автори акцентують увагу на обмеженості традиційних підходів до викладання фахових дисциплін і необхідності їх оновлення відповідно до нових викликів часу. У роботі розглянуто вплив цифровізації на сприйняття інформації молоддю, проблеми академічної доброчесності, а також інтеграцію інструментів штучного інтелекту в освітній і творчий процес. З'ясовано, що ключовим викликом сучасної дизайн-освіти є формування фахівця в умовах технічного прогресу та інформаційно-емоційного перенасичення. (Мулкохайнен, Конончук, 2024)

У статті «Система безперервної дизайн-освіти в Україні в контексті модернізації вищої освіти» Анатолій Бровченко, Аліна Шаураб, Анна Шевченко, Микола Кирієнко та Анастасія Куценко досліджують систему безперервної дизайн-освіти в Україні в контексті модернізації вищої освіти. Автори розглядають безперервну освіту як динамічний комплекс інноваційних педагогічних знань, що відповідає сучасним трансформаціям освітнього простору. Доводячи, що програми безперервної підготовки фахівців у сфері дизайн-освіти та курси, орієнтовані на інновації, є результативними та сприяють інтеграції інноваційних підходів у професійну практику викладачів, а також популяризації ідеї безперервної освіти у креативних галузях національної економіки. (Brovchenko et al., 2023b)

У роботі «Проектування та впровадження системи навчальних планів на основі графа знань» Сяобін Ю, Майк Стер, Женьмін Янь та Хан Чен запропонували підхід до побудови й візуалізації навчальних планів за допомогою графа знань, який дає змогу перетворювати навчальні дані на структуровану мережу смислових зв'язків. Зростання кількості курсів у системі вищої освіти ускладнює планування та аналіз навчальних програм, тому автори розробили метод візуалізації дисциплін на основі Google Knowledge Graph. Визначення взаємозв'язків між попередніми та наступними курсами дозволило побудувати граф знань навчальної системи з використанням графової бази даних Neo4j, що забезпечує аналіз структури освітніх програм, узгодження курсів і швидкий пошук інформації про їхні взаємозв'язки. (Yu et al., 2020)



Іл. 1. Процес створення графа знань. (Автори: Сяобін Ю, Майк Стер, Женьмін Янь та Хан Чен)



Іл. 2. Граф знань частини навчальної системи. (Автори: Сяобін Ю, Майк Стер, Женьмін Янь та Хан Чен)

У статті «Використання інфографіки для візуалізації освітнього контенту в закладі вищої освіти» Марія Клепар, Катерина Кузнецова та Оксана Нич розглядають інфографіку як ефективний інструмент візуальної презентації навчальної інформації в умовах зростання її обсягів і цифрової трансформації освіти. Авторки узагальнюють історію розвитку інфографіки, уточнюють сутність

поняття та аналізують можливості й труднощі її використання в освітньому процесі. У роботі обґрунтовано етапи створення якісної інфографіки, а також проаналізовано сучасні комп'ютерні засоби й інтернет-ресурси для її розробки, що сприяють підвищенню ефективності сприйняття й засвоєння навчального матеріалу у закладах вищої освіти. (Клепар та ін., 2021)

У статті «Деякі питання класифікації моделей інфографічного цифрового середовища» Ігор Дудник та Марина Коцюбинська розглядають проблеми систематизації моделей інфографічного представлення інформації в контексті інформаційного дизайну. Автори аналізують еволюцію інфографіки та узагальнюють наукові підходи до її класифікації, спираючись на концепції Вільяма Боумена, Едварда Тафті та Ізабель Мейреллес. Запропоновано універсальну класифікацію інфографіки за параметрами зовнішнього вигляду, структури, процесів, кількісних характеристик і просторових ознак, доповнену часовими та синтетичними структурами. (Дудник, Коцюбинська, 2025)

Мета статті – порівняння навчальних компонентів спеціальності «Дизайн» у державних і приватних закладах вищої освіти шляхом інфографічної візуалізації дисциплін та їх взаємозв'язків.

Виклад основного матеріалу. Освіта в Україні є засобом всебічного розвитку особистості, її соціалізації та професійної самореалізації, а також запорукою розвитку суспільства та держави. Мета освіти полягає у формуванні знань, умінь, навичок та компетентностей, розвитку творчих, інтелектуальних і фізичних здібностей. Ключовим підходом у сучасній освіті є компетентнісний, що орієнтований на студента та передбачає формування знань, умінь, навичок. У мистецькій освіті, зокрема у підготовці дизайнерів, навчальні компоненти мають поєднувати когнітивну, практичну, творчу та комунікативну складові, що сприяє формуванню цілісного професійного бачення і підготовці висококваліфікованих фахівців. Саме ці аспекти роблять актуальним дослідження особливостей формування навчальних компонентів спеціальності «Дизайн» у державних і приватних закладах вищої освіти.

Специфіка дизайн-освіти характеризується поєднанням творчості та технічних навичок, виражається у формуванні здібності вирішувати поставлені завдання, щоб застосовувати теоретичні знання та навички для втілення різних проєктів, також вміння працювати з різними актуальними програмами та технологіями для втілення ідей. (МОН України, 2021)

Дизайн як галузь знань є міждисциплінарною, поєднуючи художні, технологічні, соціальні та комунікаційні аспекти професійної діяльності. Це зумовлює особливий характер навчальних програм. Юлія Третяк в своїй статті «Міждисциплінарність дизайну в інформаційно-мережевому суспільстві» зазначила, що міждисциплінарність - сутнісна характеристика дизайну, яка з розвитком суспільства змінює власні відтінки, але в цілому залишається його незмінною рисою, незважаючи на мінливість та нестабільність широкого ряду параметрів дизайнерської діяльності. (Третяк, 2024)

Цілю навчальних компонентів в спеціальності «Дизайн» виступає формування фахівців, здатних розв'язувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми у галузі дизайну, що характеризується комплексністю та невизначеністю умов та передбачають застосування певних теорій та методів дизайну.

Теоретична частина навчання розглядає: поняття, концепції, принципи дизайну та їх використання для забезпечення заданих властивостей та естетичних характеристик об'єктів дизайну.

Особливості формування навчальних компонентів полягає в тому, що навчання має містити такі структурні елементи, щоб інтегральна компетентність здобувача освіти в результаті навчання містила здатність розв'язувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми у галузі дизайну.

Формування загальних компетентностей передбачає, що навчальні компоненти спрямовані на знання та розуміння як предметної області, так і розуміння професійної діяльності. Забезпечують здатність здобувача освіти: володіти державною та іноземною мовою; пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел; працювати в команді; оцінювати та забезпечувати якість виконуваних робіт.

Спеціальні компетентності враховують здобування здатності: застосовувати сучасні методики проектування одиничних, комплексних, багатофункціональних об'єктів дизайну; здійснювати формоутворення, макетування і моделювання об'єктів дизайну; здійснювати композиційну побудову об'єктів дизайну; застосовувати навички проектної графіки у професійній діяльності; застосовувати знання історії українського і зарубіжного мистецтва та дизайну в художньо-проектній діяльності; застосовувати у проектно-художній діяльності спеціальні техніки та технології роботи у відповідних матеріалах; використовувати сучасне програмне забезпечення для створення об'єктів дизайну; здійснювати колористичне вирішення майбутнього дизайн-об'єкта;

зображувати об'єкти навколишнього середовища і постаті людини засобами пластичної анатомії, спеціального рисунка та живопису; застосовувати знання прикладних наук у професійній діяльності; досягати успіху в професійній кар'єрі, розробляти та представляти візуальні презентації, портфоліо власних творів, володіти підприємницькими навичками для провадження дизайн-діяльності. (МОН України, 2021)

За допомогою рейтингу найкращих закладів вищої освіти столиці України від Освіта.UA (Osvita.ua, n.d.), також за допомогою даних ЄДЕБО (ЄДЕБО, n.d.) про кількість відправлених заяв був зведений список столичних державних університетів, котрі вважаються за рейтингами найкращими та мають попит серед абітурієнтів. Також для більш коректності та ґрунтовності дослідження в список державних навчальних закладів були включені державний вищий навчальний заклад Львову та Харкова.

Приватні навчальні заклади були відібрані за кількома ключовими критеріями. Основну увагу приділено тривалості навчальних програм, також враховувалось період існування закладів на освітньому ринку. Сукупність цих чинників дала змогу відібрати приватні навчальні заклади з релевантними досвідом та усталеною практикою.

Таким чином розглядаються такі державні заклади, як Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (КУ ім. Грінченка, n.d.), Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА, n.d.), Київський національний університет технологій та дизайну (КНУТД, 2021), Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (КДАДПМД ім. Бойчука, 2025), Львівська національна академія мистецтв (ЛНАМ, n.d.), а також Харківська державна академія дизайну і мистецтв (ХДАДМ, 2022). До розгляду приватних навчальних закладів обрано: Kyiv Academy of Media Arts (Kyiv Academy of Media Arts, n.d.), School of visual communication (School of Visual Communication, n.d.), Projector (Projector, n.d.) та ITSTEP Academy (ITSTEP Academy, n.d.).

Інфографіка відображає взаємозв'язки між навчальними дисциплінами та закладами освіти. Кожна дисципліна представлена як окремий блок, а стрілки показують, у яких закладах вона викладається.

Аналіз навчальних програм державних і приватних закладів освіти показує наявність стійких міждисциплінарних зв'язків між теоретичними, практичними та творчими компонентами підготовки дизайнерів.

Інфографіка продемонструвала, що у всіх закладах освіти викладають дисципліну, де вивчають графічні редактори, такі як Adobe Illustrator та Adobe Photoshop. Також у більшості навчальних закладах викладають дисципліну «Іноземна мова» та «Основи композиції та кольорознавство». Також серед базових компонентів в навчальних закладах є «Основи рисунку та живопису та пластичної анатомії», «Філософія» та «Історія культури і мистецтва(українського та зарубіжного)».

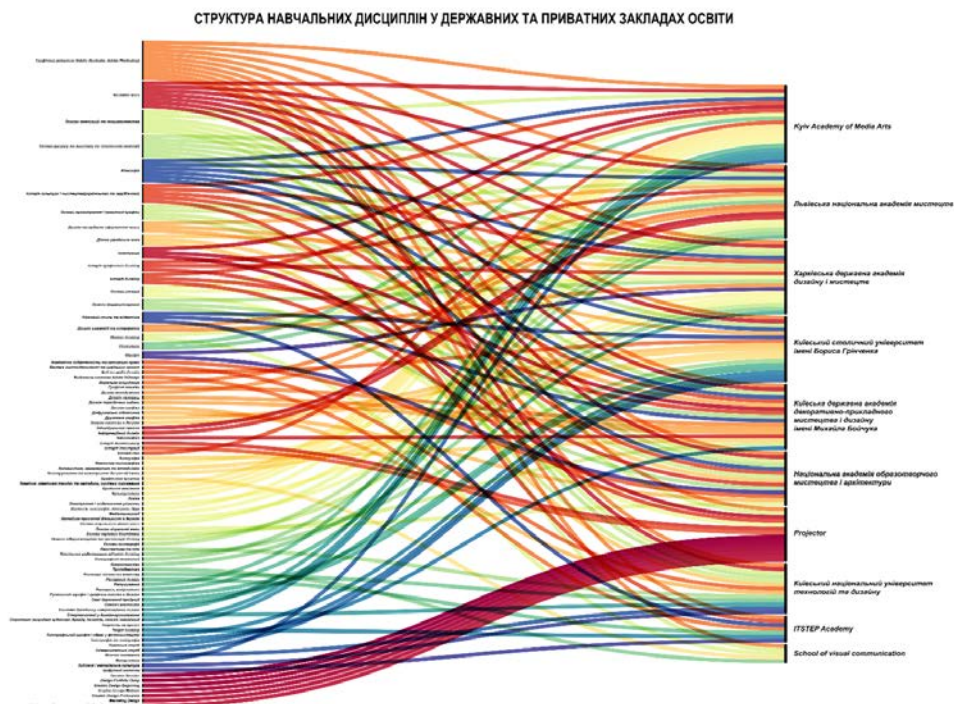
Для державних закладів вищої освіти характерною є фундаментальна, багаторівнева структура підготовки, що включає значний обсяг загальноосвітніх і гуманітарних дисциплін, а також ґрунтовну художню підготовку. Навчальні програми орієнтовані на поступове формування компетентностей. Мають вектор поступового навчання, за якого студенти послідовно опановують теоретичні основи в дизайні, які допоможуть в створенні власних робіт та подальшого професійного розвитку.

Натомість у приватних освітніх закладах простежується практикоорієнтований підхід, що фокусується на цифрових інструментах, сучасних технологіях і ринкових потребах. Тому у приватних закладах освіти міждисциплінарні зв'язки мають прикладний і технологічний характер. В освітній процес в приватних навчальних закладах здебільшого зосереджений та орієнтований

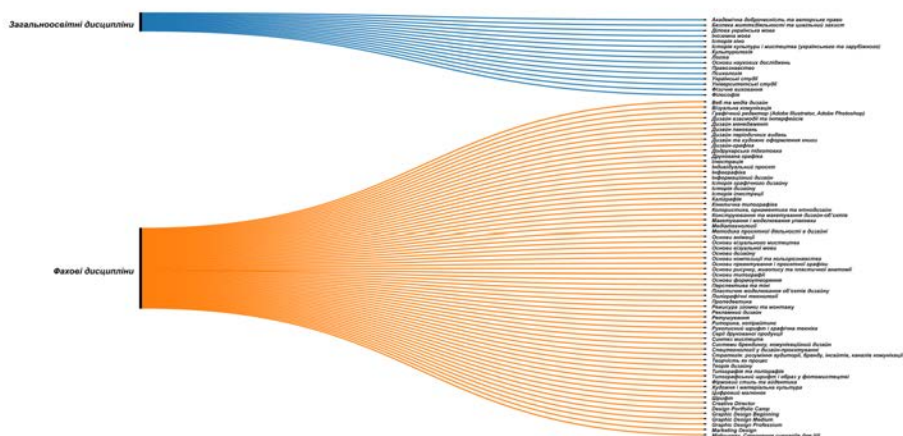
на практичних дисциплінах. Безпосередньо для того, щоб почати процес створення проєктів. Тому такий підхід формує відчуття переваги практичних навичок над теоретичними аспектами. Для здобувачів із попереднім досвідом гарний інструмент підвищення кваліфікації та актуалізації знань, а для початківців, як м'який вступ у професію через практичну діяльність без надмірного теоретичного навантаження.

Інфографіка з демонстрацією співвідношення загальноосвітніх і фахових дисциплін у структурі навчальних компонентів освітніх програм спеціальності «Дизайн» у закладах вищої освіти засвідчує домінування професійно орієнтованих курсів над загальноосвітніми. Візуалізація дає змогу простежити переважання фахової складової підготовки, що відповідає сучасним вимогам ринку праці та практикоорієнтованій спрямованості дизайн-освіти. Водночас частка загальноосвітніх дисциплін виконує фундаментальну роль у формуванні світоглядних і комунікативних компетентностей майбутніх фахівців, забезпечуючи комплексний характер професійної підготовки.

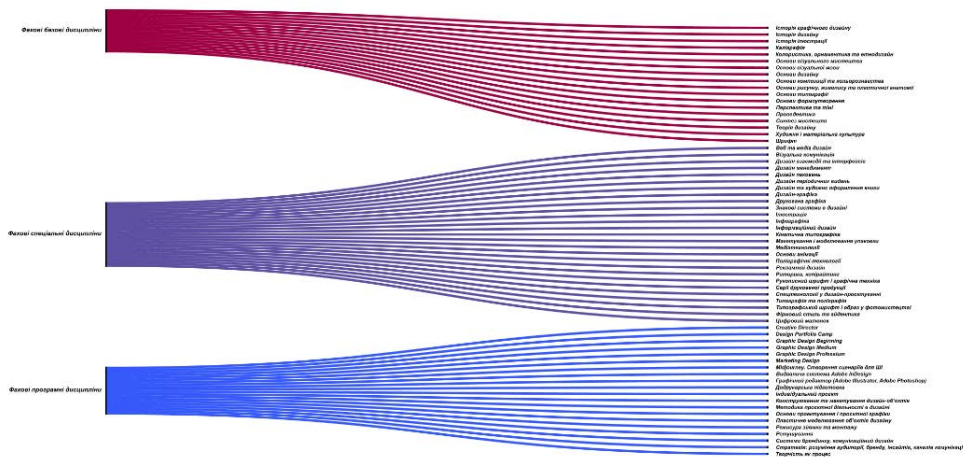
Інфографіка з демонстрацією структури фахових дисциплін у закладах освіти відображає структурний поділ професійного блоку на базові, спеціальні та програмні курси. Аналіз показує, що базові дисципліни забезпечують формування про-



Іл. 3. Інфографіка з демонстрацією структури навчальних дисциплін у державних та приватних закладах освіти. 2026 р. (Автор: Д. Петраш)



Іл. 4. Інфографіка з демонстрацією співвідношення в структурі навчальних компонентів загальноосвітніх та фахових дисциплін у закладах освіти. 2026 р. (Автор: Д. Петраш)



Іл. 5. Інфографіка з демонстрацією структури фахових дисциплін у закладах освіти. 2026 р. (Автор: Д. Петраш)

фільних компетентностей відповідно до напрямів підготовки, тоді як програмні компоненти орієнтовані на опанування сучасних інструментів і технологій. Така структура засвідчує системний підхід до підготовки дизайнерів і прагнення закладів освіти поєднувати академічну основу з технологічною спеціалізацією.

Таким чином, всі освітні заклади спрямовані на формування цілісної професійної підготовки, однак реалізуються через різні акценти. Так закономірність полягає в тому, що державні заклади орієнтовані на академічну, концептуальну та мистецьку підготовку, тоді як приватні заклади освіти на швидке набуття практичних навичок і адаптацію до ринку праці, що чітко відображено у структурі навчальних компонентів та візуалізовано в інфографіці.

Висновки. Під час дослідження було здійснено порівняльний аналіз навчальних компонентів спе-

ціальності «Дизайн» у державних і приватних закладах освіти, що дозволило виявити спільні та відмінні підходи до формування освітніх програм.

Метою даного дослідження було порівняння навчальних компонентів спеціальності «Дизайн» у державних і приватних закладах вищої освіти шляхом інфографічної візуалізації дисциплін та їх взаємозв'язків.

Досліджено, що формування навчальних компонентів у державних закладах вищої освіти ґрунтується на системно-структурному підході та передбачає багаторівневу підготовку. Така структура сприяє поступовому формуванню професійних компетентностей і розвитку здобувачів освіти. В свою чергу, що приватні заклади вищої освіти орієнтовані переважно на практичну модель навчання. Міждисциплінарні зв'язки у таких освітніх програмах спрямовані на швидке формування практичних навичок.

Застосування інфографіка дало змогу наочно представити структуру навчальних дисциплін та їх взаємозв'язки між різними закладами освіти. Інфографіка засвідчила наявність спільних навчальних компонентів, що підтверджує єдині вимоги до професійної підготовки дизайнерів незалежно від типу закладу освіти.

Таким чином, здійснено порівняння навчальних компонентів спеціальності «Дизайн» у державних і приватних закладах освіти шляхом інфографіка дисциплін та їх взаємозв'язків. Отримані результати можуть бути використані при формуванні, удосконаленні та коригуванні освітніх і навчальних планів зі спеціальності «Дизайн» з урахуванням сучасних освітніх вимог.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дудник І., Коцюбинська М. Деякі питання класифікації моделей інфографічного цифрового середовища. Теорія та практика дизайну. 2025. Вип. 37. С. 304–311.
2. Єдина державна електронна база з питань освіти. URL: <https://vstup.edbo.gov.ua/statistics/requests-by-university/> (дата звернення: 17.04.2026).
3. Клепар М., Кузнецова К., Нич О. Використання інфографіки для візуалізації освітнього контенту в закладі вищої освіти. Наукові записки. 2021. Вип. 199. С. 31–36.
4. Мулкохайнен В., Конончук Б. Дизайн освіти у дизайн-освіті України. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. Вип. 6. С. 120–127.
5. Навчальна програма «DESIGN: FULL COURSE». Kyiv Academy of Media Arts : веб-сайт. URL: <https://www.k-a-m-a.com/courses/2ур-design/> (дата звернення: 17.04.2026).
6. Навчальна програма «Graphic Design». Projector : веб-сайт. URL: <https://prjctr.com/course/graphic-design-basics-online> (дата звернення: 17.04.2026).
7. Навчальна програма «Графічний дизайн: Intern». School of Visual Communication : веб-сайт. URL: <https://svc.com.ua/gd-intern-on-ua> (дата звернення: 17.04.2026).
8. Навчальна програма «Графічний дизайн». ITSTEP Academy : веб-сайт. URL: <https://kiev.itstep.org/computer-graphics-and-design> (дата звернення: 17.04.2026).
9. Найкращі заклади вищої освіти столиці України. Освіта.ua : веб-сайт. URL: <https://osvita.ua/vnz/rating/25715/> (дата звернення: 17.04.2026).
10. ОПП «Графічний дизайн». Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука : веб-сайт. URL: <https://kdidpmid.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2025/04/opp-grafichnyj-dyzajn-2025-r.pdf> (дата звернення: 17.04.2026).
11. ОПП «Графічний дизайн». Київський національний університет технологій та дизайну : веб-сайт. URL: https://knuatd.edu.ua/files/ekts/2021/fd/fd_022_bgd_2021-1.pdf (дата звернення: 17.04.2026).
12. ОПП «Графічний дизайн». Київський столичний університет імені Бориса Грінченка : веб-сайт. URL: <https://fomd.kubg.edu.ua/struktura/kafedry/kafedra-dyzainu/navchalno-metodychna-robota/2558-osvitni-prohramy-ta-navchalni-plany-2.html> (дата звернення: 17.04.2026).
13. ОПП «Графічний дизайн». Львівська національна академія мистецтв : веб-сайт. URL: https://drive.google.com/file/d/1MK_c4Nnc036f9bv7J1A4mOnpgTcbuxVo/view (дата звернення: 17.04.2026).
14. ОПП «Графічний дизайн». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури : веб-сайт. URL: https://drive.google.com/file/d/1-YPx_swgOqrsczjkvO4PYfUdtg4-zIL/view (дата звернення: 17.04.2026).
15. ОПП «Графічний дизайн». Харківська державна академія дизайну і мистецтв : веб-сайт. URL: https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/03/opp_gd_2022.pdf (дата звернення: 17.04.2026).
16. Стандарт вищої освіти бакалаврського рівня за спеціальністю 022 «Дизайн». Міністерство освіти і науки України : веб-сайт. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishchaosvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/022-Dyzaun-bakalavr.28.07.pdf> (дата звернення: 17.04.2026).
17. Тименко В., Коркушко А. Інтердисциплінарність: шлях до модернізації та інновацій у мистецькій освіті й дизайн-освіті. Мистецтво та освіта: новації та перспективи. 2024. Вип. 26. С. 213–218.
18. Третяк Ю. Міждисциплінарність дизайну в інформаційно-мережевому суспільстві. Дизайн у просторі новітніх технологій. 2024. С. 67–69.
19. Цивін М. STEM-підхід: інтерпретація у дизайн-освіті. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. Вип. 2. С. 294–298.
20. Brovchenko A., Krykun O., Borisova T., Korkushko A., Tymenko V. Transforming Design Education in Ukraine: Insights from Global Best Practices. Journal of Curriculum and Teaching. 2023. Vol. 12. P. 1–13.
21. Brovchenko A., Shaura A., Shevchenko A., Kyriienko M., Kutsenko A. The system of continuous design education in Ukraine in the context of higher education modernization. Multidisciplinary Science Journal. 2023. Vol. 5. P. 1–8.
22. Kao Y., Chen H.-C., Lo J. Exploring an Interdisciplinary Curriculum in Product and Media Design Education: Knowledge Innovation and Competency Development. Sustainability. 2023. Vol. 15. P. 1–16.
23. Nguyen M., Ong J. Shaping an Interdisciplinary Curriculum Design Framework. Journal of Educational Research and Review. 2025. Vol. 8. P. 29–42.
24. Yu X., Stahr M., Chen H., Yan R. Design and Implementation of Curriculum System Based on Knowledge Graph. arXiv. 2020. URL: <https://arxiv.org/abs/2012.12522> (дата звернення: 17.04.2026).

REFERENCES

1. Dudnyk I., Kotsiubynska M. (2025) Deiaki pytannia klasyfikatsii modelei infohrafichnoho tsyfrovoho tsyfrovoho seredovyshcha [Some issues of classification of infographic digital environment models]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 37, pp. 304–311. [in Ukrainian].
2. Yedyna derzhavna elektronna baza z pytan osvity (n.d.) [Unified State Electronic Database on Education]. Available at: <https://vstup.edbo.gov.ua/statistics/requests-by-university/> (accessed 20 January 2026).
3. Klepar M., Kuznietsova K., Nych O. (2021) Vykorystannia infohrafiky dlia vizualizatsii osvitnoho kontentu v zakladi vyshchoi osvity [Use of infographics for visualization of educational content in higher education institutions]. *Naukovi zapysky*, 199, pp. 31–36. [in Ukrainian].
4. Mulkokhainen V., Kononchuk B. (2024) Dyzaïn osvity u dyzaïn-osviti Ukrainy [Design of education in design education of Ukraine]. *Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs*, 6, pp. 120–127. [in Ukrainian].
5. Kyiv Academy of Media Arts (n.d.) DESIGN: FULL COURSE. Available at: <https://www.k-a-m-a.com/courses/2yp-design/> (accessed 20 January 2026).
6. Projector (n.d.) Graphic Design Course. Available at: <https://prjctr.com/course/graphic-design-basics-online> (accessed 20 January 2026).
7. School of Visual Communication (n.d.) Graphic Design: Intern. Available at: <https://svc.com.ua/gd-intern-on-ua> (accessed 20 January 2026).
8. ITSTEP Academy (n.d.) Graphic Design Program. Available at: <https://kiev.itstep.org/computer-graphics-and-design> (accessed 20 January 2026).
9. Osvita.ua (n.d.) Best higher education institutions of Kyiv. Available at: <https://osvita.ua/vnz/rating/25715/> (accessed 20 January 2026).
10. Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design named after Mykhailo Boichuk (2025) Graphic Design Educational Program. Available at: <https://kdidpmid.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2025/04/opp-grafichnyj-dyzajn-2025-r.pdf> (accessed 20 January 2026).
11. Kyiv National University of Technologies and Design (2021) Graphic Design Educational Program. Available at: https://knutd.edu.ua/files/ekts/2021/fd/fd_022_bgd_2021-1.pdf (accessed 20 January 2026).
12. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (n.d.) Graphic Design Educational Program. Available at: <https://fomd.kubg.edu.ua/struktura/kafedry/kafedra-dyzainu/navchalno-metodychna-robota/2558-osvitni-prohramy-ta-navchalni-plany-2.html> (accessed 20 January 2026).
13. Lviv National Academy of Arts (n.d.) Graphic Design Educational Program. Available at: https://drive.google.com/file/d/1MK_c4Nnc036f9bv7J1A4mOnpgTcbyxVo/view (accessed 20 January 2026).
14. National Academy of Fine Arts and Architecture (n.d.) Graphic Design Educational Program. Available at: https://drive.google.com/file/d/1-YPx_swgOqrszczjkwO4PYfUdttg4-ziL/view (accessed 20 January 2026).
15. Kharkiv State Academy of Design and Arts (2022) Graphic Design Educational Program. Available at: https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/03/opp_gd_2022.pdf (accessed 20 January 2026).
16. Ministry of Education and Science of Ukraine (2021) Higher Education Standard for Specialty 022 “Design”. Available at: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishchaosvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/022-Dyzayn-bakalavr.28.07.pdf> (accessed 20 January 2026).
17. Tymenko V., Korkushko A. (2024) Interdisciplinarity: a way to modernization and innovation in art and design education. *Mystetstvo ta osvita*, 26, pp. 213–218. [in Ukrainian].
18. Tretiak Y. (2024) Interdisciplinarity of design in the information network society. *Dyzain u prostori novitnikh tekhnolohii*, pp. 67–69. [in Ukrainian].
19. Tsyvin M. (2018) STEM approach: interpretation in design education. *Visnyk NAKKKiM*, 2, pp. 294–298. [in Ukrainian].
20. Brovchenko A., Krykun O., Borisova T., Korkushko A., Tymenko V. (2023) Transforming Design Education in Ukraine: Insights from Global Best Practices. *Journal of Curriculum and Teaching*, 12, pp. 1–13.
21. Brovchenko A., Shaura A., Shevchenko A., Kyriienko M., Kutsenko A. (2023) The system of continuous design education in Ukraine in the context of higher education modernization. *Multidisciplinary Science Journal*, 5, pp. 1–8.
22. Kao Y., Chen H.-C., Lo J. (2023) Exploring an Interdisciplinary Curriculum in Product and Media Design Education: Knowledge Innovation and Competency Development. *Sustainability*, 15, pp. 1–16.
23. Nguyen M., Ong J. (2025) Shaping an Interdisciplinary Curriculum Design Framework. *Journal of Educational Research and Review*, 8, pp. 29–42.
24. Yu X., Stahr M., Chen H., Yan R. (2020) Design and Implementation of Curriculum System Based on Knowledge Graph. *arXiv*. Available at: <https://arxiv.org/abs/2012.12522> (accessed 20 January 2026).

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 75.03(477):7.046.3-036.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-37>**Ірина ДУНДЯК,***orcid.org/0000-0002-8175-479X*

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри дизайну і теорії мистецтва

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

*iryna.dundiak@сnu.edu.ua***Ірина ДМИТРІВ,***orcid.org/0009-0007-7507-9736*

аспірантка кафедри дизайну і теорії мистецтва

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника,

(Івано-Франківськ, Україна)

директорка

Долинської дитячої художньої школи,

(Долина, Івано-Франківська область, Україна)

iryna.dmytriv.23@pnu.edu.ua

ШЛЯХИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ІКОНИ В СУЧАСНОМУ ІКОНОПИСІ

Еволюція нинішнього українського церковного малярства дозволила виокремити шляхи розвою новітньої ікони. Метою даної статті є визначення напрямів інтерпретації народної ікони в сучасному іконописі та аналіз художніх засобів інтеграції народного наївного мистецтва у сферу професійного. Тому розвідка розглядає напрями творчого використання художніх та технічних аспектів народного іконопису в творах різних професійних художників України. Це стане суттєвою підставою для подальшого детального аналізу таких художніх творів, визначення їх місця у системі малярства початку ХХІ століття. Автори статті показують як художні образи давніх народних майстрів проникають та творчо інтерпретуються в сучасних іконах. Проведено глибокий аналіз основних способів новітнього трактування народного іконопису, що робить їх потужним стимулом для творчості сучасних майстрів, вказано механізми входження наївного мистецтва в простір професійного малярства. Трансформація цих народних мистецьких засобів дає змогу дипломованим художникам генерувати нові візуальні рішення. У тексті простежено способи наслідування та художньої інтерпретації образів давніх народних майстрів у іконах Л. Скопа та Т. Думан. Вказано особливості іконопису на склі В. Луканя (використання різноманітних технік та матеріалів). Окреслено способи синтезу іконографії народних образів зламу ХІХ – початку ХХ ст. із насиченими барвами та впізнаваною авторською стилістикою персонажів у творах А. Зілінка. Відзначено неординарне композиційне трактування елементів традиційних сюжетів ікон на склі в У. Креховець та О. Лозинського. Залучення А. Макач до сюжетів ікон характерних елементів народного мистецтва Гуцульщини, Лемківщини, Буковини стає основою її образної мови. Ці приклади вказують на популярність спадщини народного малярства при пошуку нових шляхів авторського вирішення сучасної ікони, що актуалізує українське релігійне мистецтво.

Ключові слова: ікона на склі, іконографія, народна ікона, сучасний іконопис, українська художня спадщина, малярство.

Iryna DUNDIAK,

orcid.org/0000-0002-8175-479X

Doctor of Art History,

Professor at the Department of Design and Theory of Art

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) iryna.dundiak@cnu.edu.ua

Iryna DMYTRIV,

orcid.org/0009-0007-7507-9736

PhD student at the Department of Design and Art Theory

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Director

Dolyna Children's Art School

(Dolyna, Ivano-Frankivsk region, Ukraine)

iryna.dmytriv.23@pnu.edu.ua

APPROACHES TO THE INTERPRETATION OF UKRAINIAN FOLK ICONS IN CONTEMPORARY ICON PAINTING

The evolution of contemporary Ukrainian church painting has made it possible to identify the paths of development for the modern icon. The purpose of this article is to define the directions of folk icon interpretation in modern iconography and to analyze the artistic means of integrating folk naive art into the professional sphere. Therefore, the study examines the creative application of artistic and technical aspects of folk iconography in the works of various professional Ukrainian artists. This serves as a substantial basis for a further detailed analysis of such artworks and the determination of their place within the system of painting in the early 21st century. The authors of the article demonstrate how the artistic images of ancient folk masters permeate and are creatively interpreted in modern icons. A profound analysis of the main methods of modern folk iconography interpretation is conducted, showcasing them as a powerful stimulus for the creativity of modern masters; furthermore, the mechanisms of naive art's integration into the space of professional painting are identified. The transformation of these folk artistic means allows certified artists to generate new visual solutions. The text traces the methods of imitation and artistic interpretation of images by ancient folk masters in the icons of L. Skop and T. Duman. The features of V. Lukan's iconography on glass (the use of various techniques and materials) are highlighted. The methods of synthesizing the iconography of folk images from the late 19th and early 20th centuries with the rich colors and recognizable signature style of characters in the works of A. Zilinko are outlined. The extraordinary compositional treatment of traditional plot elements in glass icons by U. Krekhovets and O. Lozynskyi is noted. The inclusion of characteristic folk art elements from the Hutsul, Lemko, and Bukovyna regions into A. Makach's icon plots becomes the foundation of her figurative language. These examples indicate the popularity of the folk painting heritage in the search for new ways of personal artistic solutions for the modern icon, which actualizes Ukrainian religious art.

Key words: icon on glass, iconography, folk icon, modern icon painting, Ukrainian artistic heritage, painting.

Постановка проблеми. У дослідженнях вітчизняного іконопису невелике місце відводиться творам сучасних авторів, але їх суспільне значення сьогодні є інколи навіть набагато важливішим, аніж творів давнього періоду. Нерідко такі зображення стають зразками осучаснення візуальної самоідентифікація для сучасних українців, прикладом того, як давні традиції використовують українські професійні митці. Отже з'ясувати шляхи інтерпретації художніх засобів народного українського іконопису в образотворчій практиці сучасних митців-іконописців є важливим та актуальним. Це стане суттєвою допомогою для детального аналізу художніх творів сучасного іконопису та визначення їх місця у системі релігійного малярства першої половини ХХІ століття.

Аналіз досліджень. Загалом детального дослідження щодо варіантів інтерпретації народного іконопису в творчості митців-професіоналів на сьогодні немає. Серед фундаментальних досліджень сучасного церковного малярства варто відзначити працю І. Дундяк «Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)» (Дундяк, 2016), адже вона не лише аналізує особливості розвитку церковного малярства у другій половині ХХ ст., а й в загальному окреслює головні напрями розвитку іконопису після здобуття Україною незалежності. Для виокремлення шляхів сучасної інтерпретації народної ікони ми аналізували творчі методи найяскравіших митців цього напрямку. Тому для висвітлення творчості Л. Скопа були важливим такі джерела як стаття І. Дундяк.

«Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч» (Дундяк, 2017), Скоп Л. «Українське церковне малярство у Галичині. Техніка і технологія XV–XVIII ст.» (Скоп, 2013), «Інтерв'ю. Власна телефонна розмова Дмитрів І. із Скопом Л.» (Інтерв'ю, 2026). Для окреслення художніх образів Т. Думан актуальними стали: альбом-каталог Хорунжа Г., Скоп Л. «Тетяна Думан-Скоп живопис» (Хорунжа, Скоп, 2022) та згадки Л. Скопа в інтерв'ю (Інтерв'ю, 2026). При аналізі діяльності О. Лозинського та У. Креховець стали в нагоді такі розвідки: Березницька І., Середа І. «Інтерв'ю, Остап Лозинський» (Березницька, Середа, 2021), альбом-каталог Зілінко Крихкіші за скло. Народні Ікони на склі. Колекція Остапа Лозинського» (Зілінко, 2024), Мар'ян О. «Культура має велику місію: показати, що твоє, а що – ні, – іконописиця Уляна Креховець» (Мар'ян, 2023). Творчий доробок А. Зілінка допомогла вивчити праця Шеремета Ю. «Ідеї та причини звернення до образу Ісуса Христа у страстному циклі авторства Богдана Сороки та Романа Зілінка» (Шеремета, 2024). Особливості творчого методу В. Луканя висвітлюють такі джерела: Лукань В. «Ікона на шклі в інтер'єрі народного житла» (Лукань, 2017), «Володимир Лукань: «Ікона на склі – як вікно у той світ, коли святі на нас дивляться з іншого боку»» (Галицький кореспондент, 2023), а А. Макач наступні: Тріска О., Шпак О. «Народне малярство XVIII – XX ст.: від сакральності до фольклорності» (Тріска, Шпак, 2021), «Інтерв'ю Дмитрів І. із Макача А.» (Інтерв'ю, 2025).

Мета статті. Метою даної розвідки є окреслення напрямів інтерпретації народної ікони в сучасному іконописі та аналіз художніх засобів інтеграції народного наївного мистецтва у сферу професійного.

Виклад основного матеріалу. В кінці XX – на початку XXI ст. спостерігається активне відродження церковного малярства, що реалізується через синтез барокових і сецесійних елементів, неовізантійські пошуки, а також трансформацію традицій народної хатньої ікони (Дундяк, 2019: 358). У сучасному українському іконописі особливого значення набуває осмислення та інтеграція традицій народної ікони не лише через копіювання, а й через авторське формування узагальненого художнього образу, який стає джерелом формування нових художніх підходів. Це передбачає, насамперед, глибокий аналіз стилістичних, колористичних та іконографічних особливостей іконопису народних майстрів й подальшим їх поєднанням із традиційними принципами сакрального живопису.

У цьому контексті показовою є творчість Л. Скопа та Т. Думан, які репрезентують різні

моделі взаємодії з традицією. Так на формально-пластичному рівні у Л. Скопа простежується тяжіння до площинності, узагальнення форм і свідомого уникнення ілюзії простору, що відповідає традиції народної ікони (Скоп, 2013: 192). Для Л. Скопа характерне використання насичених локальних кольорів, часто побудованих на контрастах, що відсилає до декоративності народного іконопису. У його творах колір виступає самостійним носієм змісту, визначаючи емоційний символізм композиції. Такий підхід підсилює символічне звучання образів і акцентує їх сакральний характер. Натомість Т. Думан зберігає більш м'яке моделювання форми, поєднуючи площинність із делікатною світлотінню, що надає її роботам відчуття прозорості та витонченості, наближеної до народної традиції, але інтерпретованої через індивідуальне бачення (Хорунжа, Скоп, 2022: 3-5). У роботах Т. Думан колористика вирізняється більшою нюансністю через використання м'яких тональних переходів, зберігаючи при цьому декоративну цілісність образу.

Іконографічний рівень також демонструє різні підходи до роботи. Л. Скоп переважно звертається до усталених сюжетів, інтерпретуючи їх у дусі народної ікони та відтворюючи характерні риси її стилістики (Дундяк, 2016: 81-85). Його метод можна визначити як реконструктивно-інтерпретаційний, спрямований на актуалізацію традиційних форм. Т. Думан, натомість, використовує іконографічні схеми як основу для створення індивідуалізованих сюжетів, у яких відчутна авторська стилістика та прагнення до творчого переосмислення канону (Інтерв'ю, 2026). Тому Т. Думан орієнтувалася на розвиток творчої індивідуальності, поєднуючи засвоєння традиції із впровадженням елементів народної стилістики як підґрунтя для авторських пошуків. Досвід Л. Скопа та Т. Думан демонструє різні стратегії взаємодії з народною традицією – від її реконструкції до індивідуального переосмислення,

Подібним за суттю є напрям, митці якого звертається до традицій народного іконопису XIX – початку XX ст. як до джерела формотворчих і смислових орієнтирів. У цьому контексті показовою є творчість Романа Зілінка, у якій простежується цілісна система інтерпретації народної ікони на склі, що поєднує дослідницький підхід, колекціонування іконопису та власну художню практику. Його діяльність демонструє не лише прагнення до збереження традиції, але й її актуалізацію в сучасному мистецькому середовищі.

Народна ікона XIX ст. характеризується площинністю зображення, локальністю кольору,

декоративністю та спрощеною трактовкою форм, тому саме ці ознаки стають вихідною точкою для творчих пошуків митця. У своїх роботах Р. Зілінко не обмежується механічним відтворенням традиційних зразків, а прагне до їх осмислення через сучасні художні засоби. Це виявляється у збереженні композиційної структури народної ікони при одночасному варіюванні деталей, ритміки ліній та декоративних елементів (Балбус, 2024: 71). Особливу увагу художник приділяє колористиці, яка виконує не лише естетичну, а й символічну функцію. Використання яскравих контрастів червоного, синього, жовтого, у поєднанні з темними або нейтральними фонами створює ефект візуальної насиченості та емоційної виразності. У творчості митця ця традиція набуває нового звучання: локальний колір стає засобом індивідуалізації образу, водночас зберігаючи зв'язок із народною естетикою (Поліщук, 2017). Сюжети Р. Зілінко також запозичує з народної ікони, зокрема серед них найчастіше зустрічається різні сюжети Богородиці, Ісуса Христа, святого Миколая, Юрія Змієборця. Водночас митець інтерпретує ці образи, надаючи їм нових смислових акцентів через варіації поз, жестів, орнаментального оточення (Шеремета, 2024: 126 133). Важливою складовою творчого методу митця є звернення до орнаментики народного декоративного мистецтва. Рослинні мотиви, геометричні візерунки, елементи, запозичені з вишивки чи різьблення частково інтегруються у композицію ікони, підсилюючи її декоративність та етнокультурну ідентичність. Такий підхід відповідає загальній тенденції синтезу сакрального і фольклорного, що є характерною ознакою народного малярства (Тріска, Шпак, 2021: 926). Тому творчий підхід Р. Зілінка при створенні нових ікон характеризується синтезом традиційних формальних ознак із авторськими новаціями, що сприяє збереженню та актуалізації національної мистецької спадщини в умовах сучасності.

Подібними підходами, але з використанням зразків ікони на склі, вирізняються твори О. Лозинського та У. Креховець. Творчий доробок Остапа Лозинського займає вагомe місце у процесах осмислення та актуалізації українського народного іконопису на склі в контексті сучасного мистецтва, адже він здійснював системну аналітичну й популяризаторську діяльність, спрямовану на включення цього явища до сучасного культурного простору (Березницька, Середа, 2021). Від 2010 р. митець активно працював у техніці іконопису на склі, створивши значний творчий доробок, що налічує понад три тисячі робіт (Зілінко, 2024: 10).

Ікони на склі, виконані О. Лозинським, зберігають ознаки регіональних осередків, зокрема Покуття, Гуцульщини та Буковини, що проявляється у площинній побудові композиції, використанні локальних кольорів, декоративності та узагальненості форм (Зілінко, 2024: 8). Разом із тим митець не зводить свою діяльність до копіювання, а прагне передати внутрішню образну систему народної ікони, її символічний зміст і духовну глибину. Таким чином, ікона на склі постає у його творчості як динамічне явище, здатне до розвитку та сучасної інтерпретації у поєднанні з авторським баченням і сучасними мистецькими практиками.

У цьому контексті важливе місце займає творчість У. Креховець, яка репрезентує сучасну модель поєднання традиційного іконопису з народною стилістикою, зокрема іконою на склі, яка має глибоке історичне коріння, пов'язане з традиціями візантійського мистецтва, проте в українському контексті набула виразної локальної специфіки, сформованої в осередках Покуття, Гуцульщини, Буковини та Поділля (Поліщук, 2017). Її ікони вирізняються легкістю виконання, прозорістю кольору та делікатністю форм, що створює враження ефемерності й духовної піднесеності образів. Водночас у них відчутна опора на класичний іконописний канон, що проявляється у збереженні основних іконографічних схем та символіки. Таким чином, творчий метод У. Креховець можна визначити як синтез академічної традиції та народної інтерпретації, що забезпечує доступність і водночас глибину сакрального змісту. Так важливою стала робота «Юрій Змієборець», у якій традиційний іконографічний образ поєднано з елементами сучасного візуального контексту (Мар'ян, 2023). Це свідчить про прагнення авторки адаптувати сакральну образність до актуальних соціокультурних реалій. Проведення майстер-класів, участь у міжнародних проєктах і благодійних ініціативах засвідчують її роль як представниці сучасного культурно-мистецького середовища, що формує нові підходи до сакрального мистецтва (Хворостовська, 2022). Ікони на склі у творчості У. Креховець постають як результат глибокого осмислення народної традиції у поєднанні з актуальними художніми практиками, що окреслює перспективи розвитку сучасного українського сакрального мистецтва.

Народний іконопис на склі у творчості Володимира Луканя має суттєве переосмислення відповідно до його власного художнього бачення на перетині народної іконописної традиції та індивідуального філософського осмислення сакрального образу. Митець розглядає ікону на склі як особли-

вий вид мистецтва, що відкриває простір іншої реальності, підкреслюючи її трансцендентний характер. Як зазначає сам художник, ікона на склі постає «як вікно у той світ», у якому святі звернені до глядача з іншого виміру (Галицький кореспондент. 2023). Це світосприйняття знаходить відображення у композиційній побудові його творів. Зокрема, використання оберненої перспективи, специфічних пропорцій фігур та акцентування на ликах, що підсилює відчуття сакральності творів. Водночас художник активно експериментує з матеріалом і технікою виконання. Однією з характерних особливостей його ікон є застосування кількох шарів скла, що створює ефект «мерехтіння» зображення та посилює візуальну глибину образу (Лукань, 2017: 80–84), надає твору додаткового символізму. Важливим аспектом художньої мови В. Луканя є використання світлових і декоративних ефектів, зокрема позлітки та дзеркальних елементів. У деяких творах застосовуються різнокольорові підкладки (срібні, сині, червоні), що змінюють сприйняття образу залежно від освітлення та кута огляду. Такі прийоми не лише збагачують візуальну структуру ікони, але й підсилюють її символічне звучання, акцентуючи увагу на духовному змісті зображення.

Стилістика творів В. Луканя відрізняється від традиційного народного іконопису підвищеним рівнем графічної деталізації, прагненням до декоративного опрацювання деталей, зокрема в зображенні одягу святих, який часто набуває характеру орнаментального мережива. Особливої уваги заслуговують експериментальні підходи художника до трактування іконографічних сюжетів де простежується поєднання традиційних композицій із авторськими інтерпретаціями. Так, у творі «Свята Трійця» (2003) митець, зберігаючи загальну іконографічну схему, вводить індивідуалізований образ Христа, створений на основі власного автопортрету. Творчість В. Луканя репрезентує цілісну авторську концепцію, у якій поєднуються традиційні засади народного іконопису на склі та індивідуальні художні пошуки. Ікона у його трактуванні постає не лише як об'єкт релігійного вшанування, але й як поле для художнього та інтелектуального діалогу, сприяючи розвитку українського іконопису в умовах сучасності.

Суттєвою характеристикою народного малярства є його амбівалентність, що проявляється у поєднанні сакрального та фольклорного, причому власне фольклорні елементи формують його локальну самотність та емоційну виразність (Тріска, Шпак, 2021: 919). Важливим елементом народної ікони віддавна виступає квітова орна-

ментика, яка виконує не лише декоративну, а й символічну функцію, наближаючи образ до народного світосприйняття (Тріска, Шпак, 2021: 926). Виразні фольклорні мотиви у сучасному іконописі, інтерпретація етнічної народної традиції знаходять яскраве продовження у творчості польської іконописиці Анни Макач, яка не лише має глибоке розуміння класичних технік іконопису (Iconart, 2025), але й розвиває власну стилістичну концепцію, яку визначає як «modern folk icons», поєднуючи традиційні іконографічні схеми з елементами українського та польського народного мистецтва (Інтерв'ю, 2025). Її діяльність відбувається у двох мистецьких середовищах – польському та українському. Важливу роль у її творчості відіграє звернення до ікони на склі як до джерела колористичного та декоративного натхнення, тому вона використовує яскраву кольорову гаму, притаманну гуцульським іконам, а також активно запозичує орнаментальні мотиви з народної вишивки та декоративного мистецтва різних регіонів України (Інтерв'ю, 2025). При цьому художниця зберігає класичну технічну основу іконопису (дошка, левкас, темпера, позолота), поєднуючи її з сучасними матеріалами та прийомами, що дозволяє досягти ефекту, близького до ікони на склі. Композиційні рішення у творах А. Макач демонструють орієнтацію на народну традицію, тому художниця активно використовує етнографічні маркери: елементи народного одягу, орнаментальні мотиви, регіональні особливості декоративного мистецтва, що дозволяє одразу ідентифікувати образи у контексті певної культурної традиції. Особливе місце у її творчості займають цикли, присвячені Гуцульщині, Лемківщині та Буковині, де орнамент і колористика виступають ключовими засобами художньої виразності.

Висновок. Динамічний характер розвитку сучасного українського сакрального мистецтва дав змогу обрати різні вектори розвитку сучасної ікони, серед яких звернення до традиційної народної ікони вважаємо актуальним напрямом пролонгації національної культурної ідентичності. Аналізовані нами шляхи інтерпретації народної ікони засвідчують, що ікона на склі та народна ікона стають важливим джерелом натхнення для сучасного сакрального мистецтва й показують процес інтеграції народного наївного мистецтва у сферу професійного. Інтерпретація цих традицій дозволяє професійним митцям створювати нові художні форми через наступні шляхи: копіювання та творче переосмислення стилістики давніх народних малярів стають джерелом для авторських пошуків у творах Л. Скоп та Т. Думан;

удосконалення можливостей різних матеріалів для створення власного оригінального малярства на склі В. Луканя; поєднання образної свободи народних ікон кінця XIX – початку XX ст. з яскравими локальними кольорами А. Зілінком; творче осучаснення стилістики ікон на склі через оригінальне трактування елементів іконографії демонструють У. Креховець та О. Лозинський; введення

А. Макач до сюжетів маркерів етнокультурної ідентичності Гуцульщини, Лемківщини, Буковини, тому мотиви народних орнаментів і колористика стають у її іконах активними засобами художньої виразності. Це все підтверджує актуальність традиції народного іконопису, яка здатна трансформувати, через авторські інтерпретації, сучасне українське сакральне мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини XX – початку XXI століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження). Монографія, Івано-Франківськ. 2019. С. 272.
2. Скоп Л. Українське церковне малярство у Галичині. Техніка і технологія XV–XVIII ст. Коло. Дрогобич. 2013. С. 192.
3. Хорунжа Г., Скоп Л. Тетяна Думан-Скоп живопис. *Альбом-каталог*. Львів. 2022. С. 3–5.
4. Дундяк І. Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 2. С. 81–85. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkm_2016_2_20 (дата звернення: 10.04.2026).
5. Інтерв'ю. Власна телефонна розмова Дмитрів І. із Скопом Л. 27.03.2026 року.
6. Балбус Т. Народна ікона на склі як особливе духовно-сакральне явище. *Науковий вісник Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. Кременчук*. 2024. № 19. С. 71. ОІ <https://doi.org/10.32782/2410-2075-2024-19.6> URL: <http://journals.kogpa.te.ua/index.php/pedagogy/article/view/148/132> (дата звернення: 16.04.2026).
7. Поліщук Н. Західноукраїнська ікона на склі: «фантастична і реальна краса». *Релігійно-інформаційна служба України*. 2017. № 83642. URL: https://risu.ua/zahidnoukrajinska-ikona-na-skli-fantastichna-irrealna-krasa_n83642 (дата звернення: 10.04.2026).
8. Шеремета Ю. Ідеї та причини звернення до образу Ісуса Христа у страсному циклі авторства Богдана Сороки та Романа Зілінки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 75, том 3. 2024. С. 126–133 URL: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_3/20.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_3/20.pdf)
9. Тріска О., Шпак О. Народне малярство XVIII – XX ст.: від сакральності до фольклорності. Народознавчі зошити. Львів. 2021. № 4 (160). С. 919–926. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2021.04.918> URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://nz.lviv.ua/archiv/2021-4/19.pdf> (дата звернення: 12.04.2026).
10. Березницька І., Середа І. Інтерв'ю, Остап Лозинський. *Українське ЗМІ*. 2021. URL: <https://theukrainians.org/ostap-lozynskiy/>. (дата звернення 10.04.2026).
11. Упорядник Зілінко Крихкіші за скло. Народні Ікони на склі. Колекція Остапа Лозинського. *Альбом-каталог*. Львів. 2024. С. 8–10.
12. Мар'ян О. Культура має велику місію: показати, що твоє, а що – ні, – іконописиця Уляна Креховець. *Релігійно-інформаційна служба України*. 2023. № 144083. URL: https://risu.ua/kultura-maye-veliku-misiyu-pokazati-shcho-tvoeye-a-shcho-ni-ikonopisiya-ulyana-krehovec_n144083 (дата звернення: 10.04.2026).
13. Хворостовська О. Написати ікону може кожен. *Релігійно-інформаційна служба України* 2022. №100076. URL: https://risu.ua/ulyana-krehovec-napisati-ikonu-mozhe-kozen_n100076 (дата звернення: 10.04.2026).
14. Володимир Лукань: «Ікона на склі – як вікно у той світ, коли святі на нас дивляться з іншого боку». *Галицький кореспондент*. 2023. веб-сайт. URL: <https://gk-press.if.ua/volodymyr-lukan-ikona-na-skli-yak-vikno-u-toj-svit-koly-svyati-na-nas-dyvylyatsya-z-inshogo-boku/> (дата звернення: 09.04.2026).
15. Лукань В. Ікона на шклі в інтер'єрі народного житла. *Наукова бібліотека ПНУ*. 2017. № 9. С. 80–84. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://lib.pu.if.ua:8080/bitstream/123456789/7758/1/%D0%86%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%90%D0%90%D0%90%D0%90%D0%A8%D0%9A%D0%9B%D0%86.pdf> (дата звернення: 10.03.2026).
16. Iconart. Львів. 2025. веб-сайт. URL: <https://iconart-gallery.com/uk/artists/anna-makac%CC%81/> (дата звернення: 09.04.2026).
17. Інтерв'ю. Розмова з Анною Макач. Переписка у Messenger. 18.10.2025 – 04.12.2025.

REFERENCES

1. Dundiak I. (2019). *Ukrainske tserkovne maliarstvo druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit (osoblyvosti funktsionuvannia, zberezhennia, transformatsii ta vidrodzhennia)*. [Ukrainian church painting of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries (peculiarities of functioning, preservation, transformation, and revival)]. Monohrafiia. Ivano-Frankivsk. 448 p. [in Ukrainian].
2. Skop L. (2013). *Ukrainske tserkovne maliarstvo u Halychyni. Tekhnika i tekhnolohiia XV – XVIII st.* [Ukrainian Church Painting in Galicia. Techniques and Methods, 15th–18th Centuries]. Kolo. Drohobych. 192 p. [in Ukrainian].
3. Khorunzha H., Skop L.(2022). *Tetiana Duman-Skop zhyvopys. Albom-kataloh.* [Tetyana Duman-Skop painting] Lviv. 3-5 p. [in Ukrainian].

4. Dundiak I. (2016). Lev Skop: ikonopysets, restavrator ta hromadskyi diiach. [Lev Skop: icon painter, restorer and public figure]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* 2. 81-85 p. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=vdakkkm_2016_2_20 (Last accessed: 10.04.2026). [in Ukrainian].
5. Interviu. (2026). Vlasna telefonna rozmova Dmytriv I. iz Skopom L. (Last accessed: 27.03.2026). [in Ukrainian].
6. Balbus T. (2024). Narodna ikona na skli yak osoblyve dukhovno-sakralne yavyshe. [Folk icons on glass as a special spiritual and sacred phenomenon]. *Naukovyi visnyk Kremenetskoï oblasnoi humanitarno-pedahohichnoi akademii im. Tarasa Shevchenka. Kremenchuk.* 19. 71 p. DOI <https://doi.org/10.32782/2410-2075-2024-19>. URL: <http://journals.kogpa.te.ua/index.php/pedagogy/article/view/148/132> (Last accessed: 16.04.2026). [in Ukrainian].
7. Polishchuk N. (2017). Zakhidnoukrainska ikona na skli: «fantastychna i realna krasa». [A Western Ukrainian icon on glass: 'fantastic, otherworldly beauty']. *Relihiino-informatsiina sluzhba Ukrainy.* 83642. URL: https://risu.ua/zakhidnoukrainska-ikona-na-skli-fantastichna-irrealna-krasa_n83642 (Last accessed: 10.04.2026). [in Ukrainian].
8. Sheremeta Yu. (2024). Idei ta prychny zvernennia do obrazu Isusa Khrysta u strasnomu tsykli avtorstva Bohdana Soroky ta Romana Zilinka. [The ideas and reasons behind the use of the image of Jesus Christ in the Passion cycle by Bohdan Soroka and Roman Zilink]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 75 (3). 126-133 p. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://www.apfn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_3/20.pdf (Last accessed: 10.04.2026). [in Ukrainian].
9. Triska O., Shpak O. (2021). Narodne maliarstvo XVIII – XX st.: vid sakralnosti do folklornosti. [Folk painting of the 18th–20th centuries: from sacredness to folklore.]. *Narodoznavchi zoshyty.* 4 (160). Lviv. 919–926 p. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2021.04.918> URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://nz.lviv.ua/archiv/2021-4/19.pdf> (Last accessed: 12.04.2026). [in Ukrainian].
10. Berezniiska I., Sereda I. (2021). Interviu, Ostap Lozynskyi. [Interview with Astap Lyzinsky] *Ukrainske ZMI.* URL: <https://theukrainians.org/ostap-lozynskyi/>. (Last accessed: 10.04.2026). [in Ukrainian].
11. Uporiadnyk Zilinko. (2024). Krykhkishi za sklo. Narodni Ikony na skli. Kolektsiia Ostapa Lozynskoho. [More fragile than glass. Folk icons on glass. The Ostap Lozinsky Collection.] *Albom-kataloh.* Lviv. 8-10 p. [in Ukrainian].
12. Marian O. (2023). Kultura maie velyku misiui: pokazaty, shcho tvoie, a shcho – ni, – ikonopysystsia Uliana Krekhovets. [«Culture has a great mission: to show what is yours and what is not,» says icon painter Ulyana Krekhovets]. *Relihiino-informatsiina sluzhba Ukrainy.* 144083. URL: https://risu.ua/kultura-maye-veliku-misiyu-pokazati-shcho-tvoie-a-shcho--ni-ikonopysystsia-ulyana-krehovec_n144083 (Last accessed: 10.04.2026). [in Ukrainian].
13. Khvorostovska O. (2022). Napysaty ikonu mozhe kozhen. [Anyone can paint an icon]. *Relihiino-informatsiina sluzhba Ukrainy.* 100076. URL: https://risu.ua/ulyana-krehovec-napisati-ikonu-mozhe-kozhen_n100076 (Last accessed: 10.04.2026). [in Ukrainian].
14. (2023). Volodymyr Lukan: «Ikona na skli – yak vikno u toi svit, koly sviati na nas dyvlyatsia z inshoho boku». [Volodymyr Lukany: 'An icon on glass is like a window into that world, where the saints look down on us from the other side']. *Halytskyi korespondent.* URL: <https://gk-press.if.ua/volodymyr-lukan-ikona-na-skli-yak-vikno-u-toj-svit-koly-svyati-na-nas-dyvlyatsia-z-inshoho-boku/> (Last accessed: 10.04.2026). [in Ukrainian].
15. Lukan V. (2017). Ikona na shkli v interieri narodnoho zhytla. [The Nashkli icon in the interior of a traditional dwelling] *Naukova biblioteka PNU.* 9. 80-84 p. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/http://lib.pu.if.ua:8080/bitstream/123456789/7758/1/%D0%86%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%90%20%D0%9D%D0%90%20%D0%A8%D0%9A%D0%9B%D0%86.pdf> (Last accessed: 10.03.2026). [in Ukrainian].
16. Iconart. (2025). Lviv. veb-sait. URL: <https://iconart-gallery.com/uk/artists/anna-makac%CC%81/> (Last accessed: 09.04.2026). [in Ukrainian].
17. Interviu. Rozmova z Annoiu Makach. (2025). Perepyska u Messenger. (Last accessed: 18.10.2025 – 04.12.2025). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Антон ДЬЯКОНОВ,

orcid.org/0009-0006-4678-8317

викладач кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) designlanton@gmail.com

Олександр ФІЛЬ,

orcid.org/0000-0002-3063-1108

старший викладач кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) alexandr.fil@gmail.com

Євген КОПИЛОВ,

orcid.org/0000-0003-0747-6047

старший викладач кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) zhekakopylov@gmail.com

МОВИ ДИЗАЙНУ ЯК ЗАСІБ ПЕРЕДАЧІ КУЛЬТУРНИХ, ЕСТЕТИЧНИХ І ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СЕНСІВ У ПРОЄКТУВАННІ

Стаття присвячена дослідженню поняття «мови дизайну» як комплексного механізму передачі культурних, естетичних і функціональних сенсів у проєктуванні. Актуальність теми зумовлена тим, що сучасний дизайн дедалі частіше функціонує в умовах складних соціокультурних контекстів, де утилітарність, емоційне сприйняття і культурна ідентичність є нерозривно пов'язаними, а проєктне рішення неминуче постає як знакове висловлювання. На основі аналізу семіотичних концепцій Р. Барта, У. Еко, К. Кріппендорфа, С. Віми, а також теоретичних розробок Д. Нормана, Р. Б'юкенена, Н. Кросса та Р. Верганті розкрито природу дизайнерського висловлювання як знакової системи. Показано, що дизайн-об'єкт функціонує одночасно на трьох семіотичних рівнях: іконічному (подібність форми), індексальному (функціональна вказівка) і символічному (культурна конвенція). Запропоновано типологію мов дизайну за сферами проєктної практики: предметний, графічний, середовищний і цифровий дизайн. Здійснено порівняльний аналіз культурних мов дизайну в японській, скандинавській і українській традиціях. Виявлено, що попри формальну схожість, зокрема у прагненні до мінімалізму, кожна традиція спирається на принципово різні культурні цінності і відповідно виробляє власні «інструменти» проєктування. Для українського дизайну окремо розглянуто проблему розмежування між механічним цитуванням народних форм і осмисленим діалогом саме з принципами традиції, що набуває особливої актуальності в контексті повоєнного пошуку автентичної візуальної ідентичності України. Окрему увагу приділено специфіці мов цифрового дизайну, де носієм сенсу стає не матеріальна форма, а сценарій взаємодії та архітектура досвіду. Розглянуто практичні наслідки концепції для кожного з етапів проєктного процесу: дослідження, генерації ідей та верифікації результату. Запропоновано інструмент «мовна карта проєкту» для застосування семіотичного підходу на практиці. Обґрунтовано необхідність включення семіотики і культурології до ядра фахової дизайнерської освіти як інструментів, без яких технічна майстерність дизайнера залишається сенсово порожньою.

Ключові слова: мови дизайну, семіотика дизайну, культурна ідентичність, проєктне мислення, знакова система, дизайн-освіта.

Anton DIAKONOV,

orcid.org/0009-0006-4678-8317

Lecturer at the Design Department

Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts

(Kharkiv, Ukraine) design1anton@gmail.com

Oleksandr FIL,

orcid.org/0000-0002-3063-1108

Senior lecturer at the Design Department

Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts

(Kharkiv, Ukraine) alexandr.fil@gmail.com

Yevhenii KOPYLOV,

orcid.org/0000-0003-0747-6047

Senior lecturer at the Design Department

Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts

(Kharkiv, Ukraine) zhekakopylov@gmail.com

DESIGN LANGUAGES AS A MEANS OF CONVEYING CULTURAL, AESTHETIC AND FUNCTIONAL MEANINGS IN DESIGN PRACTICE

The article investigates the concept of 'design languages' as a complex mechanism for conveying cultural, aesthetic, and functional meanings in design practice. The relevance of the topic stems from the fact that contemporary design increasingly operates within complex sociocultural contexts, where utility, emotional perception, and cultural identity are inseparably linked, and every design decision inevitably functions as a sign-based utterance. Drawing on the semiotic frameworks of R. Barthes, U. Eco, K. Krippendorff, and S. Vihma, as well as the theoretical contributions of D. Norman, R. Buchanan, N. Cross, and R. Verganti, the paper explores the nature of design expression as a sign system. It is demonstrated that a design object functions simultaneously at three semiotic levels: iconic (formal resemblance), indexical (functional indication), and symbolic (cultural convention). A typology of design languages by field of practice is proposed, encompassing product, graphic, environmental, and digital design. A comparative analysis of design language traditions in Japanese, Scandinavian, and Ukrainian cultures is conducted. It is shown that despite formal similarities – notably a shared tendency towards minimalism – each tradition relies on fundamentally different cultural values and accordingly develops its own distinct design 'grammars'. For Ukrainian design, particular attention is given to the distinction between the mechanical citation of folk forms and a meaningful dialogue with the underlying principles of tradition, a question that has become especially pressing in the context of post-war reconstruction and the search for an authentic visual identity. The specific features of digital design languages are examined, where meaning is carried not by material form but by interaction scenarios and experience architecture. The practical implications of the concept are discussed for each stage of the design process: research, ideation, and verification. The 'design language map' tool is proposed for applying the semiotic approach in practice. The necessity of integrating semiotics and cultural studies into the core of professional design education is substantiated, as instruments without which technical mastery remains semantically empty.

Key words: design languages, design semiotics, cultural identity, design thinking, sign system, design education.

Постановка проблеми. Дизайн давно вийшов за межі суто формотворчої діяльності: сьогодні він розглядається не лише як засіб формування предметного, графічного чи цифрового середовища, а як особливий спосіб мислення і комунікації. Проектне рішення є носієм сенсів, що зчитуються користувачем у процесі взаємодії з об'єктом, простором чи інтерфейсом. Поняття «мови дизайну» відкриває продуктивний дослідницький кут: воно описує, яким чином через форму, композицію, колір, матеріал, масштаб і логіку взаємодії дизайн передає культурні, естетичні та функціональні значення (Buchanan, 1992; Norman, 2013).

Актуальність теми зумовлена тим, що сучасне проектування дедалі частіше працює в умовах

складних соціокультурних контекстів: дизайнер має справу з багатошаровими системами значень, де поєднуються утилітарність, емоційне сприйняття, культурна ідентичність і сценарії користування. Дж. Хескетт підкреслює, що дизайн поєднує «потребу» і «бажання» у формі практичного об'єкта, здатного відображати ідентичність та прагнення користувача (Heskett, 2002: 1). Водночас І. Жульє показує, що культура дизайну не є нейтральним тлом для проектної діяльності, а активно формує цінності, споживчі практики і соціальні ідентичності (Julier, 2014). Визнання цієї багатошаровості є відправною точкою для розуміння мов дизайну як ключового інструменту проектної практики.

Особливої гостроти ця проблема набуває в контексті українського дизайну, що стикається з подвійним викликом: необхідністю формування автентичної культурної мови в умовах постколоніального відновлення ідентичності та паралельної інтеграції в міжнародний проєктний простір. Відповідь на це питання неможлива без теоретичного осмислення природи мов дизайну та їхньої культурної специфіки.

Аналіз досліджень. Дослідження мов дизайну спирається на міждисциплінарну традицію, що поєднує семіотику, теорію комунікації та проєктну методологію. Семіотичний підхід до артефактів бере початок від праць Р. Барта, який у «Mythologies» (1957) показав, що промислові об'єкти функціонують як «міфи» – носії вторинних культурних значень, що сприймаються суспільством як природні, хоча насправді є конструйованими (Barthes, 1957). У. Еко у «A Theory of Semiotics» (1979) розвинув системну теорію знаків і застосував її до аналізу архітектури та дизайнерських об'єктів, розмежувавши денотативний (функціональний) і конотативний (культурний) рівні значення артефакту (Еко, 1979). Ця дихотомія стала теоретичним підґрунтям для розуміння дизайнерського об'єкта як одночасно утилітарного і семіотичного феномену.

Концепція *product semantics*, сформульована К. Кріппендорфом і Р. Баттером ще у 1984 р. і розвинута у «The Semantic Turn» (2006), зробила вирішальний крок до розуміння значення як центральної категорії дизайну. Кріппендорф стверджує, що дизайнери мають проєктувати не об'єкти, а значення – і цінність проєктного рішення визначається тим, наскільки воно осмислене і релевантне для користувача (Krippendorff, 2006). С. Віма у дисертаційному дослідженні «Products as Representations» (1995) операціоналізувала цей підхід через пірсівську тріаду знаків – іконічний, індексальний, символічний – і застосувала її до аналізу конкретних промислових виробів (Vihma, 1995). У результаті з'явилась методологічна рамка, що дозволяє аналізувати і проєктувати знакову структуру дизайнерського об'єкта.

Паралельно розвивалась традиція соціокультурного аналізу дизайну. І. Жульє у «The Culture of Design» (2014) показав, що дизайн є не лише комерційною чи естетичною практикою, а конститутивним елементом соціокультурного середовища: він відтворює ціннісні системи, формує стиль життя і транслює ідентичності (Julier, 2014). Х. Халсков і Б. Крістенсен у дослідженні крос-культурного дизайну (2018) підкреслили, що культурні відмінності є не лише викликом, а

й ресурсом для дизайнера, що вимагає переходу від власної культурної оптики до розуміння логіки іншого контексту (Halskov & Christensen, 2018).

З боку проєктної методології вагомий внесок зробив Р. Б'юкенен, який поставив дизайн у ряд «нових ліберальних мистецтв технологічної культури» – практик, що переосмислюють відношення між людиною, об'єктом і середовищем (Buchanan, 1992). Н. Кросс описав специфіку «designerly ways of knowing» – особливих способів пізнання, притаманних дизайнерській діяльності (Cross, 2006). Р. Верганті через концепцію *design-driven innovation* показав, що найбільш значущі проєкти змінюють не форму, а значення речей у культурному просторі споживача (Verganti, 2009).

Попри значний масив досліджень, у літературі залишаються лакуни: по-перше, бракує систематичного порівняльного аналізу культурних мов дизайну в різних традиціях (зокрема японській, скандинавській і українській); по-друге, практично відсутні операціональні інструменти для застосування семіотичного підходу на конкретних етапах проєктного процесу; по-третє, специфіка мов цифрового дизайну – де носієм сенсу є не форма, а сценарій взаємодії – залишається недостатньо дослідженою в контексті семіотики. Ці лакуни й визначають спрямованість даного дослідження.

Мета статті – розкрити поняття «мови дизайну» як інтегрованої знакової системи, що поєднує культурний, естетичний і функціональний виміри; здійснити порівняльний аналіз мов дизайну в японській, скандинавській і українській традиціях; окреслити практичні наслідки цієї концепції для проєктного процесу і дизайнерської освіти.

Для досягнення мети вирішуються такі завдання: 1) проаналізувати теоретичні підходи до розуміння мов дизайну в семіотичній і проєктній традиції; 2) описати культурний, естетичний і функціональний виміри дизайнерської мови; 3) здійснити порівняльний аналіз дизайнерських «граматик» у трьох культурних традиціях; 4) розглянути специфіку мов цифрового дизайну; 5) запропонувати практичні інструменти для застосування семіотичного підходу в проєктуванні.

Виклад основного матеріалу

1. Дизайн як знакова система: семіотичні рівні

Розуміння дизайну як мови спирається на уявлення про нього як про систему знаків і відношень, що організовують сприйняття. Дизайнер будує структуру повідомлення, яку користувач

читає через візуальні, пластичні, тактильні та поведінкові характеристики об'єкта. К. Кріппендорф визначає *product semantics* як «систематичне дослідження того, як люди приписують значення артефактам і взаємодіють із ними відповідно до цих значень» (Krippendorff, 2006). З цієї позиції цінність проєктного рішення визначається тим, наскільки воно осмислене, зрозуміле і релевантне для користувача.

У. Еко розмежовує денотацію і конотацію у знаковому змісті архітектурних і дизайнерських об'єктів. Денотація відповідає функціональному значенню: стілець позначає «можливість сидіти». Конотація утворює вторинний сенсовий шар: мармуровий трон конотує владу, пластиковий офісний стілець – ефективність і тимчасовість (Еко, 1979). Дизайнер, який усвідомлює обидва рівні, здатен свідомо конструювати не лише функцію, а й культурне повідомлення власного об'єкта.

Р. Барт одним із перших описав механізм цього процесу: у «*Mythologies*» він проаналізував, яким чином дизайн промислових об'єктів породжує «міф» – другорядне культурне значення, що сприймається суспільством як природне, хоча насправді є конструйованим. Аналіз Citroën DS як «міфологічного об'єкта» ілюструє: автомобіль сприймається не лише як засіб пересування, а як предмет із навантаженням ідентичності та прагнень (Barthes, 1957). Схожий механізм простежується у смартфонах Apple: глянцева поверхня і тонкість корпусу конструюють міф «технологічної досконалості», що сприймається як природна якість продукту (авторське спостереження; пор.: Krippendorff, 2006; Barthes, 1957).

С. Віма операціоналізує цей підхід через пірсівську тріаду знаків: іконічний знак відтворює подібність (округлість форми асоціюється з м'якістю), індексальний вказує на джерело чи функцію (фактура дерева маркує природність і ручну працю), символічний діє через культурну конвенцію (білий колір у більшості західних культур означає чистоту, у ряді східних – траур) (Vihma, 1995). Ножиці Fiskars з помаранчевим захватом демонструють усі три типи одночасно: іконічно – форма руки в захваті; індексально – контрастний колір позначає зону взаємодії; символічно – помаранчевий став культурним кодом скандинавського прагматизму (авторське спостереження; пор.: Vihma, 1995).

Мови дизайну – це, відповідно, керована комбінація знаків трьох типів, спрямована на конструювання цілісного сенсового повідомлення. Геометрія форми може сигналізувати раціональність або м'якість; колір – задавати емоційний тон і куль-

турні асоціації; матеріал – викликати уявлення про статус або природність; композиція – визначати порядок сприйняття й ієрархію значень. Ця мова не є нейтральною: вона завжди несе відбиток певної епохи, цінностей і соціальних практик (Barthes, 1957; Vihma, 1995; Julier, 2014).

2. Культурний вимір: дизайн як переклад контексту

Культурний вимір особливо помітний тоді, коли один і той самий функціональний тип об'єкта в різних контекстах набуває різних мовних форм. Х. Халсков і Б. Крістенсен фіксують: культурні відмінності є одночасно викликом і ресурсом – вони вимагають від дизайнера переходу від власної культурної оптики до розуміння логіки іншого контексту (Halskov & Christensen, 2018). Показовим є порівняння міських меблів: французький бульварний простір із чавунними лавками вздовж алеї і скандинавський двір із мобільними дерев'яними кластерами вирішують одну функцію – але апелюють до різних уявлень про громадськість і взаємодію з містом.

Р. Верганті через концепцію *design-driven innovation* показує: найбільш впливові проєкти змінюють не форму продуктів, а значення, які люди вкладають у речі (Verganti, 2009). Прикладом є Alessi: лимонодавилька Juicy Salif Філіппа Старка (1990) навмисно порушує функціональну логіку – алюміній вступає в реакцію з кислотою цитрусових, Старк стверджував, що виріб створений не для використання, а для демонстрації – і попри це виріб став культовим, транслуючи нову мову: річ як провокація, розмова про межі між утилітарним і художнім (Verganti, 2009).

3. Порівняльний аналіз культурних мов дизайну: Схід, Захід, Україна

Порівняльний аналіз дозволяє виявити, що кожна традиція виробила власну «граматику» – систему правил, за якими форма, матеріал і композиція набувають значення. Ці граматики не є кращими чи гіршими, але вони є різними – і ця відмінність має безпосереднє практичне значення для дизайнерів у міжкультурному контексті (Halskov & Christensen, 2018).

Японська традиція: мова редуції і присутності відсутності. Японська естетична традиція, що базується на поняттях «*wabi-sabi*» (краса недосконалості і скороминущості) і «*ma*» (значущий пустий простір), породжує дизайнерську мову, де відсутність є таким само активним елементом, як присутність. У продуктах Міґі ця логіка реалізується через відмову від логотипу на поверхні виробу, нейтральну колористику і матові фактури: покупець купує ідеологію анонімності і скром-

ності як культурну цінність (авторське спостереження; пор.: Krippendorff, 2006; Vihma, 1995).

Японська традиція «монодзукурі» – мистецтво виробництва речей з увагою до кожної деталі – формує особливий семіотичний код якості: рівна ширина ліній, точне підгонення частин, продумана упаковка – усе це знаки не просто функції, а ставлення виробника до споживача. Поняття «omotenashi» (бездоганне гостинне обслуговування, що передбачає задоволення потреб гостя ще до того, як він їх артикулював) знаходить своє матеріальне вираження в дизайні: японська чашка для чаю (чаван) навмисно несиметрична – її тримають двома руками, що сповільнює ритм і перетворює споживання на ритуал уваги і присутності. Кріппендорф описує цей феномен як проектування для другого і третього рівнів розуміння – не лише для безпосереднього використання, а для осмислення самого досвіду взаємодії (Krippendorff, 2006).

Скандинавська традиція: мова демократичної функції. Скандинавська дизайнерська мова сформувалась під впливом соціал-демократичних цінностей і функціоналістської традиції. Її ключова граматики: демократичність (гарний дизайн – для всіх, а не лише для заможних), чесність матеріалу (дерево виглядає як дерево, метал – як метал, без імітацій) і «тиха» виразність – естетика, що не кричить, а запрошує до діалогу. Класичний стілець Арне Якобсена «The Ant» («Мурашка», 1952): три ноги, органічна форма сидіння, відсутність декору – кожен елемент є водночас функціональним і виразним, жоден не є зайвим (авторське спостереження; пор.: Heskett, 2002; Vihma, 1995).

ІКЕА як масштабний проєкт демократизації дизайну є найяскравішим прикладом скандинавської граматики у дії: функціональна форма, мінімум декоративних елементів, доступна ціна і принцип «збирай сам» – усі ці рішення транслиують культурну ідею рівності і самостійності (авторське спостереження; пор.: Heskett, 2002; Julier, 2014). Порівняння з японською традицією виявляє принципову відмінність: японська мова говорить про цінність через деталь і ритуал виробництва, скандинавська – через простоту і доступність. Обидві є мінімалістськими, але їхній мінімалізм має різне культурне коріння. Дизайнер, який не розрізняє ці «граматики», ризикує створити формально схоже, але семантично порожнє рішення (Halskov & Christensen, 2018).

Українська традиція: мова між архаїкою і сучасністю. Українська візуальна культура має потужну знакову традицію: геометрична орнамента народної вишивки, колористика петри-

ківського розпису, пластична мова гончарства Опішні. Кожен із цих кодів є системою сенсів: ромб у вишивці символізує родючість і захист; червоно-чорна колористика несе архаїчне напруження між живим і мертвим, землею і кров'ю; асиметрична жива лінія петриківки відображає природний ріст як принцип (авторське спостереження; пор.: Barthes, 1957; Vihma, 1995).

Проблема, з якою стикається сучасний український дизайн при зверненні до цих кодів, описується через різницю між «цитатою» і «діалогом». Механічне перенесення народного орнаменту на продукт є цитатою без осмислення – стилізацією, що експлуатує культурний код без розуміння його логіки. Справжній діалог виникає тоді, коли принцип традиційного рішення стає основою для нового проєктного висловлювання у сучасній мові. Барт описував подібні моменти: культурний об'єкт стає «міфом» тоді, коли суспільство активно конструює через нього свою ідентичність (Barthes, 1957).

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну загостило питання культурної ідентичності в дизайні: попит на автентичну українську «мову» у візуальній культурі різко зріс. Це стимулювало пошук форм вираження, які спираються на принципи традиції, а не на поверхневе цитування. Для дизайнерів це формулює чітку проєктну задачу: не «зображувати» українськість, а «говорити» нею – будувати мову проєкту з принципів, а не з готових форм. Г. Жульє підкреслює, що такі культурно-ідентитарні процеси є закономірним механізмом переосмислення дизайном своєї соціальної ролі (Julier, 2014).

4. Мова цифрового дизайну: нові носії сенсів

Цифровий дизайн становить особливий випадок у типології мов дизайну, оскільки переносить носія сенсу з матеріального об'єкта або фізичного простору на сценарій взаємодії, архітектуру досвіду і темпоральну послідовність подій. Тут «мовою» є не форма предмета, а логіка поведінки системи.

Концепція «signifiers» Нормана набуває в цифровому середовищі принципово нових форм. Якщо у предметному дизайні підказка про спосіб взаємодії закладена у фізичній формі, то в інтерфейсі вона існує виключно як візуальна конвенція: тінь під елементом вказує на натискуваність; підкреслений синій текст – на посилання; смуга прокрутки збоку – на наявність прихованого контенту. Більшість цих конвенцій не мотивовані фізично: вони є символічними знаками у пірсівському розумінні – діють через культурну домовленість (Norman, 2013; Vihma, 1995).

Культурна специфіка яскраво проявляється при порівнянні китайських (WeChat, Taobao) і скандинавських (IKEA, Klarna) мобільних додатків. Перші пакують максимум функцій на екран, розглядаючи насиченість як ознаку корисності; другі сповідують принцип прогресивного розкриття, де кожен екран містить мінімум необхідного. Ця мінімальність є культурним висловлюванням про повагу до уваги користувача (Halskov & Christensen, 2018).

Мікроваємодії – анімації, тактильний відгук і звукові сигнали – формують «емоційний регістр» інтерфейсу: плавна анімація повідомляє про м'якість переходу; різка і миттєва – про точність і контроль. Жоден із цих сигналів не є функціонально необхідним у вузькому сенсі, проте кожен є семантичним вибором, що формує ставлення користувача до продукту.

Окремою проблемою є так звані «dark patterns» – маніпулятивні прийоми UX-дизайну, що використовують мову інтерфейсу проти інтересів користувача: приховані кнопки відмови, розмиті формулювання згоди, штучно утворені ієрархії уваги. Це демонструє, що мова цифрового дизайну, як і будь-яка мова, може бути спрямована і на прозору комунікацію, і на маніпуляцію – і питання етики тут безпосередньо пов'язане з питанням семіотики (Norman, 2013). Плоска пластина на дверях сигналізує «шттовхати»; довга округла ручка – «тягнути»: принцип сигніфікатора однаковий і у фізичному, і у цифровому просторі, але у другому маніпулювати ним значно простіше (Norman, 2013).

5. Естетичний вимір: чуттєва якість і семіотика форми

Естетичний сенс не зводиться до «краси» у декоративному розумінні. Він виникає через узгодженість пропорцій, ритм, пластичність, візуальну рівновагу, контраст і характер поверхні. Udris-Borodavko та ін. підкреслюють тісний зв'язок естетики і семіотики у візуальних комунікаціях XXI ст.: спосіб, у який оформлено повідомлення, безпосередньо визначає те, як воно інтерпретується (Udris-Borodavko та ін., 2023).

Естетична складова забезпечує первинний контакт: до того як буде раціонально усвідомлена функція, людина реагує на загальний характер форми, атмосферу і колірну організацію. У якісному проєктуванні естетика стає засобом розкриття функції, а не її прикрасою. Зменшений шрифт у «сірій зоні» угоди про конфіденційність є таким само сигніфікатором, як маленька кнопка «відмовитися» поряд із великою яскравою кнопкою «прийняти» – тільки спрямованим не на допомогу, а на маніпуляцію (Norman, 2013).

6. Функціональний вимір: мова дії і сценарій взаємодії

Функціональний вимір мови дизайну розкривається найповніше в контексті дизайн-мислення. Р. Б'юкенен наголошує: дизайнер має справу не з наперед визначеними об'єктами, а з проблемними ситуаціями, що потребують інтерпретації і побудови робочої гіпотези. Дизайн – це «новий ліберальний мистецький жанр технологічної культури», що не зводиться ні до інженерії, ні до мистецтва (Buchanan, 1992). Функціональний сенс у дизайні тому завжди є мовно оформленим: він передається через просторові підказки, сценарії дії і зрозумілість взаємодії.

Н. Кросс описує «designerly ways of knowing» – особливі способи пізнання, притаманні дизайнерській діяльності: роботу з невизначеністю, варіативністю, образною моделлю майбутнього і здатністю синтезувати різноманітні вимоги в цілісне рішення (Cross, 2006). Мови дизайну є наслідком саме цього типу мислення. Вуличний знак «STOP» є одночасно іконічним (форма привертає увагу), індексальним (розміщення на рівні зору водія) і символічним (червоний – заборона) знаком. Усі три виміри мови тут утворюють одне компактне висловлювання (Norman, 2013; Vihma, 1995).

7. Інтеграція трьох вимірів: мова як проєктний синтез

Культурні, естетичні та функціональні сенси в дизайні не існують ізольовано. На практиці вони постійно взаємодіють: функціональне рішення, позбавлене культурної чутливості, може виявитися формально зручним, але «чужим» для середовища; естетичний образ без функціональної підтримки перетворюється на декор; культурні коди, застосовані механічно, стають стилізацією без змісту.

Показовим прикладом вдалої інтеграції є Juicy Salif для Alessi: форма провокативна і виразна (естетика), функція збережена попри екстравагантність (прагматика), а предмет переосмислює роль кухонного начиння (культурне значення). Усі три виміри взаємопідсилюють одне одного (Verganti, 2009). Подібна логіка простежується в бібліотеці Oodi у Гельсінкі (відкрита 2018 р.): відкрите планування (культура горизонтальності), м'які форми і теплі матеріали (естетика запрошення), чітко розмежовані зони з різними режимами поведінки (функціональна граматика) – усі три виміри утворюють єдину мову простору (авторське спостереження; пор.: Julier, 2014).

Д. Норман підкреслює: взаємодія людини з об'єктом залежить від того, наскільки органічно функція, образ і культурний контекст утворюють

єдину мову – зчитувану без зусиль і релевантну для конкретного користувача (Norman, 2013). Для дизайнера це означає необхідність мислити не категоріями форми, а категоріями висловлювання: що промовляє об'єкт, яку модель поведінки він пропонує і які культурні асоціації він активує.

8. Практичні наслідки для проєктного процесу

Концепція мов дизайну має безпосередні наслідки для кожного з етапів проєктного процесу – від первинного дослідження до верифікації результату. Усвідомлення того, що проєкт є сенсовним висловлюванням, а не лише функціональним об'єктом, переструктурує питання, які дизайнер ставить у процесі роботи.

На етапі дослідження мовний підхід передбачає аналіз культурного словника цільової аудиторії: які знаки і коди є для неї «рідними», де проходить межа між упізнаваним і незрозумілим. Таке дослідження виходить за межі типового аналізу «болей» користувача і вимагає семіотичної компетенції (Vihma, 1995; Halskov & Christensen, 2018). Дизайнер, який розрізняє «японський мінімалізм відсутності» від «скандинавського мінімалізму доступності», приймає якісно інші рішення при роботі з відповідними аудиторіями. Практичним інструментом цього етапу є «культурна карта аудиторії» – структурований перелік культурних кодів, до яких апелює або яких уникає цільова група.

На етапі генерації ідей мовний підхід означає свідоме конструювання знакової системи проєкту. Корисним інструментом є «мовна карта проєкту» – перелік пар «цінність → виражальний засіб», що фіксує, через які конкретні рішення кожна цінність буде реалізована. Наприклад: цінність «надійність» → вага матеріалу, матова поверхня, приглушена колористика; цінність «інновація» → нестандартна геометрія, контрастний акцент, мінімум видимих кріплень. Ця карта перетворює абстрактні проєктні наміри на конкретні дизайнерські рішення, що піддаються перевірці. Н. Кросс підкреслює, що дизайнерське мислення принципово відрізняється від наукового тим, що оперує образами ще до остаточного формулювання задачі (Cross, 2006): мовна карта допомагає зробити цей образний процес більш рефлексивним і відтворюваним.

На етапі верифікації мовний підхід вимагає перевірки не лише функціональної коректності, а й сенсової зчитуваності: чи правильно аудиторія декодує закладені значення, чи відповідає емоційний відгук проєктному наміру. Практичним інструментом є семантичний диференціал – шкали полярних прикметників («холодний – теплий», «важкий – легкий», «сучасний – традиційний»),

за якими респонденти оцінюють дизайн-об'єкт. Порівняння отриманих профілів з профілем проєктного наміру виявляє розриви між задуманою і реальною дизайнерською мовою. Р. Верганті звертає увагу, що саме на рівні сенсу більшість дизайнерів недостатньо тестують свої рішення (Verganti, 2009).

Для педагогіки дизайну концепція мов дизайну має конкретне прикладне значення. Вона дозволяє побудувати навчальний процес не як передачу набору технічних навичок, а як розвиток здатності «читати» і «писати» дизайнерськими мовами. Це вимагає включення семіотики, культурології та порівняльного аналізу дизайнерських традицій до ядра фахової підготовки – не як факультативних дисциплін, а як інструментів, без яких технічна майстерність залишається формально грамотною, але сенсово порожньою. Для вишів дизайнерського профілю, зокрема ХДАДМ, це означає необхідність інтеграції семіотичного і культурологічного підходів у проєктні курси: аналіз культурних кодів і побудова мовних карт мають стати стандартними елементами проєктного завдання на рівні з ескізуванням і макетуванням.

Висновки. Мови дизайну є одним із ключових інструментів сучасного проєктування. Вони забезпечують передачу культурних, естетичних і функціональних сенсів, перетворюючи дизайн із формотворчої діяльності на складну знакову систему. Через мови дизайну проєкт вбудовується в соціокультурний контекст і формує цілісний досвід взаємодії.

Теоретичний аналіз засвідчив, що дизайн-об'єкт функціонує одночасно на трьох семіотичних рівнях – іконічному, індексальному і символічному (Vihma, 1995; Есо, 1979) – і що ці рівні є конститутивними для формування культурного, естетичного і функціонального виміру дизайнерської мови.

Порівняльний аналіз японської, скандинавської і української традицій показав, що попри формальні схожості їхні «граматики» спираються на принципово різні культурні цінності. Для українського дизайну ця проблема набуває особливої гостроти в контексті пошуку автентичної – а не декоративної – візуальної ідентичності: відмінність між «цитуванням» народних форм і «діалогом» з принципами традиції є принциповою як теоретично, так і практично.

Запропоновані практичні інструменти – культурна карта аудиторії, мовна карта проєкту і семантичний диференціал – дозволяють операціоналізувати семіотичний підхід на конкретних етапах проєктного процесу.

Подальші дослідження доцільно зосередити на трьох напрямках: розробці діагностичних інструментів для аналізу культурної мови цільової аудиторії; вивченні трансформації мов дизайну в умовах цифрового середовища і генеративного ШІ;

дослідженні питання, чи існують «універсальні граматики» дизайнерської комунікації поза культурним контекстом і де проходить межа між культурно специфічним і транскультурним у знаковій системі дизайну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Barthes R. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957. 247 p.
2. Buchanan R. Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*. 1992. Vol. 8, No. 2. pp. 5–21.
3. Cross N. *Designerly Ways of Knowing*. London : Springer, 2006. 114 p.
4. Eco U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 354 p.
5. Halskov K., Christensen B. T. Designing across cultures. *CoDesign*. 2018. Vol. 14, No. 2. pp. 63–66. DOI: 10.1080/15710882.2018.1459101. <https://doi.org/10.1080/15710882.2018.1459101>.
6. Heskett J. *Design: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2002. 152 p.
7. Julier G. *The Culture of Design*. 3rd ed. London : SAGE Publications, 2014. 288 p.
8. Krippendorff K. *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. Boca Raton : CRC Press, 2006. 368 p.
9. Norman D. A. *The Design of Everyday Things*. Revised and Expanded Edition. Cambridge : MIT Press, 2013. 368 p.
10. Udris-Borodavko N., Oliinyk V., Bozhko T., Budnyk A., Hordiichuk Y. Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: Pedagogical and sociocultural aspects. *Research Journal in Advanced Humanities* Vol. 4, No. 4. DOI: 10.58256/rjah.v4i4.1144. <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144>
11. Verganti R. *Design-Driven Innovation: Changing the Rules of Competition by Radically Innovating What Things Mean*. Boston : Harvard Business Press, 2009. 272 p.
12. Vihma S. *Products as Representations: A Semiotic and Aesthetic Study of Design Products*. Helsinki : University of Art and Design Helsinki, 1995. 209 p.

REFERENCES

1. Barthes, R. (1957). *Mythologies* [Mythologies]. Paris: Éditions du Seuil. 247 p. [in French].
2. Buchanan, R. (1992). Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, Vol. 8, No. 2. pp. 5–21.
3. Cross, N. (2006). *Designerly Ways of Knowing*. London: Springer. 114 p.
4. Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. 354 p.
5. Halskov, K., Christensen, B. T. (2018). Designing across cultures. *CoDesign*, Vol. 14, No. 2. pp. 63–66. DOI: 10.1080/15710882.2018.1459101. .
6. Heskett, J. (2002). *Design: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 152 p.
7. Julier, G. (2014). *The Culture of Design*. 3rd ed. London: SAGE Publications. 288 p.
8. Krippendorff, K. (2006). *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. Boca Raton: CRC Press. 368 p.
9. Norman, D. A. (2013). *The Design of Everyday Things*. Revised and Expanded Edition. Cambridge: MIT Press. 368 p.
10. Udris-Borodavko N., Oliinyk, V., Bozhko, T., Budnyk, A., & Hordiichuk, Y. (2023). Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: pedagogical and sociocultural aspects. *Research Journal in Advanced Humanities*, 4(4). <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144>
11. Verganti, R. (2009). *Design-Driven Innovation*. Boston: Harvard Business Press. 272 p.
12. Vihma, S. (1995). *Products as Representations: A Semiotic and Aesthetic Study of Design Products*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki. 209 p.

Дата першого надходження статті до видання: 24.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Андрій ЖАРКОВ,

orcid.org/0009-0000-1891-5362

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України

(Київ, Україна), baseline0902@gmail.com

СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ПАРИЗЬКОГО ТЕАТРУ OPÉRA-COMIQUE НА МЕЖІ XIX-XX СТОЛІТТЯ: СИМВОЛІСТСЬКІ СМИСЛОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ

Дослідження має на меті виявити особливості організації сценічного простору у резонансних виставах театру Opéra-Comique на межі XIX- XX ст. Наголошено, що оперні вистави у паризьких театрах другої половини XIX століття – початку XX ст. – це потужний шар європейської культури, який відзначений оновленням принципів організації сценічного простору. Підкреслено, що ескізи декорацій і костюмів, малюнки мізансцен, описи елементів сценографії, що збереглися в архівах, дозволяють простежити процес формування музичного театру нового типу, здатного «контекстуалізувати» (П. Селларс) і презентувати приховані смислові шари оперного твору. Зазначено, що це значно розширює уявлення про загальні культурно-історичні виміри життя європейської людини. Проакцентовано, що особливу роль у процесі оновлення сценічних рішень у європейському театральному просторі відігравав паризький театр Opéra-Comique. Виявлено, що діяльність французького театру Opéra-Comique в останній чверті XIX століття інтенсифікує важливі процеси трансформації традиційних форм спілкування зі слухачем у європейській театральній практиці. Доведено, що організація сценічного простору, характер виконавського жесту, логіка руху світла та кольору у виставі вже не сприймаються як декоративні, а стають фундаментальними для розуміння смислу твору. Зазначено, що авангардні оновлення сценічного простору в Opéra-Comique були обумовлені естетикою символістського «Вільного театру» Андре Антуана та новаторськими ідеями сценографії та освітлення Адольфа Appia. Підкреслено виняткове значення постановки в Opéra-Comique у 1902 році опери «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, яка втілювала принципи символістської естетики, що обумовлювала смислові детермінанти вистави. Проакцентовано, що в результаті музично-театральної вистави стає «мостом», що з'єднує видиме та невидиме; пов'язує авторський текст, представлений на сцені, і контексти різних рівнів, а театр перетворюється на трансцендентальний духовний простір, який розсуває видиме заради невидимого.

Ключові слова: паризький театр Opéra-Comique, сценічний простір, естетика символістського театру, смислові детермінанти, театральні декорації, музичний символізм.

Andrii ZHARKOV,

orcid.org/0009-0000-1891-5362

Postgraduate student at the Department of Cultural Studies

Ukrainian National Academy of Music

(Kyiv, Ukraine), baseline0902@gmail.com

STAGE SPACE OF THE PARIS THEATRE OPÉRA-COMIQUE AT THE END OF THE 19TH-20TH CENTURIES: SYMBOLIC MEANING DETERMINANTS

The study aims to identify the features of the organization of stage space in the resonant performances of the Opéra-Comique theater at the turn of the 19th and 20th centuries. It is emphasized that opera performances in Parisian theaters of the second half of the 19th century - the beginning of the 20th century. are a powerful layer of European culture, which is marked by the renewal of the principles of organizing stage space. It is emphasized that sketches of scenery and costumes, drawings of mise-en-scène, descriptions of scenography elements preserved in the archives allow us to trace the process of forming a new type of musical theater, capable of "contextualizing" (P. Sellars) and presenting the hidden semantic layers of an opera work. It is noted that this significantly expands the idea of the general cultural and historical dimensions of the life of a European person. It is emphasized that the Parisian Opéra-Comique theater played a special role in the process of renewing stage solutions in the European theatrical space. It is revealed that the activities of the French Opéra-Comique theater in the last quarter of the 19th century intensified important processes of transformation of traditional forms of communication with the listener in European theatrical practice. It is proved that the organization of the stage space, the nature of the performing gesture, the logic of the movement of light and color in the performance are no longer perceived as decorative, but become fundamental for understanding the meaning of the work. It is noted that the avant-garde renewal of the stage space in the Opéra-Comique were conditioned by the aesthetics of the symbolist "Free Theater" of André Antoine and the innovative ideas of scenography and lighting of Adolphe Appia. The exceptional significance of the staging of the opera "Pelleas et Mélisande" by C. Debussy at the Opéra-Comique in 1902 is emphasized, which embodied the principles of symbolist aesthetics, which determined the semantic determinants of the performance. It is emphasized that as a result, the musical and theatrical performance becomes a "bridge" connecting the visible and the invisible; connects the author's text presented on stage and contexts of different levels, and the theater turns into a transcendental spiritual space that pushes aside the visible for the sake of the invisible.

Key words: Parisian Opéra-Comique, stage space, aesthetics of symbolist theater, semantic determinants, theater scenery, musical symbolism.

Постановка проблеми. Оперні вистави у паризьких театрах другої половини XIX століття – початку XX ст. – це потужний шар європейської культури, що відзначений оновленням принципів організації сценічного простору. Ескізи декорацій і костюмів, малюнки мізансцен, описи елементів сценографії, що збереглися в архівах, дозволяють простежити процес формування музичного театру нового типу, здатного «контекстуалізувати» (П. Селларс) і презентувати смислові шари оперного твору. Надзвичайна увага публіки до театрального життя в цей час визначила інтенсивність пошуків і радикальні зміни усіх аспектів сценічного простору. За словами авторитетного французького дослідника Ерве Лякомба, життя театрів і опери того часу є «своєрідним *mutatis mutandis*» і займає таке місце у суспільній свідомості, як телебачення сьогодні (Lacombe, 1997:71).

Закономірною є значна увага дослідників до цього культурно-історичного шару, хоча просторові координати і візуальна складова музичних вистав є складними для вивчення. Вони вимагають спеціальних методів відтворення і реконструкції на основі архівних матеріалів. Сучасні інформаційні платформи, а також відкриті оцифровані фонди Національної бібліотеки Франції (BNF) дозволяють проводити подібну кропітку роботу, що значно розширює уявлення про загальні культурно-історичні виміри життя європейської людини.

На межі XIX-XX ст. особливу роль у процесі оновлення сценічних рішень у європейському театральному просторі відігравав паризький театр *Opéra-Comique*. Сміливі експерименти із принципами сценографії, пошуки нової пластики виконавців, затвердження важливої ролі світла і кольорів розширювали смислові обрії презентованої дії і докорінно трансформували традиційні перцепційні орієнтири аудиторії. Віднайдені авангардні засоби побудови просторово-часових моделей на театральній сцені визначали новий етап в історії європейського музичного театру. Проте сміливі інноваційні принципи організації сценічного простору вистав у паризькому театрі *Opéra-Comique* на межі XIX- XX ст. залишаються поза увагою українських фахівців. Тож дослідження цього культурного шару постає актуальним завданням сьогодення, що чекає на своє розв'язання.

Аналіз досліджень. Теоретичне підґрунтя статі становлять праці з історії французької музичної культури – Beaussant Ph. (1992), Duchesneau M. (1997), Douche S. (2015), Lacombe F. (1997); розвідки присвячені соціокультурним параметрам функціонування паризьких музичних теа-

трів – Dube P. (1893), Lemann Hans-Thies (2000), Letellier Robert Ignatius (2010) та теоретичним аспектам дослідження сценічного простору – про Паві П. (2006), Юдова-Романова К. (2021), Sellars P. (2019). Підкреслимо, що незважаючи на значну увагу дослідників до діяльності паризького театру *Opéra-Comique* питання організації його сценічного простору чекають на своє вивчення в українському гуманітарному просторі.

Мета статті полягає у виявленні особливостей організації сценічного простору у резонансних виставах театру *Opéra-Comique* означеного періоду.

Виклад основного матеріалу. В гуманітарних розвідках останніх десятиліть дедалі вагомішу позицію займають аспекти музичного театру, які тривалий час не потрапляли у поле спеціальної уваги дослідників. Організація сценічного простору, природа виконавського жесту, логіка руху світла та кольорів у виставі пригортають сьогодні значну увагу і усвідомлюються вже не як додаткові декоративні складові спектаклю, але як фундаментальні та смислоутворюючі. В цьому контексті рельєфно звучать слова Пітера Селларса як одного з найбільш видатних режисерів сучасного театру, який наголошував, що ми є свідками «кошмарної епідемії, коли люди розповідають історії, що не є їхньою історією. Якщо ви хочете розповісти історію, ви повинні бути в її центрі та стати її частиною. Тому одне з наших завдань як митців – контекстуалізувати все, що ми робимо, надаючи людям ширший контекст, ніж той, у якому їм коли-небудь дозволялося працювати чи думати» [Sellars, 2019]. Цитуючи знамениту книгу Джорджа Тройу «У контексті відсутності контексту», Пітер Селларс наголошував, що саме контекст «відкриває двері в новий світ, який розгортається на сцені», тому у кожному мистецькому проєкті необхідно, в першу чергу, працювати «над створенням контексту навколо твору мистецтва» [там само].

Ці смислові настанови обумовлюють специфіку організації сценічного простору. За визначенням П. Паві, простір у театр складається з «простору сценічного майданчику, де відбувається сценічна дія; ігрового простору – простору присутності гри актора; простору глядача, де він комунікує зі сценічним та ігровим просторами; драматичного простору – простору, про який ідеться у виставі, читач або глядач вибудовує його у своїй уяві; сценографічний простір (або ще театральний простір) – сценічний простір, котрий можна визначити як простір, де перебуває публіка й актори під час вистави; він виконує функцію зв'язку між публікою та акторами (Паві, 2006:363). На комплексному характері сценічного простору наголо-

шує і К. Юдова-Романова підкреслює: «Сценічний простір – це комплексне явище, до характеристик якого, окрім архітектурно-просторових параметрів (місця розташування, форм і розміру сцени, місткості глядацької зали тощо) й історичних передумов створення, належать і показники матеріально-технічного забезпечення художньо-постановочних процесів освоєння митцями цього простору» (Юдова-Романова, 2021: 40).

Спираючись на ці визначення, підкреслимо, що розуміння сутності просторових вимірів вистави включає також і аналіз смислових шарів, які вони утворюють, адже це дозволяє по-новому розуміти сутність музично-театральних артефактів різних століть. Паризькі театри другої половини XIX століття шукали нові шляхи презентації музичного тексту опери на сцені і прагнули «контекстуалізувати» вербальний і музичний шари оперного твору. Особливу роль у цих процесах на межі XIX–XX ст. відігравав паризький театр *Opéra-Comique*, який не тільки був «маяком» усіх авангардних експериментів у музичному житті Парижу, але впливав на естетику і практику оперних вистав театрів інших європейських країн.

Театр *Opéra-Comique* був сформований під час запеклих дискусій про розвиток національного музичного мистецтва на початку XVIII століття. Протягом XIX століття *Opéra-Comique*, за спостереженням авторитетного французького дослідника Ерве Лякомба залишався «вітриною нації» (Lacombe, 1997:9) і акумулював ідеї синтезу музики, поезії, кольорів, образотворчих форм, сценічних просторових конструктів. Пошуки набували значного резонансу у публіки і критиків. Симптоматично, що увага до вистав в *Opéra-Comique* знаходила яскраве відображення в журналах, газетах, гравюрах тієї епохи, адже *Opéra-Comique* була «альфою та омегою музичного мистецтва для паризької буржуазії», на думку французького композитора Анрі Марешаля (1842–1924) (Lacombe, 1997:22). Знаменно, що саме в *Opéra-Comique* відбулися найбільш гучні прем'єри: «Кармен» Жоржа Бізе (1875), «Казки Гофмана» Жака Оффенбаха (1881), «Лакме» Лео Деліба (1883), «Манон» Жуля Массне (1884), «Пеллеас і Мелізанда» Клода Дебюссі (1902) тощо.

Театр *Opéra-Comique* був улюбленим місцем паризького суспільства. Він був першим паризьким театром із електричним освітленням, тут було встановлений театральний телефон, який дозволяв слідкувати за оперним життям тим, хто не міг особисто відвідати виставу. В *Opéra-Comique* вистави йшли щодня (для порівняння: *Grand Opéra* зазвичай давала лише три вистави на тиж-

день, тож протягом XIX століття на сцені *Opéra-Comique* було презентовано 351 виставу, включаючи 249 прем'єр, тоді як 200 у *Grand Opéra* їх було підготовлено 200).

Закономірно, що увага до всіх аспектів діяльності театру *Opéra-Comique* була дуже великою. *Opéra-Comique* мала постійну фінансову державну підтримку, яка дозволяла підтримувати високий рівень вистав та робити їх особливо видовищними. Згідно з «Annuaire des Artistes» (1893), Перша імперія надала *Opéra-Comique* грант у розмірі 96 000 франків, який під час Реставрації був збільшений до 150 000 франків. Липневий уряд зменшив його до 120 000 франків у 1831 році, але потім збільшив до 240 000 франків у 1837 році. Цю суму зберегли Республіка 1848 року та Друга імперія. Субсидію було зменшено в 1871 році до 140 000 франків. «Таким чином, ми бачимо, як вона зростає до рівня, більш пропорційного відсоткам, що пов'язано з процвітанням національної сцени, на якій сяяли Гретрі, Ерольд, Обер і Боальдє, і де молоді композитори знаходять легший ґрунт на початку своєї музичної кар'єри, ніж у *Grand Opéra*» (Annuaire, 1893).

Значна державна субсидія свідчила про важливість діяльності *Opéra-Comique* і дозволяла підтримувати високий професійний рівень постановок. Його забезпечували талановиті представники паризького художнього світу: Александр Байї (Alexandre Bailly), Шарль Б'янкіні (Charles Bianchini), Ежен Карпеза (Eugène Carpezat), Жорж Клерен (Georges Clairin), Едуард Детаї (Edouard Detaille), Марсель Жамбон (Marcel Jambon), Люсьєн Жюссом (Lucien Jusseaume), Антуан Лавастр (Antoine Lavastre), Ежен Ронсен (Eugène Ronsin), Огюст Рюбе (Auguste Rubé), Теофіл Томас (Théophile Thomas) та інші.

Театр *Opéra-Comique* синтезував фундаментальні ментальні орієнтири і новітні авангардні спрямування. Саме в театральній практиці *Opéra-Comique* в останню чверть XIX століття затверджувались нові принципи оформлення сценічного простору, нова пластика оперного співака, нові ідеї руху світла і створення кольорової гами вистави. Репертуарна політика театру приваблювала яскравих і сміливих художників і декораторів. Діяльність *Opéra-Comique* свідчила про формування нового зв'язку між текстом опери та його сценічним втіленням.

Особливо цікаво простежити, як змінюється на сцені функція оперного персонажа, а разом з нею і концепція створення декорацій, костюмів, побудови мізансцени. Усі ці компоненти сценічного простору не стільки обрамляють текст опери, як

раніше (коли вони були буквально контекстом – тим, що знаходиться поза текстом), скільки виконують завдання створення смислового поля, без якого неможливо зрозуміти авторський задум.

Згідно сталим французьким театральним традиціями у сценічних рішеннях фундаментальне значення мала дистанція між повсякденними та театральними формами вираження емоцій. На це вказував ще Дені Дідро: чим більша дистанція відділяє актора від його ролі, тим потужніший ефект має його акторська гра (Beaussant, 1992:215). Іншими словами, чим більш умовними були дії персонажів на сцені, тим переконливішим здавався глядачам XVII століття створюваний світ, тим сильнішою була віра в ілюзію, що народжується театром; тим більше враження справляли фігури Сонця, Невинності, Ненависті, Зради, Часу, що танцюють і співають. Саме таким – ефектним, яскравим і «по-справжньому» чарівним – відкривався сучасникам театр Жана Баттіста Люлі – неперевершеного майстра ілюзій. Наскільки цей підхід відповідав сутності французької традиційної практики, свідчить тонке спостереження Філіпа Боссана, який, продовжуючи думку Дідро, робить такий висновок: «відстань, що відділяє актора від глядача, обернено пропорційна відстані, що відділяє актора від його ролі» (Beaussant, 1992:215).

Під впливом символістської естетики в кінці XIX століття театр *Opéra-Comique* трансформує ці усталені критерії. Особливості організації простору, що визначали естетику символістських театральних вистав, отримують вирішення і на музично-театральній сцені. Оригінальні матеріали, що зберігаються в архівах, літографії, що супроводжували статті в журналах для більшої достовірності, дозволяють нам реконструювати візуальний вигляд театральної сцени *Opéra-Comique* і виявити перспективи зміни принципів формування сценічного простору.

З кінця XVIII століття на музично-театральних сценах Парижа використовувалася «павільйонна декорація», що презентувала камерний простір, обмежений трьома стінами та стелею. Вона максимально наближалась до реальності, перетворюючи сцену на ілюзорний світ. Усі архітектурні деталі мали суто декоративне значення і були намальовані на полотні, що полегшувало процес зміни декорацій. При чому, французькі театральні декоратори прагнули відтворити історичну достовірність сюжету у всіх нюансах. Прагнення театральних митців до історичної правди та достовірності всіх деталей мало майже маніакальний прояв. Це чітко видно у збережених ескізах деко-

рацій до оперних вистав XIX століття. Зокрема, такі декорації з особливими ефектами вражали публіку в театрі *Grand Opéra*.

Можна згадати роботи найвідомішого французького декоратора першої половини XIX століття П'єра-Люка-Шарля Сісері (*Pierre-Luc-Charles Ciceri*) (1782-1868). За свою довгу кар'єру Сісері створив близько 300 розкішних сценічних декорацій і здобув звання «пейзажиста». Серед його найгучніших робіт – декорації до опери Джакомо Мейєрбера «Роберт-диявол», створені в 1831 році. Ця опера була неймовірно популярною, і до кінця XIX століття кількість її вистав досягла 750, що, зокрема, було результатом вражаючого сценографічного оформлення.

Проте авангардний вектор оновлень сценічного простору наприкінці XIX століття визначає залучення *естетики символістського театру*, яке активно відбувалось на сцені театру *Opéra-Comique*. Велике значення тут мали новаторські ідеї сценографії та освітлення Адольфа Аппія (1862-1928) та естетика символістського «Вільного театру» Андре Антуана (1858-1943). Ідеї Антуана визначили новий етап у формуванні сценічного простору музичної вистави. Щоб об'єднати всі візуальні складові спектаклю і дію в єдине ціле, розбити нерозривну лінію перетікання сценічних і реальних життєвих вимірів він значно змінив сталі театральні прийоми. Незважаючи на те, що Антуан не був художником, бажання нового театру і вимоги зв'язку всіх компонентів вистави актуалізували проблеми трансформації декорацій, костюмів і загалом формування нових принципів побудови мізансцен і пластики акторів.

Спираючись на естетичні настанови «Вільного театру», Аппія рішуче змінив принципи організації сценічного простору і музичних вистав. У 1895 році Аппія опублікував першу статтю, присвячену питанням режисури вагнерівської драми (*La mise en scène du drame wagnérien*), яка знаменує нові перспективи в театральній постановці. Вони вплинули на оперну сцену та змінили співвідношення компонентів у виставі. В результаті, декорації звільнилися від усього, що утворювало протиставлення з актором на сцені.

Аппія працював з театральними проєктами в знаменитому паризькому театрі Антуана з 1890-х років. Очевидно, що його ідеї щодо «музикалізації» сценічної картини вимагали спеціальних ефектів, і для нього цим засобом стало світло. Аппія прагнув уникати розкоші і декоративної помпезності на сцені. Він вважав: все, що відбувається перед глядачами, повинно вводити у внутрішній світ персонажів і транслювати відповідні

сенси. Тож невимовне і те, що відкривала лише музика, набувало своєї видимі форми на сцені.

Особливу увагу Аппія приділяв прийомам втілення руху в усіх компонентах вистави. Прагнучи передати нове розуміння часу і простору в культурі кінця XIX століття, спираючись на концепцію А. Бергсона, він, зокрема, декларував: «У просторі тривалість (la durée) буде виражена послідовністю форм, тому рухом. Простір у часі виражатиметься послідовністю слів і звуків, тобто різними тривалостями, які обумовлюють тяглість руху. Рух, мобільність – ось домінуючий принцип, який врегулює союз різних форм мистецтва, щоб змусити їх діяти одночасно, працювати на єдину мету, на драматичне мистецтво» (Appia, 1921).

Ці новітні принципи знайшли найбільше втілення у постановці опери «Пеллеас і Мелізанда» К.Дебюссі на сцені Opéra-Comique у 1902 році. Ця історична прем'єра опери як «репрезентанта стилю музичного символізму» (Douche, 2015 :121) фіксує нові смислові детермінанти організації сценічного простору. Вона маркує початок епохи, коли виявлена візуальна інформація набуває особливого значення (Nicolai, 2017). І в більш широкому культурологічному контексті на початку XX століття відбуваються значні трансформації принципів утворення комунікації, а театр перетворюється на «театр образів», «театр сценографії», де те, що ми насправді «бачимо», стає невидимим компонентом «усіх людських речей загалом» (Lemann, 2013: 165-166).

Прем'єра опери «Пеллеас і Мелізанда» Клода Дебюссі за участю Мері Гарден визначила перехід до такого сприйняття контекстів, яке можливе лише за умови активації усього духовного світу глядача. Туманна атмосфера натяків та невловимий образ Мелізанди на сцені затягували кожного в глибини власних переживань і спогадів. Простір

і час зливались у всеосяжний «тривалості» (la durée А. Бергсона), яка перетворювала оперну виставу на унікальний духовний акт, на справжню містерію.

Такий вплив вистави на підготовленого слухача-глядача був дуже далеким від традиційних постановок того часу. Показово, що саме вистава «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі стала маніфестом молодого покоління зухвалих французьких митців, відомих як «Апаші» (М. Равель, Ф. Шмітт та ін.), що прокладали власні шляхи у мистецтві і рішуче порушували настанови й правила, що були сформовані в академічних колах. Їх вражало, що невимовне промовляло і було присутнім на сцені, і всі аспекти організації сценічного простору остаточно втратили декоративні функції і трансливали активовані музикою глибокі смислові шари.

Висновки. Діяльність французького театру Opéra-Comique в останній чверті XIX століття інтенсифікує важливі процеси трансформації традиційних форм спілкування зі слухачем у європейській театральній практиці. Організація сценічного простору, характер виконавського жесту, логіка руху світла та кольору у виставі вже не сприймаються як декоративні, а стають фундаментальними для розуміння смислу твору. Музично-театральна постановка постає «мостом», що з'єднує видиме та невидиме; пов'язує авторський текст, представлений на сцені, і контексти різних рівнів. Театр перетворюється на трансцендентальний духовний простір, який розсуває видиме заради невидимого. Ескізи декорацій та костюмів, що збереглися в архівах, сценічні картини, описи елементів сценографії дозволяють простежити зародження нового типу музичного театру, здатного «контекстуалізувати» нові смислові шари опери. Тож вивчення особливостей цього процесу видається актуальним завданням сучасної гуманітарної науки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Паві П. Словник театру. Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2006. 640 с.
2. Юдова-Романова К. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. № 4 (1), С. 39–54.
3. Annuaire des Artistes et de l'Enseignement Dramatique et Musical. Facture Instrumentale. Paris : 163 Rue Monmartre, 1893. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k124041h/f1> (accessed 16.04.2026).
4. Appia A. L'œuvre d'art vivant. Genève : Atar, 1921. 190 p. URL : <https://archive.org/details/oeuvreartvivan00appiuoft/page/n7/mode/2up> (accessed 16.04.2026).
5. Beausant Philippe. Lully, ou, Le musicien du Soleil. Paris: Gallimard, 1992. 893 p.
6. Douche Sylvie. Un théâtre pour le naturalisme et le symbolisme. *De Carmen à Mélisande - Drame à l'Opéra-Comique*. Paris: Petit Palais, 2015. P.117-121.
7. Lacombe Hervé. Les voies de l'opéra français au XIXe siècle. Paris: Fayard, 1997. 392 p.
8. Lemann Hans-Thies. Postdramatic Theatre. Routledge, 2006. 214 p.
9. Letellier Robert Ignatius. Opéra-comique: A Sourcebook. Cambridge : Scholars Publishing, 2010. 780 p.
10. Nicolai Michela. Debussy's Pelleas Et Melisande: The Staging by Albert Carre (Mise En Scene). Brepols Publishers, 2017. 253 p.

11. Sellars Peter. Art as Moral Action. The lecture is presented by University of Michigan Stamps School of Art & Design, March, 2019. ULR: <https://www.youtube.com/watch?v=fewt81B-9Ss> (accessed 16.04.2026).
12. Trow George. Within the Context of No-Context. Boston : Little, Brown, and Co., 1981. 191 p.

REFERENCES

1. Pavi, P. (2006). Slovník teatru [Theater Dictionary.]. Lviv: Vydavnychiy tsentr Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka, 640 s. [in Ukrainian].
2. Iudova-Romanova, K. (2021). Eksperymentalnyi stsenichnyi prostir: problemy klasyfikatsii [Experimental stage space: classification problems]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo*. № 4 (1), S. 39–54. [in Ukrainian].
3. Annuaire des Artistes et de l'Enseignement Dramatique et Musical. Facture Instrumentale (1893) [Directory of Artists and Dramatic and Musical Education. Instrument Making]. Paris : 163 Rue Monmartre. ULR: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k124041h/f1> (accessed 16.04.2026). [in French].
4. Appia, A. (1921). L'œuvre d'art vivant [The living work of art]. Genève : Atar, 190 p. ULR : <https://archive.org/details/oeuvre-d-art-vivant/page/n7/mode/2up> (accessed 16.04.2026). [in French].
5. Beausant, Philippe (1992). Lully, ou, Le musicien du Soleil [Lully, or, The Musician of the Sun]. Paris: Gallimard. 893 p. [in French].
6. Douche, Sylvie (2015). Un théâtre pour le naturalisme et le symbolisme [A theatre for naturalism and symbolism]. *De Carmen à Mélisande - Drame à l'Opéra-Comique*. Paris: Petit Palais, P.117-121. [in French].
7. Lacombe, Hervé (1997). Les voies de l'opéra français au XIXe siècle [The paths of French opera in the 19th century]. Paris: Fayard,. 392 p. [in French].
8. Lemann, Hans-Thies (2006). Postdramatic Theatre. Routledge. 214 p.
9. Letellier, Robert Ignatius (2010). Opéra-comique: A Sourcebook. Cambridge Scholars Publishing. 780 p.
10. Niccolai, Michela (2017). Debussy's Pelleas Et Melisande: The Staging by Albert Carre (Mise En Scene). Brepols Publishers, 253 p.
11. Sellars, Peter (2019). Art as Moral Action. The lecture is presented by University of Michigan Stamps School of Art & Design. ULR: <https://www.youtube.com/watch?v=fewt81B-9Ss> (accessed 16.04.2026).
12. Trow, George (1981). Within the Context of No-Context. Boston : Little, Brown, and Co. 191 p.

Дата першого надходження статті до видання: 22.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78.03: 785.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-40>

Остан ЗЕЛИК,

orcid.org/0009-0008-1620-2332

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) ostap.zelyk.18@pnu.edu.ua

РОЛЬ Ф. ХЕМКЕ, С. РАШЕРА ТА Е. РУССО У СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ АМЕРИКАНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ

У статті досліджено роль Фредеріка Хемке, Сигурда Рашера та Ежена Руссо у становленні та розвитку американської академічної саксофонної школи. Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного осмислення процесів формування американської саксофонної традиції, яка упродовж другої половини XX–першої чверті XXI століття набула провідного значення у світовому музично-виконавському просторі. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених історії саксофонного мистецтва, внесок зазначених музикантів переважно висвітлюється фрагментарно – у межах біографічних, виконавських або педагогічних студій. У зв'язку з цим постає проблема виявлення спільних і відмінних рис їхньої діяльності, а також з'ясування ролі у формуванні американської академічної саксофонної школи.

У результаті дослідження встановлено, що діяльність Ф. Хемке, С. Рашера та Е. Руссо відображає основні етапи її розвитку. Обґрунтовано, що Ф. Хемке відіграв визначальну роль у формуванні виконавсько-педагогічних засад американської саксофонної традиції, забезпечивши її систематизацію та впровадження в освітню практику провідних музичних закладів США. Виявлено, що діяльність С. Рашера сприяла розширенню художньо-технічного потенціалу саксофона, передусім завдяки утвердженню *altissimo*-регістру, активізації співпраці з композиторами та введенню інструмента до академічного концертного репертуару. З'ясовано, що Е. Руссо забезпечив подальшу стабілізацію і популяризацію американської саксофонної школи через інтенсивну концертну діяльність, міжнародну педагогічну практику, створення методичних праць і розширення репертуару.

Відзначено, що внесок Ф. Хемке, С. Рашера та Е. Руссо засвідчує тривалий процес формування американської академічної саксофонної школи – від становлення її виконавсько-педагогічних принципів до кристалізації їх імманентних ознак та поширення у світовому музичному мистецтві.

Ключові слова: американська саксофонна школа, академічне саксофонне виконавство, саксофонна педагогіка, Фредерік Хемке, Сигурд Рашер, Ежен Руссо.

Ostap ZELYK,

orcid.org/0009-0008-1620-2332

Postgraduate Student at the Department of the Ukrainian and Folk Instrumental Art
Vasyl Stefanyk Carpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) ostap.zelyk.18@pnu.edu.ua

THE ROLE OF F. HEMKE, S. RASCHER AND E. ROUSSEAU IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE AMERICAN ACADEMIC SAXOPHONE SCHOOL

The article examines the role of Frederick Hemke, Sigurd Rascher and Eugene Rousseau in the formation and development of the American academic saxophone school. The relevance of the topic is determined by the need for a comprehensive understanding of the processes of formation of the American saxophone tradition, which during the second half of the twentieth and the first quarter of the twenty-first century acquired a leading significance in the world musical performance space. Despite a considerable number of works devoted to the history of saxophone art, the contribution of these musicians is predominantly covered fragmentarily – within the framework of biographical, performance or pedagogical studies. In this regard, the problem arises of identifying the common and distinctive features of their activities, as well as clarifying their role in the formation of the American academic saxophone school.

As a result of the research, it was established that the activities of F. Hemke, S. Rascher and E. Rousseau reflect the main stages of its development. It is substantiated that F. Hemke played a decisive role in the formation of the performance and pedagogical foundations of the American saxophone tradition, ensuring its systematization and introduction into the educational practice of leading American music institutions. It was found that the activities of S. Rascher contributed to the expansion of the artistic and technical potential of the saxophone, primarily through the establishment of the *altissimo* register, the intensification of collaboration with composers, and the introduction of the instrument into the academic concert repertoire. It was clarified that E. Rousseau ensured the further stabilization and popularization of the American saxophone school through intensive concert activities, international pedagogical practice, the creation of methodological works and the expansion of the repertoire.

It is noted that the contribution of F. Hemke, S. Rascher and E. Rousseau testifies to the lengthy process of formation of the American academic saxophone school – from the establishment of its performance and pedagogical principles to the crystallization of their immanent features and their dissemination in world musical art.

Key words: american saxophone school, academic saxophone performance, saxophone pedagogy, Frederick Hemke, Sigurd Rascher, Eugene Rousseau.

Постановка проблеми. Розвиток саксофону виконавства у другій половині XX– першій чверті XXI століття постає як складний історико-культурний феномен, у контексті якого відбувається не лише вдосконалення технічного й виражального потенціалу інструмента, але й поступове становлення усталених виконавських і педагогічних практик, що з часом набули ознак національних саксофонних шкіл. Серед них особливе місце посідає американська, яка, спираючись на європейський, передусім французький досвід, водночас виробила власну систему художньо-виконавських принципів, методичних підходів і репертуарних орієнтирів. Вагомий внесок у цей процес зробили Фредерік Хемке, Сигурд Манфред Рашер та Ежен Руссо, чия різнопланова виконавська, педагогічна й науково-методична діяльність сприяла не лише становленню американської саксофонної школи, але й кристалізації її концептуальних засад і подальшій еволюції в умовах змін сучасного музичного мистецтва. У цьому контексті актуальність звернення до дослідження їхнього доробку визначається потребою цілісного осмислення внеску зазначених митців у формування означеної школи в єдності виконавської практики, педагогічної традиції та репертуарної політики.

Аналіз досліджень. Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці українських і зарубіжних науковців, у яких розглянуто історичні, виконавські та педагогічні аспекти розвитку саксофонного мистецтва XX– першої чверті XXI століття. У дисертаційних роботах В. Авілова саксофон осмислюється в контексті музичної практики як інструмент, стильове становлення якого пов'язане з розвитком виконавських підходів та їх взаємодією з композиторською творчістю (Авілов, 2012). Д. Зотов аналізує місце саксофона в системі музичного мистецтва XX століття, підкреслюючи поступове розширення сфер його застосування та ускладнення художніх завдань (Зотов, 2018). У дослідженні М. Крупця, присвяченому стильовим основам майстерності саксофоніста, увагу зосереджено на процесах «повернення» інструмента до академічної традиції та формуванні професійних виконавських підходів (Крупей, 2006).

Подальше осмислення проблематики пов'язане з вивченням ролі виконавської школи як важливого чинника розвитку інструментального мистецтва. У праці В. Лебеда вона розглядається як основа формування академічного саксофонного репертуару, що впливає не лише на інтерпретацію творів, а й на їхнє закріплення у концертній практиці (Лебедь, 2021: 21–23). Дослідження І. Палій-

чук та Ду Бохао висвітлює жанрово-стильову еволюцію саксофонного квартету, що свідчить про зростання ролі ансамблевого виконавства та композиторської творчості у сучасному музичному мистецтві (Палійчук, Ду Бохао, 2024: 321–326). У дисертаційній роботі А. Понькіної, присвяченій сонатній творчості для саксофона, доведено, що формування академічного репертуару значною мірою залежить від активної взаємодії виконавців і композиторів, що сприяло утвердженню інструмента у великих інструментальних формах (Понькіна, 2009).

Суттєвий внесок у розробку історико-методичних питань належить Ф. Хемке, чії праці систематизують ранню історію саксофона та узагальнюють педагогічні принципи сучасного виконавства (Hemke, 1975; Hemke, 2018; Hemke, 1998). Водночас науково-методичні праці Е. Руссо зосереджені на питаннях звукоутворення, розвитку верхнього регістру та початкового навчання гри на інструменті. Зокрема, у роботі «Saxophone High Tones» автором надано послідовну методику опанування altissimo-регістру, а в дослідженні «Marcel Mule: His Life and the Saxophone» розкрито основи французької школи та постать Марселя Мюля як її ключового представника (Rousseau, 1978; Rousseau, 1982).

Порівняльні аспекти розвитку французької та американської саксофонних традицій розглянуто у дослідженні S. Miracle, де простежено їх взаємозв'язки та характерні особливості (Miracle, 2015). Узагальнення наукових праць свідчить про наявність ґрунтовної теоретичної бази, але водночас виявляє потребу в подальшому концептуальному осмисленні ролі провідних представників американської саксофонної школи, що визначає актуальність цього дослідження.

Метою пропонованої статті є визначення ролі творчої діяльності Ф. Хемке, С. Рашера та Е. Руссо у формуванні американської академічної саксофонної школи.

Виклад основного матеріалу. Одним із найскравіших представників американської саксофонної школи, якого цілком обґрунтовано можна вважати її фундатором, є Фредерік Хемке (Frederick Hemke, 1935–2019). Його активна виконавська, педагогічна та просвітницька діяльність, зокрема проведення майстер-класів, лекцій, участь у літніх музичних академіях, була спрямована на піднесення рівня саксофонного мистецтва і сприяла утвердженню як французької традиції, у межах якої сформувався митець, так і американської школи, що набула самостійного значення завдяки його діяльності. Виконавська практика Ф. Хемке

є показовою з огляду на синтез рис, притаманних різним національним традиціям: вона поєднує естетико-інтонаційні засади французької школи з новими підходами, що сформувалися в американському культурному середовищі (Miracle, 2015).

Йому належить також провідна роль у розвитку педагогічних засад американської саксофонної традиції. Упродовж багаторічної діяльності він підготував плеяду виконавців і педагогів, які здобули міжнародне визнання та обійняли провідні позиції у цій галузі інструментального мистецтва. Серед його учнів – Jonathan Helton, Jeremy Justeson, Jan Berry, Nathan Nabb, William Street, Debra Richtmeyer, Anders Lundegard, John Sampen, David Sanborn, Joseph Murphy, Rio Noda, Scott Plugge, Pole Bratone, James Bishop, Ron Bleyk, Geyl Levinski, Dzhonni Salinas, Devid Dis, Roger Birkelend та інші. Спираючись на власний виконавський і педагогічний досвід, Ф. Хемке сформулював цілісну систему професійної підготовки саксофоніста, що охоплює три взаємопов'язані напрями: технічний, художній і ансамблевий. Технічна підготовка передбачає ґрунтовне опанування методичних посібників, систематичне вивчення гам, арпеджіо, секвенцій, а також значного обсягу етюдного матеріалу. Художній компонент включає роботу над репертуаром як із супроводом фортепіано (сонати, концерти, перекладення та оригінальні твори), так і без нього, з обов'язковим охопленням різних стильових епох – від бароко до сучасної композиторської творчості. Важливе місце відводиться ансамблевому музикуванню: камерним ансамблям, квартетам саксофонів та змішаним інструментальним складам (Hemke, 1998).

Навчальні вимоги Ф. Хемке передбачають щорічне досягнення визначеного виконавського рівня: вільне володіння технічним матеріалом у всіх тональностях, опрацювання значної кількості етюдів, засвоєння не менш ніж десяти творів великої форми, а також виконання ансамблевого репертуару. Значна увага приділяється художній різноманітності програм, що мають охоплювати різні жанри й стилі, включно з транскрипціями творів епохи бароко та віденського класицизму, а також оригінальними саксофонними композиціями (Hemke, 1998).

Важливою складовою методико-педагогічної системи Ф. Хемке є питання звукоутворення та формування амбушура. Він рекомендує модель, близьку до французької традиції: нижня губа виконує функцію м'якої опори для тростини, верхні зуби стабільно контактують із мундштуком, а м'язовий апарат працює без надмірного напруження. Особлива увага приділяється природності положення язика, відкритості гортані та

свободі дихання. Важливим принципом є формування насиченого, повнозвучного тембру, позбавленого «скутості», що розглядається як одна з ключових естетичних вимог французької школи (Hemke, 1998).

Техніка артикуляції ґрунтується на раціональному використанні язика, рухи якого мають бути мінімальними та скоординованими з роботою пальців. Вправи рекомендується виконувати поступово – від повільного темпу до швидкого, із застосуванням різних штрихів. Дихання розглядається як базовий чинник виконавської майстерності музиканта: основою є діафрагмальний тип, що забезпечує стабільність звуку, рівність тембру в усіх регістрах і свободу звукоутворення. Для його формування пропонуються спеціальні вправи, спрямовані на усвідомлення роботи нижніх відділів легень і м'язів корпусу (Hemke, 1998).

Окрему увагу приділено позиції інструмента та постановці рук: саксофон має розташовуватися вільно, без надмірного притискання до тіла, що сприяє збереженню обертонового багатства звучання. Пальцева техніка формується на засадах природності й економності рухів, із поступовим ускладненням матеріалу. Значна роль відводиться варіативності аплікатури, що дає змогу досягати оптимальної інтонаційної точності та технічної зручності.

Важливе місце у педагогічній системі Ф. Хемке посідає проблема інтонації. Інтонаційна гнучкість саксофона розглядається як чинник, що потребує особливого контролю, оскільки залежить як від зовнішніх умов (температура, стан інструмента), так і від індивідуальних виконавських параметрів (тип тростини, характеристика мундштука, якість дихання). Під час настроювання інструмента рекомендується орієнтуватися не на окремий звук, а на сукупність інтонаційно стабільних тонів, що виконуються у помірній динаміці (Hemke, 1998).

Володіння звуком, якого повинен досягти студент старших курсів, трактується як індивідуально сформований художній результат, а не механічне його відтворення. Орієнтація на інтерпретації провідних саксофоністів – концертні виконання та студійні записи – відіграє роль важливого еталона, однак вона має слугувати не копіюванню, а розвитку внутрішньої слухової уяви про специфіку темброво-інтонаційної природи інструмента. За спостереженням Ф. Хемке, формування музиканта як емоційно мислячого виконавця сприяє тому, що уявлення про звучання саксофона стає чинником, який визначає характер інтонаційного забарвлення як сольної партії, так і ансамблевого звучання загалом (Hemke, 1998). У цьому контек-

сті вібрато не може розглядатися як додатковий орнаментальний засіб, накладений на основний тон. Цей виражальний засіб становить органічну складову звукової тканини. Відтак проблема його засвоєння виходить за межі суто технічного опанування й пов'язується з формуванням цілісної звукової концепції. Для саксофоніста характерним є таке звуковедення, в якому вібрато інтегроване в саму природу тону, водночас рівень володіння ним передбачає здатність до гнучкого контролю: від повного включення у звукову структуру – до свідомого усунення з метою досягнення «прямого» звучання. Музикант виокремлює два найбільш поширені типи вібрато – інтенсивне та частотно-модулююче, віддаючи перевагу останньому як такому, що найбільшою мірою відповідає художньо-виконавським потребам саксофоніста (Hemke, 1998).

Наукова діяльність Ф. Хемке також має вагоме значення: він є автором численних методичних праць, редактором великої кількості саксофонного репертуару та дослідником історії інструмента. Його дисертація «The Early History of the Saxophone» стала однією з перших спроб системного осмислення еволюції саксофонного виконавства, а праці, присвячені історії педагогіки гри на саксофоні, заклали підґрунтя для подальших наукових розвідок у цій галузі (Hemke, 1975).

Таким чином, різновекторна діяльність Ф. Хемке відіграла визначальну роль у становленні американської саксофонної школи. Його виконавська практика стимулювала активізацію композиторської творчості для саксофона та розширення репертуару; педагогічна робота забезпечила підготовку нових поколінь виконавців і викладачів; наукові дослідження започаткували системне вивчення проблем саксофонного мистецтва, що в сукупності сприяло утвердженню інструмента на якісно новому рівні у світовому інструментальному мистецтві.

Окреслені виконавсько-методичні засади Ф. Хемке продовжив та розвинув С. Рашер (Sigurd Manfred Rascher, 1907–2001) – один із найвизначніших представників академічного саксофонного виконавства XX століття, чия діяльність суттєво розширила уявлення про виражальні можливості інструмента. Саме завдяки його творчим пошукам саксофон отримав принципово нові технічні й акустичні характеристики: виконавець значно розширив його діапазон, довівши його майже до чотирьох октав. Це, в свою чергу, відкрило нові перспективи як для виконавців, так і для композиторів, які отримали змогу вільніше оперувати темброво-звуковим потенціалом інструмента.

Вагомим досягненням митця стало повернення саксофона до сфери академічного музичного мистецтва після тривалого періоду його занепаду (Крупей, 2006).

Виконавський стиль С. Рашера вирізнявся поєднанням віртуозної техніки, м'якого, насиченого тембру та глибокої експресивності. Він надихнув композиторів на створення значної кількості творів, серед яких особливе місце посідають «Камерне концертино» Ж. Ібера, Соната для саксофона і фортепіано П. Хіндемита та інші композиції, що стали знаковими для формування саксофонного академічного репертуару XX століття (Понькіна, 2009).

Початковий етап виконавської кар'єри С. Рашера був пов'язаний із кларнетом. Він здобув професійну освіту у Вищій школі музики в Штутгарті, яку закінчив у 1930 році. Згодом, прагнучи розширити сферу виконавської діяльності, музикант звернувся до саксофона, спершу виступаючи в невеликих джазових ансамблях. Переломним моментом стало звернення до виконання музики Й.-С. Баха на саксофоні, що зумовило глибоке переосмислення художнього потенціалу інструмента й спонукало митця до утвердження його в академічній інструментальній традиції. Вже у 1933 році він обійняв посаду професора в Копенгагенській консерваторії, а згодом працював у Мальме. Наприкінці 1939 року саксофоніст здійснив гастрольну поїздку до США, виступивши як соліст із Нью-Йоркською філармонією під орудою Дж. Барбіролі та із Бостонським симфонічним оркестром під керівництвом С. Кусевицького у Карнегі-Хол, ставши одним із перших саксофоністів, які утвердили інструмент у статусі концертного сольного інструмента в межах академічного концертного сезону (Ingham, 1998).

Подальший творчий шлях митця пов'язаний із активною концертною діяльністю у США, а також із педагогічною та ансамблевою практикою. У 1969 році разом із донькою – саксофоністкою Каріною Рашер – він заснував квартет, який став одним із провідних ансамблів у сфері камерного саксофонного виконавства. Цей колектив здійснив численні виступи на провідних концертних майданчиках світу, зокрема у Карнегі-хол, центрі Дж. Кеннеді у Вашингтоні, Лондонській Королівській святковій залі, Віденській філармонії, Амстердамському концер-холі, сприяючи популяризації ансамблевого репертуару та стимулюючи композиторську творчість – понад двісті авторів присвятили цьому колективу свої твори, серед них Л. Беріо, Ф. Гласс, Ч. Вуорінен та інші (Палійчук, Ду Бохао, 2024: 321–326).

Значний внесок С. Рашер зробив і в педагогіку саксофонного виконавства. Він викладав у провідних музичних закладах, зокрема у Джульєрдській та Манхетенській школах музики, а також проводив майстер-класи Східній школі музики, Єльському університеті, Академії Мистецтва в Берліні та інших освітніх центрах. Його учні згодом стали відомими виконавцями й педагогами, продовжуючи розвивати засади свого наставника (Ingham, 1998).

Поряд із концертною та педагогічною діяльністю С. Рашер зробив вагомий внесок у формування навчальної та репертуарної бази для саксофона, створивши значну кількість транскрипцій і низку методичних матеріалів. Втім, ключове значення його діяльності полягає у зміні уявлень про художнє призначення інструмента: саксофон поступово утверджується як носій змістовно насиченого художнього висловлювання в межах академічної традиції. До цього його використання було здебільшого зосереджене у сфері військово-оркестрового музикування, розважальних жанрів американського водевілю та ранніх форм ансамблевого джазу, що обмежувало спектр його художніх інтерпретацій (Палійчук, Ду Бохао, 2024: 321–326).

Показово, що саме джазова практика першою актуалізувала широкий діапазон динамічних і тембрових властивостей саксофона, виявивши його здатність до різноманітної звукової виразності – від м'яких, делікатних відтінків до інтенсивного, насиченого звучання, а також до високої технічної віртуозності. Унаслідок цього інструмент набув провідних позицій у джазовому виконавстві, що спричинило стійку асоціативну прив'язаність саксофона до джазової сфери та в подальшому вимагало переосмислення його художнього статусу й інтеграції в академічне музичне мистецтво (Крупей, 2006).

Окремого значення набуває діяльність митця у сфері розробки надвисокого (altissimo) регістру саксофона. Його дослідження у цій галузі не лише розширили технічні можливості інструмента, але й відкрили нові перспективи для композиторської творчості. Попри сумніви та недовіру на початку зі сторони окремих виконавців, ці новації були підтримані композиторами й згодом стали невід'ємною складовою сучасного саксофонного виконавства. Методологічні засади С. Рашера ґрунтувалися на глибокому поєднанні технічного й художнього аспектів, що дозволяло досягати якісно нового рівня інтерпретації, де технічна майстерність підпорядковується художньому змісту (Ingham, 1998).

Загалом діяльність С. Рашера стала визначальним чинником розвитку саксофонного мистецтва ХХ століття: вона сприяла підвищенню виконавського рівня, активізації педагогічної думки та значному розширенню композиторського репертуару для названого інструмента.

У контексті подальшого утвердження саксофона в академічній інструментальній культурі доцільно звернутися до творчої постаті Ежена Руссо (Eugene Rousseau, 1932–2024) – одного з провідних представників американської саксофонної школи другої половини ХХ–першої чверті ХХІ століття, діяльність якого відображає новий етап її художнього та педагогічного розвитку. Визнаний одним із найвидатніших саксофоністів світу з моменту свого дебюту в Карнегі-Холі 1965 року, легендарний Марсель Мюль характеризував свого учня Е. Руссо як «блискучого саксофоніста та видатного митця». Водночас музичний керівник Лас-Вегаської філармонії Девід Іткін вважає Е. Руссо «королем класичного саксофону». За його словами, «можливості у нашому житті почути когось, хто робить свою справу краще за будь-кого іншого, трапляються рідко» (Eugene Rousseau Foundation).

Якщо творчість С. Рашера значною мірою була спрямована на розширення виражальних можливостей інструмента та утвердження його статусу як академічного інструмента, то творча діяльність Е. Руссо стала логічним продовженням процесів професіоналізації саксофонного мистецтва, пов'язаних із утвердженням високих еталонів звучання, розширенням концертного репертуару та активізацією міжнародного виконавського обміну.

Так, виконавська діяльність Е. Руссо вирізняється масштабністю та новаторським характером. Його виступи у провідних музичних центрах Європи – Парижі, Берліні, Відні, Лондоні, Амстердамі – сприяли утвердженню саксофона як повноцінного академічного інструмента на міжнародній сцені. Музикант став першим саксофоністом, який дав сольні концерти в таких престижних залах, як Палаццо Сарда (Мілан), Салон Муле (Страсбург) та інші, і ввів саксофон до сольного репертуару багатьох оркестрів і фестивалів. Особливого значення набуває значення виконавської діяльності Е. Руссо у збагаченні композиторської творчості для названого інструмента: численні твори, створені спеціально для нього, увійшли до числа ключових у сучасній саксофонній літературі. Це, зокрема «Концерт для альт-саксофона з духовим оркестром» Дж. Ворлі, «Соната для альт-саксофона і фортепіано» та «Дивертисмент» Б. Гайдена, Соната для альт-саксофона і форте-

піано П. Крестона, Концерт для альт-саксофона і духових» І. Даля та інші (Ingham, 1998).

Музикант виступав як соліст з багатьма колективами та оркестрами по всій території США та за кордоном. Важливою складовою його діяльності стала й активна концертна практика у співпраці з оркестрами та ансамблями в США та за їх межами, а також значна дискографія, що включає сольні альбоми для Deutsche Grammophon, Delos, Liscio, Crystal та RIAJ та репрезентує різні стилі на шляху академічного виконавства.

Не менш вагомим є внесок Е. Руссо у вдосконалення конструкції та акустичних характеристик інструмента. Багаторічна співпраця музиканта як провідного консультанта з Yamaha Corporation, що розпочалася із 1972 р. та тривала понад 40 років, сприяла оптимізації технічних і тембрових можливостей саксофона. Водночас, прагнучи досягти відповідності між виконавським задумом і звуковим результатом, він розробив власну модель мундштука, що згодом стала основою для серійного виробництва та набула широкого поширення серед професійних музикантів (Yamaha Corporation. Eugene Rousseau – Artist Profile).

Особливої уваги заслуговує участь Е. Руссо у створенні навчально-методичних аудіовізуальних матеріалів, що стали важливим чинником популяризації академічного саксофонного виконавства. Зокрема, у середині 1980-х років за участю Yamaha Corporation було реалізовано освітній відеопроєкт «Steps to Excellence: The Saxophone», створений у співпраці з Індіанським університетом. У цьому відеокурсі виконавець системно висвітлює фундаментальні засади саксофонного виконавства – від формування звуку, артикуляції та дихання до технічних і інтерпретаційних аспектів, що дозволяє розглядати його як цілісну модель виконавсько-педагогічної концепції митця. Відеоматеріали поєднують демонстраційні фрагменти, аналітичні коментарі та узагальнення багаторічного концертного й педагогічного досвіду музиканта, що зумовило їх тривалу актуальність у навчальній практиці (Rousseau E. Steps to Excellence: The Saxophone (archival materials)).

Також визначальною рисою творчої спадщини артиста є вплив на формування наступних поколінь музикантів. Здобувши ступінь Ph.D. в галузі музичного мистецтва (Університет Айови), Е. Руссо читав лекції в усьому світі: був почесним професором Індіанського університету (Jacobs School, Індапаполіс) і викладачем Університету Міннесоти. Упродовж 1991–2001 років він проводив щорічний майстер-курс у престижному Моцартеумі в Зальцбурзі, що стало першим випад-

ком, коли саксофон було включено до репертуару цього закладу.

Педагогічна школа Е. Руссо засвідчує високу результативність, адже серед учнів митця – відомі виконавці й педагоги, зокрема Кеннет Це (Kenneth Tse), Тімоті Макаллістер (Timothy McAllister), Отіс Мерфі (Otis Murphy), Джозеф Мерфі (Joseph Murphy), які займають провідні позиції у сучасному академічному саксофонному мистецтві та репрезентують подальший розвиток закладених ним виконавських і методичних засад (Eugene Rousseau Foundation).

Вагомим чинником утвердження виконавсько-педагогічних засад Е. Руссо є його науково-методичний доробок, у якому здійснено послідовне узагальнення ключових аспектів саксофонного виконавства, зокрема проблем звукоутворення, розширення діапазону інструмента та формування професійної майстерності виконавця. Праця «Saxophone High Tones» репрезентує системний підхід до опанування верхнього (altissimo) регістру, що ґрунтується на усвідомленні акустичної природи звуку та використанні принципів гармонічного ряду (Rousseau, 1978). У її пізнішій, доповненій редакції «Saxophone High Tones: A Systematic Approach to the Extension of the Range of All the Saxophones» ці положення отримують подальший розвиток і деталізацію, зокрема в аспекті практичних вправ і виконавських настанов (Rousseau, 2002). Окреме місце у спадщині митця посідає монографія «Marcel Mule: His Life and the Saxophone», у якій узагальнено історичні, виконавські та педагогічні принципи французької саксофонної традиції крізь призму діяльності її провідного репрезентанта – М. Мюля (Rousseau, 1982). Водночас ця робота окреслює шляхи трансформації означених засад у контексті американської виконавської культури. Сукупність зазначених праць засвідчує прагнення митця до наукового осмислення виконавського досвіду та його адаптації у педагогічну практику, що забезпечило спадкоємність і сталість розвитку академічного саксофонного мистецтва.

Відзначимо, що методичні праці, аранжування та наукові публікації Е. Руссо набули широкого міжнародного поширення й були перекладені низкою мов, зокрема французькою, німецькою та японською, що засвідчує їхню затребуваність у світовій саксофонній педагогіці.

Висновки. Творча діяльність Ф. Хемке, С. Рашера та Е. Руссо засвідчує тривалий еволюційний процес формування американської саксофонної школи як цілісного художньо-професійного феномена – від становлення її виконавсько-педагогічних засад до кристалізації

усталених виконавських практик і подальшого утвердження інструмента в системі світового академічного музичного мистецтва. Визначальним вихідним етапом у цьому процесі постає діяльність Ф. Хемке, яка забезпечила впорядкування виконавських і педагогічних засад, їх системне закріплення в освітній практиці США та формування стійкої професійної традиції, що набула рис цілісної національної моделі. У подальшому вагомого значення набуває творчість С. Рашера, чий внесок пов'язаний із радикальним розширенням звуковисотного діапазону інструмента, актуалізацією його художнього потенціалу та стимулюванням композиторської творчості, що суттєво поглибило виражальні можливості саксофона в академічному контексті. Наступний етап репрезентує діяльність Е. Руссо, спрямована на зміцнення професійних засад і розширення міжнародної взаємодії американської школи, що виявляється у збагаченні репертуару, удосконаленні акустико-технічних характеристик інструмента та активній педагогічно-просвітницькій роботі. Така послідовність дозволяє простежити логіку розвитку становлення саксофонного мистецтва в

США через розширення виконавського потенціалу інструмента до його стабілізації та широкої популяризації у світовому музичному просторі.

Перспективи подальших наукових розвідок пов'язані з дослідженням сучасного етапу розвитку американської саксофонної школи, який репрезентований діяльністю провідних виконавців і педагогів, що продовжують та переосмислюють усталені традиції, закладені Ф. Хемке, С. Рашером та Е. Руссо. У цьому контексті особливого значення набуває творчий доробок Дебри Ріхтмаєр (Debra Richtmeyer), Джона Семпена (John Sampen), Джозефа Мерфі (Joseph Murphy), Тімоті Макаллістера (Timothy McAllister), Отіса Мерфі (Otis Murphy) та Кеннета Це (Kenneth Tse), чия виконавська, педагогічна та науково-методична діяльність відображає актуальні тенденції еволюції саксофонного мистецтва в США. Їхня практика засвідчує розширення інтерпретаційного спектру саксофонного репертуару, активне оновлення композиторського доробку та подальше вдосконалення виконавської техніки, що в сукупності визначає сучасний напрям розвитку академічного саксофонного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авілов В. М. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції XIX–XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стильового моделювання : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2012. 19 с.
2. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Суми, 2018. 20 с.
3. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть) : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. – Музичне мистецтво. Одеса, 2006. 236 с.
4. Лебедь В.О. Музично-виконавська школа як фактор розвитку академічного саксофонного репертуару. *Матеріали III Міжнар. наук.-творч. онлайн-конф. «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність»* (25–26 листопада 2021 р.).ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 21–23.
5. Палійчук І. С., Ду Бохао Жанрово-стильова динаміка квартету саксофонів у світовій музичній культурі XIX–XX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 321–326. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302094
6. Понькіна А. М. Саксофон в музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2009. 257 с.
7. Eugene Rousseau Foundation. URL: <https://www.eugenerousseaufoundation.org/>
8. Hemke F. L. The early history of the saxophone : dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. F.L. Hemke. Wisconsin. 1975. 466 p
9. Hemke F. L. Le Maitre: Memories of The Master Teacher. *Musician, Marcel Mule*. School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois. 2018. 124 p.
10. Hemke F. Teacher's Guide. USA, Selmer. 12/98. 30 p.
11. Ingham R. The Cambridge Companion to the Saxophone. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 408 p.
12. Miracle S. E. An Exploration of the French and American Schools of Classical Saxophone. Honors Research Projects. 2015. 22 p.
13. Rousseau Mouthpieces. Video Discussions. URL: <https://rousseaumouthpieces.com/video-discussions/>
14. Rousseau E. Saxophone high tones. Bloomington, IN : Etoile Music, 1978. 71 p.
15. Rousseau E. Saxophone high tones: a systematic approach to the extension of the range of all the saxophones. 2nd ed. Bloomington, IN : MMB Music, 2002. 81 p.
16. Rousseau E. Marcel Mule: his life and the saxophone. Bloomington, IN : Etoile Music, 1982. 143 p.
17. Rousseau E. Steps to Excellence: The Saxophone (archival materials) URL: <https://adolphesax.com/videos/the-octave-keys-dr-eugene-rousseau-steps-to-excellence-saxophone/>
18. Yamaha Corporation. Eugene Rousseau – Artist Profile. URL: <https://www.yamaha.com/artists/eugenerousseau.html>

REFERENCES

1. Avilov V. M. (2012) Saksofon v konteksti muzychno-vykonavskoi tradytsii XIX–XX stolit: do problemy instrumentalno-vykonavskoho stylovoho modeliuvannia. [The saxophone in the context of musical performance tradition of the 19th–20th centuries: on the problem of instrumental-performing stylistic modeling] Avtoref. dys. ... kand. myst. Odesa. 19 s. [in Ukrainian].
2. Zotov D. I. (2018) Vykonavstvo na saksofoni v systemi muzychnoho mystetstva XX stolittia. [Saxophone performance in the system of musical art of the 20th century] Avtoref. dys. ... kand. mystetstv. Sumy. 20 s. [in Ukrainian].
3. Krupei M. (2006) Stylovi osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti saksofonista (u konteksti muzychnoi tvorchosti XIX – XX stolit). [Stylistic foundations of forming saxophonist's performance mastery (in the context of musical tvorchosti of the 19th–20th centuries)] Dys. ... kand. myst. : 17.00.03. – Muzychne mystetstvo. Odesa. 236 s. [in Ukrainian].
4. Lebed V.O. (2021) Muzychno-vykonavska shkola yak faktor rozvytku akademichnoho saksofonnoho repertuaru. [Musical-performing school as a factor in the development of academic saxophone repertoire] Materialy III Mizhnar. nauk.-tvorch. onlain-konf. «lavyshe shkoly v muzychnomu vykonavstvi ta muzykoznavstvi: istoriia ta suchasnist» (25–26 lystopada 2021 r.). ONMA im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa. 21–23. [in Ukrainian].
5. Paliichuk I. S., Du Bokhao (2024) Zhanrovo-stylova dynamika kvartetu saksofoniv u svitovii muzychnii kulturi XIX–XX stolit. [Genre-stylistic dynamics of the saxophone quartet in world musical culture of the 19th–20th centuries] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal., 1. 321–326. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302094 [in Ukrainian].
6. Ponkina A. M. (2009) Saksofon v muzychnii kulturi KhKh stolittia (na materialy sonatnoi tvorchosti zarubizhnykh ta ukrainskykh kompozytoriv). [The saxophone in the musical culture of the 20th century (based on sonata works of foreign and Ukrainian composers)] Dys. ... kand. myst. : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kharkiv. 257 c. [in Ukrainian].
7. Eugene Rousseau Foundation. (n.d.). [Official website]. Retrieved from <https://www.eugenerousseaufoundation.org/>
8. Hemke, F. L. (1975). The early history of the saxophone. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Wisconsin. 466 p.
9. Hemke, F. L. (2018). Le Maitre: Memories of the Master Teacher, Musician Marcel Mule. Evanston, IL: School of Music, Northwestern University. 124 p.
10. Hemke, F. (1998). Teacher's Guide. USA: Selmer. 30 p.
11. Ingham, R. (1998). The Cambridge Companion to the Saxophone. Cambridge: Cambridge University Press. 408 p.
12. Miracle, S. E. (2015). An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Honors Research Projects. 22 p.
13. Rousseau Mouthpieces. (n.d.). Video Discussions. Retrieved from <https://rousseaumouthpieces.com/video-discussions/>
14. Rousseau, E. (1978). Saxophone high tones. Bloomington, IN: Etoile Music. 71 p.
15. Rousseau, E. (2002). Saxophone high tones: A systematic approach to the extension of the range of all the saxophones (2nd ed.). Bloomington, IN: MMB Music. 81 p.
16. Rousseau, E. (1982). Marcel Mule: His life and the saxophone. Bloomington, IN: Etoile Music. 143 p.
17. Rousseau, E. (n.d.). Steps to Excellence: The Saxophone (archival materials). Retrieved from <https://adolphesax.com/videos/the-octave-keys-dr-eugene-rousseau-steps-to-excellence-saxophone/>
18. Yamaha Corporation. (n.d.). Eugene Rousseau – Artist Profile. Retrieved from <https://www.yamaha.com/artists/eugenerousseau.html>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78.08.785.786

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-41>

Людмила ЗИМА,

orcid.org/0000-0002-1403-7571

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) luda270856@gmail.com

КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ СТИЛІСТИКИ ФОРТЕПІАННИХ КВІНТЕТІВ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті розглянуто комунікативні аспекти камерно-ансамблевої стилістики фортепіанних квінтетів сучасних композиторів у контексті художньо-естетичних та жанрово-композиційних засад камерно-ансамблевого мистецтва наприкінці ХХ – ХХІ століть.

Метою дослідження є виявлення та комплексний аналіз комунікативних аспектів камерно-ансамблевої стилістики фортепіанних квінтетів сучасних композиторів в умовах сучасного музичного мислення.

Методологічну основу дослідження становить комплексне використання історичного, системного, структурно-функціонального, компаративного методів та музикознавчого аналізу. Наукова новизна одержаних результатів полягає у комплексному осмисленні комунікативних аспектів камерно-ансамблевої стилістики фортепіанних квінтетів сучасних композиторів з акцентом на трансформації ролі фортепіано як ключового чинника ансамблевої взаємодії, обґрунтуванні комунікативних чинників композиторської стратегії формування композиційної цілісності музичного твору. Висновки. У статті розглянуто специфіку комунікативних моделей у фортепіанних квінтелях, зокрема діалогічні та полілогічні форми взаємодії між інструментами, їх темброво-фактурні та драматургічні чинники, а також переосмислення функціональних ролей учасників камерного ансамблю у сучасній композиторській творчості. Визначено, що сучасна камерно-ансамблева стилістика характеризується розширенням темброво-виражальних засобів, використанням інноваційних композиторських технік та зростанням значення інтерпретаційної свободи виконавців. У результаті дослідження встановлено, що комунікативний вимір є визначальним чинником формування художньої структури фортепіанних квінтетів, відображаючи загальні тенденції сучасного музичного мистецтва – стильову інтеграцію, відкритість до експерименту та активізацію ролі виконавця як співтворця.

Ключові слова: фортепіанний квінтет, камерно-ансамблева стилістика, комунікація, комунікативний чинник, драматургічна логіка, сучасне музичне мислення, ансамблева взаємодія, діалог і полілог, виконавська інтерпретація, виконавське сприйняття.

Lyudmila ZYMA,

orcid.org/0000-0002-1403-7571

Candidate of Mystic Studies,

Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odessa, Ukraine) luda270856@gmail.com

COMMUNICATIVE ASPECTS OF CHAMBER-ENSEMBLE STYLISTICS OF PIANO QUINTETS OF CONTEMPORARY COMPOSERS

The article examines the communicative aspects of the chamber-ensemble style of piano quintets by contemporary composers in the context of the artistic-aesthetic and genre-compositional foundations of chamber-ensemble art at the end of the 20th – 21st centuries.

The aim of the study is to identify and comprehensively analyze the communicative aspects of the chamber-ensemble style of piano quintets by contemporary composers in the context of modern musical thinking. The methodological basis of the study is the comprehensive use of historical, systemic, structural-functional, comparative methods and musicological analysis. The scientific novelty of the results obtained lies in the comprehensive understanding of the communicative aspects of the chamber-ensemble style of piano quintets by contemporary composers with an emphasis on the transformation of the role of the piano as a key factor in ensemble interaction, the substantiation of the communicative factors of the composer's strategy for forming the compositional integrity of a musical work. Conclusions. The article examines the specifics of communicative models in piano quintets, in particular dialogical and polylogical forms of interaction between instruments, their timbre-textural and dramaturgical factors, as well as the rethinking of the functional roles of chamber ensemble members in modern composers' work. It is determined that modern chamber ensemble stylistics is characterized by the expansion of timbre-expressive means, the use of innovative composer techniques and the growth of the importance of interpretative freedom of performers. As a result of the study, it was established that the communicative dimension is a determining factor in the formation of the artistic structure of piano quintets, reflecting the general trends of modern musical art - style integration, openness to experimentation and the activation of the role of the performer as a co-creator.

Key words: piano quintet, chamber ensemble style, communication, communicative factor, dramaturgical logic, modern musical thinking, ensemble interaction, dialogue and polylogue, performing interpretation, performing perception

Постановка проблеми. Актуальність дослідження комунікативних аспектів сучасного камерно-ансамблевої творчості зумовлена суттєвими трансформаціями, що відбувалися у цій жанрово-стильовій галузі музичного мистецтва на кожному етапі історичної еволюції. У XX–XXI століттях камерний ансамбль, зокрема і фортепіанний квінтет, зазнає значних стильових, структурних і виконавських змін, що пов'язані з розширенням композиторських технік, індивідуально-авторськими інтерпретаціями класичних жанрових моделей та переосмисленням самої природи ансамблевої взаємодії як специфічного музично-комунікативного простору. У сучасній музичній практиці камерно-ансамблева взаємодія дедалі частіше розглядається не лише як суто виконавсько-технологічна стратегія, а як складний комунікативний процес, що включає психологічні, семіотичні та естетичні компоненти. У цьому контексті особливої актуальності набуває визначення головних чинників та дослідження нових принципів ансамблевої взаємодії, які формуються у творчості сучасних композиторів, де змінюється традиційна інструментально-темброва ієрархія, розширюються межі функцій виконавців та переосмислюється ідея ансамблевої єдності як художньо-композиційної цілісності.

Проблема дослідження полягає у необхідності комплексного розгляду комунікативних чинників камерно-ансамблевої стилістики сучасного фортепіанного квінтету, які формують нові принципи взаємодії між учасниками інструментального ансамблю. Незважаючи на наявність ґрунтовних досліджень камерного ансамблю як соціокультурного та виконавського феномену, недостатньо розкритими залишаються питання специфіки комунікативної специфіки сучасного фортепіанного квінтету у його представництві концепції нової ансамблевості.

Аналіз досліджень. У сучасному музикознавстві камерно-ансамблеве мистецтво розглядається як багатовимірний феномен, що поєднує художні, комунікативні та соціокультурні аспекти виконавської практики. У працях І. Польської камерний ансамбль трактується не лише як художньо-естетичний та жанрово-стильовий феномен європейської музичної традиції, а також форма спільного музикування, а як складна система мистецької комунікації, що ґрунтується на складних принципах діалогічної взаємодії учасників ансамблевої форми (Польська, 2003). Дослідниця підкреслює, що ансамблеве виконання є особливим видом комунікативного процесу, який відбувається як між виконавцями, так і між виконавцями та слухацькою

аудиторією. Водночас камерний ансамбль розглядається як соціокультурний феномен, комунікативні функції якого історично трансформувалися – від приватного домашнього музикування до публічного концертного виконавства. Поглиблюючи цей підхід, Л. Повзун зосереджує увагу на психологічних механізмах взаємодії музикантів у камерному ансамблі, а також на специфіці творчої діяльності піаніста-ансамбліста, для якого характерним є особливий тип виконавської чутливості та координації в колективному процесі (Повзун, 2018)). У дослідженні А. Кравченко розглянуто камерно-інструментальну практику з позицій семіотичного моделювання простору ансамблевої комунікації, аналізуючи виконавсько-ігрові та рецептивні умови взаємодії (Кравченко, 2020). Важливим аспектом даної роботи є також розгляд організації виконавсько-глядацького простору, зокрема співвідношення пасивних і активних форм залучення слухацької аудиторії до музичного процесу.

Окремий напрям досліджень представлений у працях Л. Зими, яка аналізує трансформації традиційних виконавських складів камерного ансамблю в контексті сучасного музичного мислення (Зима, 2024). Зокрема, у розгляді камерно-ансамблевої стилістики Дж. Крама акцентується увага на авторській композиторській концепції виконавського складу камерного ансамблю, що відображає нові функціональні моделі комунікації в мікроансамблях, а також на естетико-стильових засадах «нової ансамблевості», зокрема театралізації форми та використанні нетрадиційних технік звукоутворення (Зима, 2024). Подібні питання авторсько-стильових чинників сучасної камерно-ансамблевої стилістики, зокрема фортепіанного квінтету, розглядаються у дослідженні Дж. Річардсон (Richardson, 2014). Практичний вимір виконавської комунікації в камерно-інструментальному мистецтві висвітлюється також у роботах М. Бергхель (Berghäll, 2024) та Ф. Седдон (Seddon, 2009), у яких акцент зроблено на безпосередніх прийомах ефективної взаємодії музикантів у процесі виконання. Таким чином, у сучасних дослідженнях камерно-ансамблеве мистецтво постає як складна система художньої комунікації, що поєднує психологічні, семіотичні, стильові та практичні виміри виконавської взаємодії.

Метою дослідження є виявлення та комплексний аналіз комунікативних аспектів камерно-ансамблевої стилістики фортепіанних квінтетів сучасних композиторів в умовах сучасного музичного мислення.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі історичної еволюції жанр фортепіанного квінтету постає як відкрита динамічна система, функціонування якої у композиторській та виконавській творчості зумовлене складною взаємодією жанрової традиції камерно-ансамблевої

музики і стильової динаміки її розвитку, остання виступає головним чинником постійної трансформаційної мобільності та оновлення усталених жанрово-композиційних моделей (Лігус, 2016). У музичній практиці XX–XXI століть фортепіанний квінтет яскраво демонструє актуалізацію класичної традиції у сучасному музичному мистецтві коли класико-романтичні жанрові інваріанти камерно-ансамблевої музики зазнають суттєвого переосмислення у безмежному стильовому просторі композиторської творчості під впливом сучасних художньо-естетичних тенденцій. За таких умов зберігається структурно-семантична природа жанру квінтету, водночас у значній мірі переосмислюються принципи темброво-фактурної організації, композиційно-драматургічна логіка, особливості виконавської взаємодії (Lihus, 2016; Пославський, 2021).

Історична динаміка розвитку фортепіанного квінтету у зазначений період характеризується переходом від стабільних, нормативно закріплених композиційних принципів до експериментально орієнтованих моделей, у зв'язку з чим музикознавці вказують на процеси «ризоматичної трансформації», що передбачають нелінійний характер розвитку жанрових ознак, їхню деконструкцію та рекомбінацію, що призводить до утворення антижанрових структур, у яких традиційна ієрархія інструментальних функцій поступається принципам деієрархізації, а ансамблева взаємодія набуває характеру складного інтелектуального полілогу (Пославський, 2021). Вагомим компонентом цих процесів є комунікативний вимір жанрової поетики фортепіанного квінтету, у якому жанр інтерпретується як специфічна система музичної комунікації, наділена власним семіотичним кодом та здатністю до актуалізації культурної пам'яті (Serhaniuk, 2021). Особливого значення у цьому контексті набуває виконавський чинник, оскільки інтерпретатор перестає бути пасивним ретранслятором авторського тексту і постає як активний суб'єкт художньо-комунікативного процесу. Саме у виконавській інтерпретації відбувається актуалізація прихованих семантичних рівнів твору, розкриття його інтонаційно-семантичного потенціалу та формування індивідуалізованої моделі сприйняття (Serhaniuk, 2021).

Суттєвим аспектом оновлення фортепіанного квінтету на сучасному етапі є також інтеграція новітніх технологічних засобів, що сприяє розширенню виразних можливостей ансамблю та водночас розмиває межі між традиційним інструментальним мисленням і сонористичними експериментами авангардного спрямування. Унаслідок цього фортепіанний квінтет постає як багатовимірний звукова структура, здатна до моделювання складних акустичних і семантичних просторів, підтвердження чому знаходимо у численних при-

кладах фортепіанного квінтету останніх десятиліть XX – XXI століття у творчості М. Фелдмана, Е. Картера, К. В. Хенце, С. Губайдуліної, Б. Фуррера, Я. Ксенакіса, К. Мейєра, Л. Лібермана, Л. Новака, Т. Адеса, С. Брауна, Х. Грундмана, К. Стелли, Д. Сміта, В. Польової, О. Щетинського та ін. У сучасному музикознавчому дискурсі також особливо підкреслюється тенденція до театралізації та симфонізації жанрових форм камерно-ансамблевої музики, у межах яких нової якості набувають драматургічні та комунікативні рівні камерно-ансамблевого інструменталізму, у межах якого фортепіанний квінтет зберігає статус репрезентативної форми втілення інтелектуалізованого музичного мислення (Лігус, 2016; Пославський, 2021).

У цьому контексті фортепіанний квінтет як історично усталена форма камерно-ансамблевого музикування набуває нових функцій у площині музичної комунікації, демонструючи розширення способів взаємодії між виконавцями та слухачем. Як зазначають музикознавці, комунікаційні чинники композиторського мислення становлять сукупність принципів, засобів і стратегій, за допомогою яких композитор організовує музичний матеріал як процес художньої взаємодії – між автором, виконавцем і слухачем. У контексті сучасної камерно-ансамблевої музики, зокрема фортепіанних квінтетів, ці чинники набувають особливої значущості, оскільки безпосередньо впливають на структуру твору та характер ансамблевої взаємодії (Richardson, 2014). Одним із провідних з них є діалогічність мислення, що проявляється у прагненні композитора до створення багаторівневої взаємодії між інструментальними партіями, така взаємодія може реалізовуватися у формі діалогу, полілогу або мережевої комунікації, де кожен інструмент виступає як автономний носій смислу.

Важливим чинником є також темброво-комунікативна орієнтація, що передбачає використання тембру як засобу передачі змісту і встановлення зв'язків між учасниками ансамблю. У сучасній музиці тембр набуває статусу самостійного комунікативного ресурсу, здатного формувати драматургію твору. З іншого боку суттєвою є відкритість форми, яка відображає тенденцію до варіативності, мобільності та нелінійності музичного процесу, вона сприяє активізації виконавського чинника, адже інтерпретація стає важливою складовою комунікації, а виконавець – співтворцем художнього результату. Не менш важливим є інтертекстуальний чинник, що виявляється у зверненні до різних стилістичних пластів, цитуванні або алюзіях, які створюють додаткові рівні комунікації між композиторським задумом і сучасним культурним контекстом. Це розширює інтерпретаційне поле виконавського та слухачького сприйняття та залучає слухача до активного процесу осмислення.

Сучасна камерно-ансамблева стилістика фортепіанного квінтету характеризується посиленням ролі ансамблевого діалогу, у якому інструменти виступають як рівноправні комунікативні суб'єкти, що сприяє формуванню поліфонічної моделі музичного мислення, де кожен голос реалізує індивідуальну інтонаційно-смыслову лінію, водночас інтегруючись у цілісну звукову тканину. Така взаємодія визначає нові принципи організації ансамблевої фактури, що ґрунтуються на динамічній змінності ролей, тембровій диференціації та гнучкості структурних зв'язків. Зауважимо, що у сучасній композиторській творчості фортепіано у складі квінтету часто постає не лише як акомпануючий або домінуючий інструмент, а як ключовий комунікативний центр ансамблю, що активно формує характер взаємодії між усіма учасниками. Його функція трансформується відповідно до загальних тенденцій розвитку камерно-ансамблевої стилістики, де пріоритет надається рівноправному діалогу та багатовекторній взаємодії. Одним із провідних комунікаційних чинників є інтегративна роль фортепіано, яка полягає у здатності об'єднувати різні темброві та фактурні пласти ансамблю: завдяки широкому регістровому діапазону і поліфонічним можливостям фортепіано виступає своєрідним медіатором між струнними інструментами (або духовими та комбінованими інструментальними складами), забезпечуючи цілісність музичної тканини.

Важливим є також чинник поліфункціональності фортепіано, що проявляється у змінності його ролей: від ритмічно-гармонічної опори до рівноправного партнера або навіть ініціатора тематичного розвитку. Така варіативність сприяє формуванню діалогічних і полілогічних моделей комунікації, де фортепіано може як підтримувати, так і контрастувати з іншими інструментами. Темброво-комунікативний чинник у цьому контексті набуває особливої ваги, оскільки фортепіано здатне імітувати, підкреслювати або протиставляти тембри інших інструментів, створюючи складну мережу звукових взаємозв'язків. У сучасній музиці це часто реалізується через використання розширених технік, перкусивних ефектів та нетрадиційних способів звуковидобування. Крім того, фортепіано виконує функцію драматургічного «координатора», організовуючи розвиток музичного процесу та спрямовуючи динаміку ансамблевої взаємодії, саме через його партію часто структурується часовий вимір твору, визначаються кульмінаційні зони та логіка формотворення.

Виходячи з цього поняття камерно-ансамблевої стилістики доцільно розглядати не стільки як сукупність окремих прийомів ансамблевого письма, а скоріше як інтегративну сукупність інтонаційних, фактурно-тембрових, драматургічних та комунікативних принципів, що визначають

характер взаємодії інструментальних голосів і способи розгортання музичного процесу в умовах камерного ансамблю. Основоположним чинником камерно-ансамблевої стилістики є її комунікативна природа, оскільки ансамбль функціонує як модель безпосередньої музичної взаємодії, у межах якої реалізуються різноманітні типи діалогічних відносин – від паритетного діалогу до складного полілогу. Це зумовлює специфіку розподілу смислових функцій між інструментами, ступінь їхньої автономії або інтегрованості, а також формує особливий тип ансамблевого мислення, заснований на взаємному слуханні, координації та співвіднесенні індивідуальних інтонаційних ліній. Не менш важливим є й фактурно-тембровий рівень, у межах якого камерно-ансамблева стилістика виявляється через принципи поєднання інструментальних тембрів, формування динамічного балансу та організацію звукової тканини. У сучасній музичній практиці саме цей рівень нерідко набуває визначального значення, оскільки тембр і фактура стають не лише засобами вираження, але й безпосередніми чинниками формотворення, що визначають логіку розвитку музичного матеріалу.

Інтонаційно-лексичний аспект камерно-ансамблевої стилістики пов'язаний із характером музичного тематизму, типами інтонаційного мислення та способами розробки музичного матеріалу. У камерному ансамблі інтонація, як правило, має виразно персоніфікований характер, закріплюючись за конкретним інструментальним тембром, що посилює індивідуалізацію голосів і водночас ускладнює їхню взаємодію у межах цілісної структури. Драматургічний рівень визначає тип організації музичного часу, логіку розгортання форми та характер взаємодії тематичних елементів: у класико-романтичному музичного мистецтва він часто пов'язаний із конфліктно-динамічним принципом розвитку, тоді як у сучасній камерно-ансамблевій практиці дедалі більшого значення набувають процесуальні, контемплативні та сонористичні типи драматургії, що орієнтуються на іманентне розгортання звукового матеріалу.

Водночас камерно-ансамблева стилістика невіддільна від виконавсько-інтерпретаційного виміру, оскільки її реалізація безпосередньо пов'язана з практикою ансамблевого музичування. Питання динамічного балансу, артикуляції, тембрового узгодження, мікродинаміки та спільного формування звукового простору виступають не лише технічними аспектами виконання, але й сутнісними характеристиками стилістики як такої.

Відмова від нормативно-канонічних засад камерно-ансамблевого мистецтва сприяє утвердженню плюралістичної моделі комунікації, у якій суттєво зростає значення авторської композиторської стратегії як чинника організації комунікативних зв'язків у межах ансамблевої форми

(Б. Фурппер «*Spur*» (1998), О. Грайф «*A Tale of the World*» (1994), І. Феделе «*Accents*» (2001))

Розширення музично-мовного ресурсу сучасного фортепіанного квінтету безпосередньо пов'язане з новим розумінням звуку як багатовимірного феномена. Темброві, сонористичні, просторові та шумові характеристики музичної мови впливають на композиційну структуру, яка у такому випадку визначається не стільки тематичним розвитком, скільки логікою розгортання-занурення виконавців і слухачів у звуковий часопростір ансамблевої фактури. Не менш важливим є вплив новітніх технологій, які розширюють комунікативні можливості камерно-ансамблевої музики: використання електронних і мультимедійних засобів сприяє виникненню нових форматів взаємодії між виконавцями, звуковим середовищем і аудиторією, формуючи альтернативні моделі сприйняття та передачі музичного змісту.

Зазначимо, що темброво-фактурна організація у сучасному фортепіанному квінтеті постає як один із визначальних чинників реалізації внутрішньоансамблевої комунікації, набуваючи статусу провідного формотворчого параметра. Нівеляція традиційної ієрархічної моделі взаємодії інструментів, у межах якої фортепіано виконувало домінуючу або концертуючу функцію, зумовлює формування принципово іншого типу ансамблевої організації, поліцентричної, що ґрунтується на функціональній рівноправності партій та їхній взаємній кореляції у процесі звукового розгортання. За таких умов музична фактура може інтерпретуватися не лише як спосіб структурної організації музичного матеріалу, але і як специфічна форма реалізації комунікативних відносин, у межах яких відбувається розподіл, трансформація та інтеграція інтонаційно-сміслових функцій між учасниками ансамблю.

Зазначені процеси безпосередньо детермінують трансформацію драматургічного рівня фортепіанного квінтету, що виявляється в актуалізації у сучасній композиторській творчості таких типів музичної драматургії, які можуть бути інтерпретовані як специфічні форми інтроспективно орієнтованої музичної комунікації, у межах якої акцент переноситься з подієвого аспекту музично-інтонаційного розвитку на процеси акустичної рефлексії (контемплативний тип драматургії). Взаємодія між виконавцями у такому випадку набуває характеру високодиференційованої слухової координації, що реалізується через мікродинамічні градації, темброву варіативність і тонку регуляцію часових параметрів.

Сонористично-процесуальний тип драматургії репрезентує іншу модель організації музичної комунікації, у якій провідну роль відіграє акустична природа звуку як автономного об'єкта художнього осмислення. Зсув акценту з горизонтально-лінійного типу музичного розвитку на вертикально-просторову організацію фактури зумовлює тут переосмислення принципів ансамблевої комунікації як багатовимірного процесу: звукові масиви у такому випадку функціонують як об'ємно-просторові структури, що розгортаються у часі за принципом трансформації акустичних полів, формуючи складну систему взаємозв'язків між тембровими, динамічними та просторовими параметрами.

Отже, темброво-фактурна та драматургічна організація сучасного фортепіанного квінтету може бути визначена як інтегративна система комунікативних стратегій, у межах якої взаємодія структурно-композиційних, темброво-акустичних та інтонаційно-сміслових параметрів, зокрема категорій динамічного балансу та рельєфу ансамблевої фактури, спрямована на формування нових моделей ансамблевого діалогу та багаторівневого художнього смислотворення.

Висновки. Стилiстика фортепіанного квінтету на сучасному етапі розвитку характеризується переосмисленням традиційних ролей інструментів: фортепіано дедалі частіше інтегрується в рівноправний ансамблевий простір, тоді як струнні інструменти розширюють спектр виражальних можливостей. Це сприяє виникненню діалогічних та полілогічних моделей комунікації, де кожен учасник ансамблю виконує активну смислотворчу функцію. Сучасні композитори активно використовують інноваційні техніки письма, темброві експерименти та нетрадиційні способи звуковидобування, які ускладнюють і водночас збагачують комунікативні процеси всередині ансамблю. Важливу роль відіграє також інтерпретаційна свобода виконавців, що підсилює варіативність художнього результату та актуалізує співтворчість як невід'ємний компонент ансамблевого музичування. Узагальнено, що комунікативні аспекти камерно-ансамблевої стилістики фортепіанних квінтетів сучасних композиторів відображають загальні тенденції розвитку музичного мистецтва ХХІ століття – відкритість до експерименту, інтеграцію різних стилістичних парадигм та зростання ролі виконавця як активного інтерпретатора. Це дозволяє розглядати фортепіанний квінтет як динамічну модель художньої комунікації, що поєднує композиторський задум і виконавську креативність у єдиному мистецькому просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зима Л. Мета-цикл Джорджа Крама «Макрокосмос» в контексті нової ансамблевості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 78, том 1, 2024. С. 132-139.

2. Зима Л. В. Символічна лабільність інструментальних ансамблевих складів в умовах трансформації музичного мислення на рубежі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства*. 2024. Вип. XXXVI (36). С. 128–141.
3. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 300 с.
4. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКиМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (35), 2016. С. 129–137.
5. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів. Одеса: Друкарський дім, 2018. 288 с.
6. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис. ... д-ра мистецтв.: 17.00.03 – музичне мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 35 с.
7. Пославський А. О. Проблеми еволюції європейського камерно-ансамблевого інструменталізму. *Вісник КНУКиМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (44), 2021. С. 86–94.
8. Berghäll M. Exploring interaction in chamber music ensembles by means of group exercises. Independent Project (Degree Project), 30 HEC, Master of Fine Arts in (Music with specialisation in Symphonic Orchestra Performance). Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2024. 39 p.
9. Richardson J. The piano quintet: Influence of medium on genre. Unpublished Doctoral thesis, City University London. 2014. 355 с.
10. Seddon F. A., Biasutti M. Modes of communication between members of a string quartet. *Small group research*, 40(2), 2009. pp. 115–137.
11. Serhaniuk L. I., Shapovalova L. V., Nikolaievskaya Y. V., & Kopeliuk O. O. Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 2021, 5(S4). pp. 218–233.

REFERENCES

1. Zyma, L. (2024). Meta-tsykl Dzhordzha Krama «Makrokosmos» v konteksti novoi ansamblevosti [George Kram's meta-cycle «Macrocosm» in the context of the new ensemble]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 78, tom 1. S. 132–139 [in Ukrainian].
2. Zyma, L. V. (2024). Symvolichna labilnist instrumentalnykh ansamblevykh skladiv v umovakh transformatsii muzychnoho myslennia na hrebni XX–XXI stolit [Symbolic lability of instrumental ensemble compositions in the context of the transformation of musical thinking at the turn of the 20th–21st centuries]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Vyp. KhXKhVI (36). S. 128–141 [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. I. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiolohichniy analiz) [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)]: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM, 300 s. [in Ukrainian].
4. Lihus, O. M. (2016). Teoretychni aspekty spivvidnoshennia muzychnoho styliu i zhanru [Theoretical aspects of the relationship between musical style and genre]. *Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznnavstvo»*, (35), S. 129–137 [in Ukrainian].
5. Povzun, L. (2018). Fenomen kamernosti v systemi instrumentalno-ansamblevykh zhanriv [The phenomenon of chamber music in the system of instrumental ensemble genres]. Odessa: Drukarskyi dim, 288 s. [in Ukrainian].
6. Polska, I. I. (2003). Kamernyi ansambl: teoretyko-kulturolohichni aspekty [Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects]: avtoref. dys. ... d-ra mystetst.: 17.00.03 – muzychne mystetstvo; Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 35 s. [in Ukrainian].
7. Poslavskyi, A. O. (2021). Problemy evoliutsii yevropeiskoho kamerno-ansamblevoho instrumentalizmu [Problems of the evolution of European chamber and ensemble instrumentalism]. *Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznnavstvo»*, (44), S. 86–94 [in Ukrainian].
8. Berghäll, M. (2024). Exploring interaction in chamber music ensembles by means of group exercises. Independent Project (Degree Project), 30 HEC, Master of Fine Arts in (Music with specialisation in Symphonic Orchestra Performance). Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 39 p.
9. Richardson, J. (2014). The piano quintet: Influence of medium on genre. Unpublished Doctoral thesis, City University London. 355 p.
10. Seddon, F. A., Biasutti, M. (2009). Modes of communication between members of a string quartet. *Small group research*, 40(2), pp. 115–137
11. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. (2021). O. Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4). pp. 218–233

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Анатолій ІВАНИЦЬКИЙ,

orcid.org/0000-0002-1991-5679

*доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії наук України,
професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) zhurnalist@ukr.net*

ШЛЯХИ ВХОДЖЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В ТРАДИЦІЙНУ НАРОДНУ МУЗИКУ

Стаття присвячена висвітленню шляхів входження академічного інструментарію в традиційну народну музику під дією на неї зовнішніх і внутрішніх факторів.

Визначено, що на підставі аналізу писемних джерел українська традиційна ансамблева інструментальна музика бере початок з XV століття. Свідченням цього було формування та діяльність в Україні музичних цехів, де навчалися гри на музичних інструментах майбутні учасники панських оркестрів, а після виходу з них ставали учасниками місцевих традиційних інструментальних ансамблів.

Виявлено, що починаючи з кінця XVI століття, на українських землях набула поширення європейська академічна музика. Пізніше цей інструментарій почали використовувати місцеві традиційні музиканти. Такі способи музикування на цих інструментах тривала на українських землях аж до 1960-х років.

Засвідчено, що під впливом зміни соціально-економічного устрою, зокрема, запровадження тотальної електрифікації на Україні у середині XX сторіччя акустичний інструментарій був замінений електричний, а згодом й електронним.

З'ясовано, що починаючи з часу поширення академічної музики на Україні традиційні інструментальні ансамблі виконувала уже дві функції: розважальну та естетичну (перша – у процесі танців, друга – у процесі їх слухання і споглядання).

Зафіксовано, що з починаючи з 1920-х років, на Західному Поділлі відбулися зміни у грі на традиційних музичних інструментах. Це засвідчили мешканці сіл. Настасів Тернопільського, Скородинці Чортківського, Золотники Тербовлянського, Богданівка Заліщицького районів, та мешканці з інших сіл Західного Поділля та м. Чорткова. Найпоширенішою формою музикування у першій половині XX століття була «троїста музика».

Відтак, у новому тисячолітті дедалі активніше постає тяжіння до живого виконання (народно-ансамблевого складу) на культурно-мистецьких імпрезах. Серед інструментів, які завжди у полі зору музикантів, варто відзначити скрипку, цимбали, сопілку, кобзу або гітару, акордеон або баян, бас та бубен. Така тенденція постає процесом збереження традицій та їх популяризації у народно-інструментальній культурі України.

Ключові слова: *обробки народних мелодій, традиційні інструментальні ансамблі, Західне Поділля, музичні інструменти, гармошка, більші склади, інструментальна музика, музичний ансамбль, художній образ, українська традиційна музична культура.*

Anatolii IVANYTSKYI,

orcid.org/0000-0002-1991-5679

*Doctor of Art Studies, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine,
Professor at the Department of Musicology and Methods of Music Art
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) zhurnalist@ukr.net*

WAYS OF INTRODUCING ACADEMIC INSTRUMENTATION INTO TRADITIONAL FOLK MUSIC

The article is devoted to highlighting the ways in which academic instrumentation entered traditional folk music under the influence of both external and internal factors.

It has been determined, based on the analysis of written sources, that Ukrainian traditional ensemble instrumental music originated in the 15th century. Evidence of this was the formation and activity of musical guilds in Ukraine, where future members of aristocratic orchestras learned to play musical instruments and, after leaving these ensembles, became participants in local traditional instrumental groups.

It has been established that beginning from the late 16th century, European academic music became widespread in Ukrainian lands. Later, this instrumentation started to be used by local traditional musicians. Such forms of music-making on these instruments continued in Ukrainian territories until the 1960s.

It has been confirmed that under the influence of changes in the socio-economic system, particularly the introduction of total electrification in Ukraine in the mid-20th century, acoustic instruments were replaced by electric ones and later by electronic instruments.

It has been clarified that from the time academic music spread in Ukraine, traditional instrumental ensembles performed two functions: entertaining and aesthetic (the first during dancing, the second during listening and observation).

It has been recorded that beginning in the 1920s, changes occurred in the performance practice of traditional musical instruments in Western Podillia. This was confirmed by residents of the villages of Nastasiv in the Ternopil district, Skorodyntsi in the Chortkiv district, Zolotnyky in the Terebovlia district, Bohdanivka in the Zalizhchyky district, as well as inhabitants of other villages of Western Podillia and the city of Chortkiv. The most widespread form of music-making in the first half of the 20th century was the «troista muzyka» ensemble.

Therefore, in the new millennium, there is an increasingly active attraction to live performance (of folk ensembles) at cultural and artistic events. Among the instruments that are always in the field of view of musicians, it is worth noting the violin, dulcimer, sopilka, kobza or guitar, accordion or bayan, bass, and tambourine. This trend appears as a process of preserving traditions and popularizing them in the folk instrumental culture of Ukraine.

Key words: arrangements of folk melodies, traditional instrumental ensembles, Western Podillia, musical instruments, accordion, larger ensembles, instrumental music, musical ensemble, artistic image, Ukrainian traditional musical culture.

Постановка проблеми. Висвітлення шляхів входження академічного інструментарію в традиційну народну музику до сьогодні викликає інтерес в українській етноінструментальній науці. Музикування на академічних європейських інструментах в Україні бере початок з XVI століття. Воно насамперед мало місце в новостворених музичних цехах, які почали діяти у Львові, Кам'янці-Подільському, Острозі, Києві. Саме там учні опановували гру на таких інструментах, як: скрипки, кларнети, флейти, віолончелі, контрабаси, труби, тромбони, туби. Після закінчення навчання вони входили до складу панських оркестрів. Після виходу з них вони ставали учасниками місцевих традиційних інструментальних ансамблів. На основі європейського інструментарію сформувалася новітня інструментальна капела, що згодом отримала назву «троїста музика». Основними інструментами у ній були, зазвичай, скрипка, цимбали і бас. Такий спосіб музикування на цих інструментах зберігся до першої третини XX століття. Упродовж 1920-х – 2020-х років на території Західного Поділля відбулися суттєві трансформації у сфері традиційного інструментального виконавства. Про це свідчать спогади мешканців сіл Настасів Тернопільського району, Скородинці Чортківського району, Золотники Теребовлянського району, Богданівка Заліщицького району та інших населених пунктів регіону, а також жителів міста Чорткова. Найбільш поширеною формою ансамблевого музикування у першій половині XX століття залишалася «троїста музика».

Аналіз дослідження. У гроні дослідницького феномену окресленої проблематики постають фундаментальні дослідження З. Климентія (Климентій, 1971), Л. Корнія (Корній, 1993, 1996), Л. Корній та Б. Сюта (Корній & Сюта, 2011), М. Загайкевич (Загайкевич, 1960), М. Черепанина (Черепанин, 1997), О. Шреєр-Ткаченко, 1980), М. Хая (Хай, 2007).

З поміж окремих нарисів щодо інструментальних традицій, інструментального музикування та народно-інструментального музичення

варто назвати розвідки Б. Водяного (Водяний, 1991: 43–44), Б. Фільца, 1982: 33–45; 1989: 283–316), М. Хая (Хай, 2009: 60–800) та ін.

Щодо нашої проблематики, то на сьогодні дослідницький спектр постає науковим синглом висвітлення та аналізу входження академічного інструментарію в українську традиційну народну музику крізь призму культурно-мистецького сьогодення.

Мета статті – висвітлити шляхи входження академічного інструментарію в українську традиційну народну музику під впливом зовнішніх і внутрішніх факторів.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XVI – на початку XVII століття на українських землях поступово починають формуватися світські форми інструментального музикування. Цей процес став важливим етапом у розвитку музичної культури, оскільки поступово виходив за межі виключно церковного або народного середовища і набував організованих професійних рис. Значну роль у цьому відіграли міські музичні цехи, які функціонували як своєрідні корпорації музикантів і регулювали професійну діяльність виконавців.

Інформація про існування таких організацій з'являється у писемних джерелах кінця XVI століття. Музичні цехи діяли на основі офіційно затверджених міською владою статутів, що надавало їм легального статусу та визначало їх функції у міському культурному житті. Вони виконували подвійну роль: з одного боку – були навчальними структурами, де готували майбутніх професійних музикантів, а з іншого – виступали виконавськими колективами, що забезпечували музичний супровід міських урочистостей, свят та інших подій.

Одне з найдавніших свідчень про діяльність музичних цехів зафіксоване у міських реєстрах Кам'янця-Подільського, де у 1578 році згадуються цехи гусярів (Корній, 1996: 169). Це свідчить про ранню організацію професійного музичного середовища на Поділлі. Невдовзі подібні структури виникають і в інших містах. Так, у Львові вже у 1580 році був заснований музичний цех,

який став одним із перших і найорганізованіших на території України.

Згідно зі статутними положеннями львівського цеху, його члени поділялися на дві умовні групи. До першої належали так звані «сербські» музиканти, виконавці нижчого професійного рівня, які обслуговували побутові свята, весілля та інші народні урочистості. Друга група – «італійські» музиканти, представляли більш високий рівень виконавської майстерності. Вони володіли складнішими техніками гри на інструментах і залучалися до виконання музики під час урочистих міських подій та офіційних заходів (Фільц, 1982: 33–45). Такий поділ засвідчує функціональну диференціацію музичного середовища того часу.

У діяльності цехових музикантів використовувався досить широкий спектр інструментів. Серед них були ударні (бубни), духові мідні інструменти, дерев'яні духові (пищалки, шаламаї, подібні до гобоя), а також струнні інструменти (цимбали, лютні, скрипки, віолончелі та басолі). Цей інструментарій відображає як західноєвропейські впливи, так і місцеві традиції виконавства.

Дослідники Л. Корній і Б. Сютя підкреслюють, що «цехові музиканти грали на різних урочистостях, народних святах, у міських домах» (2011: 74). Таким чином, їхня діяльність охоплювала як публічну, так і приватну сферу музичного життя. Чимало з названих інструментів згодом увійшли до складу традиційного народного інструментарію, зокрема ансамблів троїстих музик. За спостереженнями Л. Корній, ці інструменти були широко поширені в Україні й активно використовувалися як у професійному, так і в народному середовищі (Корній, 1993: 17). Цитований Л. Корній матеріал вказує на те, що у XVI столітті академічний інструментарій уже ставав основою української традиційної музики. Музикантам, що грали на цимбалах і скрипках, присвятив вірш один з відомих тогочасних поетів кінця XVII – початку XVIII ст. Климентій Зіновій: «О музиках, меновіте о цимбалистих, і о скрипнікахъ» (Климентій, 1971: 136) Такий інструментарій має місце й у словесних текстах українських народних пісень. Проте, зокрема свідчить текст української народної пісні «На вулиці скрипка грає»: «На вулиці скрипка грає, бас гуде, вигравас» (Дмитренко, 1988).

Про входження академічних інструментів у народну традиційну музику йдеться у статті етномузикознавця Б. Водяного «Еволюція складу традиційних інструментальних ансамблів західного Поділля»: «Поява нових інструментів (скрипки та цимбалів) бере початок з XVI століття. Про це свідчать як писемні джерела, так і фрагменти з українських народних пісень. Зокрема у весільній пісні зафіксовано: «Червону калину ламали, Ганусі гільце вбирали (...) зо скрипками й цимбалами, з молодими боярами» (Водяний, 1991: 43).

Саме з цього періоду починається активний розвиток традиційної ансамблевої інструментальної музики. Скрипка поступово набуває ролі провідного мелодичного інструмента, тоді як цимбали виконують функцію гармонічної підтримки, особливо у танцювальному супроводі. Так формується основа майбутньої «троїстої музики», яка поєднує мелодійність, ритмічність і гармонічну опору.

У другій половині XVII – першій половині XVIII століття академічна інструментальна музика звучала в гетьманській резиденції та у старшинських маєтках. Гетьмани та козацька старшина здебільшого були високоосвіченими людьми (значна їх частина – випускники Києво-Могилянської та Острозької академії) з культурно-мистецькими інтересами. Музика звучала в гетьманському та старшинському палацах під час різних урочистостей, на прийняттях іноземних послів, на балах. Гетьмани й старшини мали власних співаків та виконавців на різних музичних інструментах (бандурі, лютні та інших). За свідченням Л. Корній та Б. Сютя, «оркестри були в гетьмана Івана Мазепи, а також у козацької старшини, як, наприклад, в Андрія Полуботка (у нього служив капельмейстер Йоган) та ін.» (2011: 99–100). Серед них найбільшим за складом був оркестр графа Кирила Розумовського, що діяв у м. Ніжині. До таких оркестрів входили зазвичай кріпосні музиканти, серед яких були не лише виконавці-віртуози, а й талановиті композитори. В останні роки життя Кирила Розумовського оркестром керував відомий на той час диригент і композитор Андрій Рачинський. Онисія Шреєр-Ткаченко зазначає, що «...за договором у Розумовського служив відомий італійський композитор Дженао Астаріта. Композитори Сарті і Паїзієлло писали на замовлення Розумовського твори для його театру та капели» (Шреєр-Ткаченко, 1980: 187). У культурно-мистецьких осередках козацької старшини була поширена гра й на клавикорді.

У XVIII столітті інструментальна музика часто звучала у панських маєтках і на подільських землях. Свідчення цього є власний оркестр та хор польського магната Мархоцького, що знаходився в с. Мінківцях Подільської губернії (Шреєр-Ткаченко, 1980: 188). У ньому брали участь, в основному музиканти-кріпаки, більшість яких навчалися гри на інструментах закордоном. А після виходу з оркестру ставали сільськими музикантами й вливалися у місцеві традиційні інструментальні ансамблі.

Паралельно з цим у навчальних закладах активно розвивалася шкільна драма, в якій широко використовувалася інструментальна музика. Під час вистав звучали скрипки, цимбали та інші інструменти, що підтверджує їх інтеграцію у театральну практику (Корній, 1989: 294).

У XVIII столітті академічна інструментальна музика досягає високого рівня розвитку в пан-

ських маєтках, а також активно поширюється в міському середовищі. Згодом вона проникає і в сільську традицію, формуючи основу нових ансамблевих форм.

Поступово відбувається витіснення архаїчних інструментів, таких як гуслі чи гудки, натомість провідними стають скрипка, цимбали, басоля та бубон. Це свідчить про зміну музичного мислення – від модального до гармонічного. У XIX столітті, після скасування кріпацтва, музичне життя активізується як у містах, так і в сільській місцевості. Зростає кількість аматорських ансамблів, поширюються інструменти європейського походження. На західноукраїнських землях виникають музичні товариства, школи та культурні осередки.

У другій половині XIX століття значно активізувалося музичне життя у західноукраїнських (галицьких) містах та містечках. Саме тоді на цих землях відкриваються музично-просвітницькі товариства, де провідне місце займає інструментальна музика. Те саме стверджує музикознавиць М. Черепанин: «Місцеві товариства влаштовували літературно-мистецькі вечори, концерти, відзначали національні свята. У них брали участь хори та гуртки музикантів (скрипкари, віолончелісти, флейтисти)» (Черепанин, 1997: 77). Отже, інструментальна музика у діяльності згаданих товариств займала поважне місце.

У 1870-х роках у галицьких містах і містечках відкривалися музичні школи, в яких навчали учнів гри на музичних інструментах (скрипці, фортепіано, віолончелі). Зауважимо, що значна кількість учнів цих шкіл походила із навколишніх сіл.

Наприкінці XIX століття у м. Тернополі діяла музична школа, в якій, крім хорового співу, навчали гри на музичних інструментах (фортепіані, скрипці, флейті, кларнеті, віолончелі). А 1928 р. у цьому ж місті була відкрита філія Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові. Відтоді учні цього ж навчального закладу почали навчатися гри на трубі, тромбоні, тубі.

Починаючи з 1960-х років на Західноукраїнських землях розпочинається масова електрифікація міст, містечок і сіл. Через те традиційний акустичний інструментарій витісняє електричний. З'являються такі інструменти, як: електро-гітари, синтезатор, ударна установка, труба та саксофон. Впродовж 1970-х – 1980-х років такий інструментарій використовують музиканти під час гри на весіллях та різних культурно-мистецьких заходах.

У 1990-х роках на Західноукраїнських землях розпочинається етап відродження традиційних

акустичних народних інструментів. Свідченням цього є вокально-інструментальний ансамбль, які діють останнім часом, зокрема й у Західному Поділлі. Серед них інструментально-співочий ансамбль «Настасівські музики» (с. Настасів, Тернопільського району), «Веселі золотниківчани» цього ж району, вокально-інструментальний ансамбль з с. Старий Збараж цього ж району. Учасники цих ансамблів грають на таких інструментах, як: скрипка, сопілка, кобза, бас, бубен. Такі склади, що базуються на питомих акустичних інструментах, вказують на процеси відродження на Західноподільських землях (та й в інших місцевостях України) традиційної ансамблевої інструментальної музики. Адже вона за своєю природою є органічною й тому затребувана часом.

Висновки. Аналіз писемних джерел дає підстави стверджувати, що українська традиційна ансамблева інструментальна музика бере початок з XVI століття. Це засвідчує діяльність музичних цехів, у яких навчалися гри на музичних інструментах майбутні музиканти – учасники панських оркестрів, а водночас і традиційних інструментальних ансамблів. Саме у цей час на українських землях набула поширення європейська та українська академічна музика, інструментарій якої почав використовуватися місцевими традиційними ансамблевими музикантами. Традиція такого роду музикування тривала на українських землях аж до 1960-х років.

Згодом під впливом зміни соціально-економічного устрою, зокрема, запровадження тотальної електрифікації акустичний інструментарій був витіснений тим, що базувався на електричному (музиканти грали на таких інструментах, як: електро-гітари, синтезатор, ударна установка, труба, саксофон). Й лише у 1990-х роках на Західноукраїнських землях розпочинається процес відродження традиційної акустичної інструментальної музики. Про це свідчать традиційні інструментальні ансамблі с. Настасів Тернопільського, Скородинці Чортківського, Золотники Терновлянського, Богданівка Заліщицького районів, а також і в інших багатьох Західноукраїнських селах і містечках. Останнім часом музиканти на весіллях та інших культурно-мистецьких заходах грають на таких інструментах, як: скрипці, цимбалах, сопілці, кобзі (гітарі), басі, бубені. Саме ці інструменти є визначальним чинником збереження традиційної народної інструментальної культури в Україні загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Водяний Б. Еволюція складу традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля. *Конференція дослідників народної музики Червононоруських земель* / [упоряд. Б. Луканюк]. Львів, 1991. С. 43–44.
2. Жартівливі та сатиричні пісні / [упоряд. М. Дмитренко]. Київ : Дніпро, 1988. 327 с.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1960. 189 с.

4. Климентій З. Вірші. Приповіді посполиті. Київ : Наукова думка, 1971. 391 с.
5. Корній Л. Історія української музики : від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ – Харків – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. Ч. 1. 313 с.
6. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. Київ, 1993. 185 с.
7. Корній Л., Сютя Б. Історія української музичної культури : підручник [для студ. вищих навч. закл.] / До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2011. 736 с.
8. Фільц Б. Інструментальна музика. *Історія української музики : у 6 т. / [АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського ; редкол.: М. Гордійчук (голова) та ін.]*. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. С. 283–316.
9. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI–XIX ст.). *Українське музикознавство*. 1982. Вип. 17. С. 33–45.
10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): монографія. Київ : Дрогобич : Коло, 2007. 543 с.: іл.
11. Хай М. Народна інструментальна музика. *Історія української музики : у 6 т. / [НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського ; редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін.]*. Київ, 2009. Т. 2 : XIX ст. С. 60–800.
12. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Київ : Вежа, 1997. 328 с.
13. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Київ : Музична Україна, 1980. Ч. 1 : Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття. 197 с.

REFERENCES

1. Vodiani, B. (1991). *Evolutsiia skladu tradytsiinykh instrumentalnykh ansambliv Zakhidnoho Podillia* [Evolution of the composition of traditional instrumental ensembles of Western Podillia]. *Konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky Chervonoruskykh zemel* / [uporiad. B. Lukaniuk]. Lviv. Pp. 43–44. [in Ukrainian].
2. *Zhartivlyi ta satyrychni pisni* (1988) [Humorous and satirical songs] / [uporiad. M. Dmytrenko]. Kyiv : Dnipro. 327 s. [in Ukrainian].
3. Zahaiekevych, M. (1960). *Muzychne zhyttia Zakhidnoi Ukrainy druhoi polovyny XX st.* [Musical life of Western Ukraine in the second half of the 19th century]. Kyiv : Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainy RSR. 189 s. [in Ukrainian].
4. Klymentii, Z. (1971). *Virshi. Prypovisti pospolyti* [Poems. Proverbs of the Commonwealth]. Kyiv : Naukova dumka. 391 s. [in Ukrainian].
5. Kornii, L. (1996). *Istoriia ukrainskoi muzyky : vid naidavnishykh chasiv do seredyny XVIII st.* [History of Ukrainian music : from ancient times to the middle of the 18th century.] Kyiv – Kharkiv – Niu-York : Vyd-vo M. P. Kots., Ch. 1. 313 s. [in Ukrainian].
6. Kornii, L. (1993). *Ukrainska shkilna drama i dukhovna muzyka XVII – pershoi polovyny XVIII st.* [Ukrainian school drama and sacred music of the 17th – first half of the 18th centuries]. Kyiv. 185 s. [in Ukrainian].
7. Kornii, L. & Siuta, B. (2011). *Istoriia ukrainskoi muzychnoi* [History of Ukrainian musical culture] : *pidruchnyk [dlia stud. vyshchykh navch. zakl.] / Do 100-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho*. Kyiv : NMAU im. P. Chaikovskoho. 736 s. [in Ukrainian].
8. Filts, B. (1989). *Instrumentalna muzyka* [Instrumental music]. *Istoriia ukrainskoi muzyky : u 6 t. / [AN URSR, In-t mystetstvoznavstva, folkloru ta etnografii im. M. Rylskoho ; redkol.: M. Hordiichuk (holova) ta in.]*. Kyiv : Naukova dumka. T. 1 : Vid naidavnishykh chasiv do seredyny XIX st. Pp. 283–316. [in Ukrainian].
9. Filts, B. (1982). *Muzychni tsekhy na Ukraini (XVI–XIX st.)* [Musical guilds in Ukraine (16 th –19th centuries)]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Vyp. 17. Pp. 33–45. [in Ukrainian].
10. Khai, M. (2007). *Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia)* [Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition)]: *monohrafiia*. Kyiv ; Drohobych : Kolo. 543 s.: il.
11. Khai, M. (2009). *Narodna instrumentalna muzyka* [Folk instrumental music]. *Istoriia ukrainskoi muzyky : u 6 t. / [NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho ; redkol.: H. Skrypnyk (holova) ta in.]*. Kyiv. T. 2 : XIX st. Pp. 60–800.
12. Cherepanyn, M. (1997). *Muzychna kultura Halychyny (druha polovyna XIX st. – persha polovyna XX st.)* [Musical culture of Halychyna (second half of the 19th - first half of the 20th century)] : *monohrafiia*. Kyiv : Vezha. 328 s.
13. Shreier-Tkachenko, O. (1980). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]. Kyiv : Muzychna Ukraina. Ch. 1 : Rozvytok ukrainskoi muzychnoi kultury vid naidavnishykh chasiv do seredyny XIX stolittia. 197 s.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



UDC 75.071.1(477.54)*Світл:7.03-028.33:159.925
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-43>

Nataliya IGNATYIEVA,
orcid.org/0000-0002-8452-4973

Ph.D. in Architecture,
Associate Professor at the Department of Architecture
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) ignatyeva.nataliya@ksada.org

THE ARTISTIC LANGUAGE OF YEVHEN SVITLYCHNY'S PAINTING: INNOVATION AND EXPRESSION

This article analyzes the visual means and artistic tools of Yevhen Svitlychny, a brilliant artist and renowned creator whose work has gained recognition not only in his homeland but also in many European countries. It examines the transformation of the master's artistic language in the context of contemporary wartime realities, the breakdown of established social structures, the disruption of everyday life, and the artist's personal emotional experience.

An overview of Yevhen Svitlychny's creative journey is presented, ranging from an analysis of the cultural environment in which the artist's individuality was formed, to an examination of his most significant exhibition projects. The article examines Yevhen Svitlychny's paintings, which are filled with sharp and profound contemporary artistic images that not only "document" the present of Ukraine, but are also universally understandable and culturally significant phenomena. The work demonstrates how the artist's personal experiences are sublimated into symbolism, rich in meaning, and a unique painting technique that convey the utmost emotional intensity of compositions, forms, and colors, and that is precisely why the fragments of personal experience, captured by the artist on canvas, take on the characteristics of epic events in world history and, at the same time, transform into heroic myths that are universal in the human consciousness.

As a result of a stylistic and interpretive analysis of Yevhen Svitlychny's numerous works, particularly his monumental pictorial "reports" from the war years, in which the artist captured his philosophical reflections, his most heartfelt feelings and strongest emotions, the characteristics of his artistic language have been revealed. They manifested themselves both as expressions of the artist's unique intuitive sense of the pulse of an anxious present and as the direct influence of the national and cultural context in which the artist's creative individuality was formed.

An examination of Yevhen Svitlychny's distinctive artistic tools in painting reveals that his creative method is based on a complex artistic synthesis. The artist inherited the formal explorations of early 20th-century Ukrainian avant-gardists and the extreme emotional candor of expressionism. It is precisely this symbiosis that imbues the master's creative uniqueness with profound artistic meaning and distinctiveness.

Key words: artistic language, creative tools, painting, national and cultural context, nonconformism, Ukrainian avant-garde, expressionism.

Наталія ІГНАТЬЄВА,
orcid.org/0000-0002-8452-4973

кандидат архітектури,
доцент кафедри архітектури
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) ignatyeva.nataliya@ksada.org

ХУДОЖНЯ МОВА ЖИВОПИСУ ЄВГЕНА СВІТЛИЧНОГО: НОВАТОРСТВО ТА ЕКСПРЕСІЯ

У статті аналізуються образотворчі засоби та мистецький інструментарій Євгена Світличного, яскравого художника, відомого митця, чия творчість знайшла визнання не лише на Батьківщині, а й у багатьох країнах Європи. Розглянуто трансформацію художньої мови майстра в контексті сучасних воєнних реалій, злам усталених соціальних структур, руйнування звичного життя та особистого емоційного досвіду художника.

Представлено огляд творчого шляху Євгена Світличного від аналізу культурного середовища, в якому формувалася індивідуальність митця, до розбору його найбільш значущих виставкових проєктів. Досліджено живописні твори Євгена Світличного, сповнені пронизливими і глибокими сучасними художніми образами, які не лише «документують» українське сьогодення, але є загальнозрозумілими та загальнозначущими культурними явищами. В роботі показано, як особисті переживання митця сублімуються у насичену сенсами символіку та унікальну живописну техніку, що транслюють максимально напружену емоційність композицій, форм та кольорів, і саме тому фрагменти особистого досвіду, зафіксовані художником на полотнах, набувають ознак епічних подій світової історії та водночас перетворюються на героїчні міфи, які є універсальними у свідомості людей.

В результаті образно-стилістичного розбору численних творів Євгена Світличного, зокрема живописних монументальних «репортажів» воєнних років, в яких художник відобразив свої філософські роздуми, найбільш щирі почуття і найсильніші емоції, виявлені ознаки його художньої мови, що виявились як проявами невторного інтуїтивного відчуття митцем пульсування тривожного сьогодення, так і безпосереднім впливом національного та культурного контексту, в якому була сформована творча індивідуальність художника.

Дослідження особливого творчого інструментарію живопису Євгена Світличного виявляє, що в основі його творчого методу лежить складний художній синтез. Митець успадкував формальні пошуки українських авангардистів початку XX століття та граничну емоційну відвертість експресіонізму. Саме такий симбіоз робить творчу унікальність майстра наповненою глибоким художнім змістом і впізнаваністю.

Ключові слова: художня мова, творчий інструментарій, живопис, національний та культурний контекст, нонконформізм, український авангард, експресіонізм.

Problem statement. The development and transformation of the artistic language of the creative individual has always been, and remains, a central issue in art history. The origins of certain manifestations of creative individuality, the history of its formation, the sources of its inspiration, and the creative, social, and historical factors shaping it serve as constant stimuli for scientific research. Of particular interest to scholarly inquiry is the examination of the process of an artist's creative expression, which, by a twist of fate, finds itself in extreme conditions.

The iconic personality and artistic individuality of Yevhen Svitlychny evoke genuine scholarly interest, driven by the extraordinary nature of the artist's creative destiny, his creative and personal uncompromising spirit, his integrity, and his deeply rooted connection to national culture. The path of the lifelong nonconformist and innovator, who organically incorporated the aesthetics and ideology of the Ukrainian avant-garde into his artistic world, led him to create his own personal creative manifesto during the dark days of war.

The article highlights the pressing issue of the clash between the humanity of art and the utter inhumanity of war, as well as the power of the artist's creative expression, which, during times of extreme hardship, consolidated the most potent, emotionally charged, and expressive means.

Analysis of recent studies and publications. Currently, the creative oeuvre of artist Yevhen Svitlychny remains undeservedly understudied. Pre-war interviews in the media, of course, do not claim to provide a deep scholarly analysis of the artist's work.

Therefore, the publication by I. Bondar-Tereshchenko (Bondar-Tereshchenko, 2007), a renowned critic who analyzes the role of the artist-philosopher and lists Yevhen Svitlychny among the most radical figures in contemporary art, is of great importance for this study. No less significant is the work of art historian S. Kantsedal (Kantsedal, 2014), dedicated to the artist's biography and stylistics through the lens of the exhibition "20 Paintings." The researcher interprets the work of the Kharkiv nonconformist as phil-

osophical ontology and a means of comprehending existence. In her doctoral dissertation on the Kharkiv avant-garde of the 20th century, T. Pavlova (Pavlova, 2018), while analyzing the artistic milieu of Kharkiv in the 1980s, focuses on the figure of Yevhen Svitlychny, noting his boldness in exploring religious themes that were forbidden at the time and his inclination toward national self-expression, which constitutes a significant contribution to the article. Of particular importance is the definition, within the context of the scholarly works of I. Pavelchuk (Pavelchuk, 2013), a researcher of abstract Ukrainian art, of the synthetic nature of Yevhen Svitlychny's creative oeuvre.

The author of this work has presented papers at academic conferences dedicated to the study of Yevhen Svitlychny's work as a successor to the prominent Kharkiv avant-garde artists of the early 20th century (Ignatyeva, 2024), and the analysis of his creative and exhibition activities during the wartime events in Ukraine (Ignatyeva, 2023). The research also drew on materials found by pieces in the artist's albums and exhibition catalogs.

The analysis of the artist's work draws on the studies by N. Titarenko (Titarenko, 2023) and M. Yur (Yur, 2016) devoted to the Ukrainian avant-garde. The theoretical foundation consists of studies on nonconformism by I. Solyarska-Stolyarchuk (Solyarska-Stolyarchuk, 2023) and L. Smyrna (Smyrna, 2017), as well as works by Y. Babunich (Babunich, 2022), T. Kokhan (2002), T. Prokopovych (Prokopovych, 2015), and N. Bratyuk (Bratyuk, 2020) on the transformation of European Expressionism within the Ukrainian art scene. The search for works dedicated to Ukrainian art during the war is currently complicated by the insufficient level of art-historical analysis of this topic. In light of this, the work by V. Khizhynsky (Khizhynsky, 2025), which examines the transformation of artistic creativity in Ukraine under the influence of war, is a significant contribution to the exploration of this issue in the article.

This article aims to provide a comprehensive analysis of the distinctive style of the artist Yevhen Svitlychny, to identify the characteristics of his paint-

ing language, and to examine the expressive means of his artistic expression.

Presentation of the main material. Yevhen Svitlychny is an artist recognized both in Ukraine and internationally, a graduate of the Kyiv State Art Institute (Department of Painting). He began his artistic exploration in the 1970s, and since the 1980s he has presented over 20 solo exhibitions in Ukraine and around the world. Currently, his works are held in leading museums: the National Art Museum of Ukraine (Kyiv, Ukraine), the Kharkiv Art Museum (Kharkiv, Ukraine), the Zimmerli Art Museum at Rutgers University (New Brunswick, USA), and in renowned art collections: the Grynyov Art Collection, the Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union, and in private collections in Ukraine, the USA, Canada, Germany, Portugal, and Bolivia.

Even while at university, Svitlychny chose the path of nonconformism, disregarding the constraints of academicism. "...ukrainian nonconformism of the late 1920s – early 1990s emerged as a specific, time-bound manifestation of Ukrainian culture, a unique artistic phenomenon that revealed centuries-old traditions of protest and contributed to the preservation of national identity" (Smyrna, 2017: 36). The artist's personality is inextricably linked to the concept of intellectual freedom; within the Ukrainian artistic community, he established himself as an artist-philosopher, a thinking artist. "The artist contrasted the art of socialist realism with painterly modernism, characterized by expressive forms, vivid color choices, and metaphorical symbols" (Kantsedal, 2014). His refusal to conform to official doctrine for the sake of expediency, his devotion to his artistic principles, and his unwillingness to compromise with the system run through all of Svitlychny's work (Ignatyeva, 2023). "For an artist, disagreement with ideological prejudices is never something abstract; it is always a concrete form of resistance in a manner characteristic of that artist," notes researcher L. Smyrna (Smyrna, 2017: 33).

Svitlychny's works are sometimes classified as contemporary art. "In Kharkiv, Svitlychny's name has long been associated with contemporary art – that is, the most radical trend in modern art – so each of his projects involves a demonstration of avant-garde, progressive art...", writes I. Bondar-Tereshchenko (Bondar-Tereshchenko, 2007: 50). However, the organic fusion of the rebellious spirit of nonconformism with a leading Ukrainian theme takes the artist's work beyond the confines of purely "contemporary art." The researcher L. Smyrna asserts: "Nonconformism signified a particular form of artistic activity aimed

at the nationalization of art; it fostered a new attitude toward the human being, the individual in culture, and a new understanding of the meanings of art as such. Hence the affirmative imperative of nonconformism: the nonconformist artist sought self-realization through the mastery of national themes" (Smyrna, 2017: 35). As researcher I. Solyarska-Stolyarchuk notes: "The nonconformist artists' turn to national motifs and their creative interpretation had its own distinctive features in each individual decade, which ensured the continuity and preservation of the Ukrainian artistic tradition, formed on the basis of specific semantic structures that point to the peculiarities of worldview" (Solyarska-Stolyarchuk, 2023: 162). The deep sense of national identity that permeates the semiotic and symbolic system of Yevhen Svitlychny's work, together with his love of freedom and relevance to contemporary themes, establishes his art as part of the Ukrainian avant-garde movement, and thus places his body of work among the significant phenomena of the global avant-garde culture (Smyrna, 2017: 35).

Yevhen Svitlychny's artistic explorations are deeply rooted in the Kharkiv avant-garde – a fusion of European modernism, distinctive features of Ukrainian national culture, spirituality and rationality – which underwent a complex evolutionary journey from early 20th-century constructivism to the nonconformism of its final decades. The innovative ideas of the "first wave" avant-garde, preserved by outstanding artists and born in the 1960s within Kharkiv's artistic underground, became the impetus for the development of a mainstream, bold, and vibrant artistic direction in the 1970s and 1980s (Pavlova, 2018: 354).

Among the heirs of the Kharkiv avant-garde – who created groundbreaking creative paradigms that defied the conventions of conventional Socialist Realism and carried forward the modernist tradition in art during the final third of the 20th century – was Yevhen Svitlychny. Art historian and renowned researcher T. Pavlova writes: "In the Kharkiv art scene of the 1980s, the concept of the 'possible world' developed, becoming the main alternative to the doctrine of socialist realism... In the same vein, a sacred theme developed, which Yevhen Svitlychny explored with extraordinary boldness in his large series of paintings "Neophytes" (1988). Its exhibition, organized by the "Panorama" (curator T. Pavlova) outside the sphere of influence of the Artists' Union (held in the exhibition hall of the Institute of Metrology), became the first "informal" exhibition of a personal creative project... The exhibition was closed the day after the opening. And only after the intervention of influential cultural figures was the ban lifted. This reaction was caused by the taboo "religious theme" chosen by the artist,

as well as the trident symbolism perceived in one of the paintings. The leitmotif of the boat (as interpreted by Svitlychny in the pre-passionate part of the Gospel) transforms into the sculptural form that runs through all the works in the series. The colors of Ukrainian folk icons (red, black, green, blue, and yellow-gold) dominate the palette of the series. The manifestation of the black square (with an associative reference to Malevich) in the painting "Crossroads" at the exhibition, with human traces disappearing within it, made a strong impression on the art community... This was one of the first overt references in the Kharkiv art scene to "iconic Suprematism" ...of Malevich and the Ukrainian avant-garde in general" (Pavlova, 2018: 361-362).

It should be noted that Yevhen Svitlychny's creative concept is devoid of formal avant-gardism. Imbued with powerful psychological depth, it is grounded in a philosophical understanding of reality (Kantsedal, 2014), which leads to a subtle, intuitive, and emotional revelation of reality in dynamic motion and reduces the universal mythological essence of the phenomena of life to almost sacred parables.

This concept permeates the artist's entire body of work. The projects «The Great Manuscript Book, Chapter One», and «The Great Manuscript Book, Chapter Two» have become emblematic of his style. As the artist defines it, his creative paradigm is "a form of visual chronicle... a kind of personal 'pictorial diary,' but the value of this intimate experience lies in the fact that the artist transforms deeply personal experiences into universal images, understandable to everyone through the philosophical language of his painting" (Ignatyeva, 2023: 52).

In each "chapter" of Svitlychny's graphic or pictorial "chronicles," it is not only the artist's works that play a role, but also the space, lighting, and sound, which, through their interaction, enrich one another and reveal the essence of the artistic concept more deeply. Svitlychny considers it necessary to create a "large-scale artistic and ontological space" (Kantsedal, 2014) that he directs, and through a striking context, he forms a unique atmosphere that draws the viewer into his imaginative world.

The exhibition "20 Paintings," which took place at the Yermilov Center in 2014, is the result of a collaboration between Yevhen Svitlychny, sculptor Ivan Svitlychny, and the art group "Sviter". Together, they rejected the traditional exhibition format in favor of a unified art environment that organically combined painting and design. Light directed at each canvas created the effect of the paintings floating in the darkness, while music emanating from the speakers gave a sense of the integrity of a space that breathes

and changes along with the viewer's movement (Ignatyeva, 2024: 35).

Yevhen Svitlychny conceived the exhibitions "The Great Ferry" (Kyiv, Ivan Honchar Museum, 2017) and "Babayi: Mythological Motifs in Painting" (Kharkiv, YermilovCenter, 2019) as monumental, continuous pictorial panoramas. Because of the design concept of this exhibition, everyday, archaic scenes were transformed into visual parables of biblical proportions (Ignatyeva, 2024: 35).

The joint project by Yevhen Svitlychny and Volodymyr Shaposhnikov, "You Will Leave This Circle" (Kyiv, National Art Museum of Ukraine, 2020) – whose title sounds like a call to break free from the circle of artistic, political, and social constraints – was organized as a bold design event with the assistance of Ivan Svitlychny. "The paintings were 'liberated' from the 'confinement' of the exhibition space walls; they soared in the air beneath the ceiling, surrounding the viewer like living creations – strong, independent, enormous (some canvases up to 4 meters high) ancient and Christian images that had unexpectedly departed from their usual places and communicated with the viewer in tactile proximity" (Ignatyeva, 2024:35).

The artist's distinctive, recognizable style is based on the deliberate simplification of the drawing to the point of becoming almost a symbol, the flattening of space, the intentional distortion of forms, and the juxtaposition of vivid color contrasts. These techniques reveal a mental and visual connection to early Christian monumental art, while the broad, painterly strokes, "broken" forms, and complex, yet clear rhythm, which heighten the tension and passion of the images, align the master's canvases with the raw nerve of early 20th-century German Expressionism and its foreshadowing of global upheavals (Ignatyeva, 2023: 52).

A synthesis of Expressionist form and color creation, the Ukrainian spiritual code, and powerful contemporary exhibition design – which has enabled the profound tragedy of the war in Ukraine to be powerfully revealed to European audiences – is embodied in Yevhen Svitlychny's art series, created in 2022–2023 in Ireland ("Barren – Ukrainian Chronicles 2022," "Barren – Ukrainian Chronicles. Part II," "Barren – Ukrainian Chronicles. Part III," "Continuum. Bestiary").

The series "Barren – Ukrainian Chronicles 2022," "Barren – Ukrainian Chronicles. Part II" (Image 1), "Barren – Ukrainian Chronicles. Part III" (Image 2) is a monumental series of canvases painted in acrylic (the artist's favorite medium), the density and vibrancy of color in which organically blend with the power of plastic movement and a strong rhythm (26 paintings, about 2 by 2 meters), and a series of graphic works (14 pieces, 1x0.8 meters).

The fourth exhibition, “Continuum. Bestiary” (Image 3), presents a striking visual encounter between creatures of the human and animal worlds, rendered in colored pencils, charcoal, and sanguine (14 works, about 2 by 2 meters). “Continuum. Bestiary” is a “chronicle” of human suffering and struggle, harking back to the epic, in which the tradition of Christian monumental painting – plastic generalization, clearly structured composition, and the symbolism of color – is combined with the tragedy of multifaceted myth-making, heightened expressiveness, expressionist energy” (Ignatyeva, 2023: 52).

V. Khyzhynsky, a researcher of the impact of war-time events on the work of contemporary Ukrain-

ian artists, writes: “The context of war has inevitably influenced the thematic content, compositional choices, and emotional resonance of the works,” and notes that “art becomes a form of chronicle,” seeking new artistic means and new metaphors “that embody the experience of pain and resistance” (Khyzhynsky, 2025: 43). In Svitlychny’s Irish projects, the plastic and pictorial language of Expressionism has become the dominant visual means of interpreting the events of the war years.

In late 2024, the Lviv gallery “Dzyga” presented an exhibition of Yevhen Svitlychny’s works brought from Ireland; the project combined three conceptual parts: “Chronicles,” “Bestiary,” and “Ladder,” which



Image 1. Works from the exhibition “Barren – Ukrainian Chronicles. Part II”. Chronicles. (2022. Paper, acrylic. 5.60x2 m.)



Image 2. Works from the exhibition “Barren – Ukrainian Chronicles. Part III”. Chronicles. Triptych. (2022. Paper, acrylic. 4.90x2 m.)

the artist created over a 22- to 24-year period while living abroad. This project was conceived as a fundamental cycle, a core concept that the artist plans to continue in Ukraine.

The artist's visual "tools" include the generalization and flattening of volumes, the grotesque distortion of forms and silhouettes, a flawlessly pulsating rhythm, a nervous, tremulous line, contrasting scales, and a palette of fiery colors. Through the intricacy of complex interrelationships between strokes, lines, and outlines, the artist conveys a wide spectrum of emotions – from reflection to heroic tragedy. Calling himself a "chronicler" (Interview with Yevhen Svitlychny, 2023), Yevhen Svitlychny creates a pictorial world far removed from a mirror image, a world that is not a

mere illustration. His canvases capture flashes of emotion in which color, brushstroke, and space synthesize into a panorama of extraordinary emotional tension that powerfully unfolds before the viewer.

Currently, the artist is forced to remain far from his homeland; he is working on a project with the evocative title "This Insane World" (Image 4), conceived as a kind of "endless film" – an undivided, monumental "strip" of works that "flow" into one another without pause, continuously, much like the rapid chaos of our present day. The artist merges with the rhythm of the modern world, transforming it into his own self-portrait, and conversely – through his ambiguous, "uncomfortable," uncompromising inner world – he unfolds a chronicle of the present: aggressive, tragic, yet full of hope.



Image 3. Works from the exhibition "Continuum. Bestiary" (2023. Paper, colored pencils, charcoal, sanguine. 2.80x2 m.)

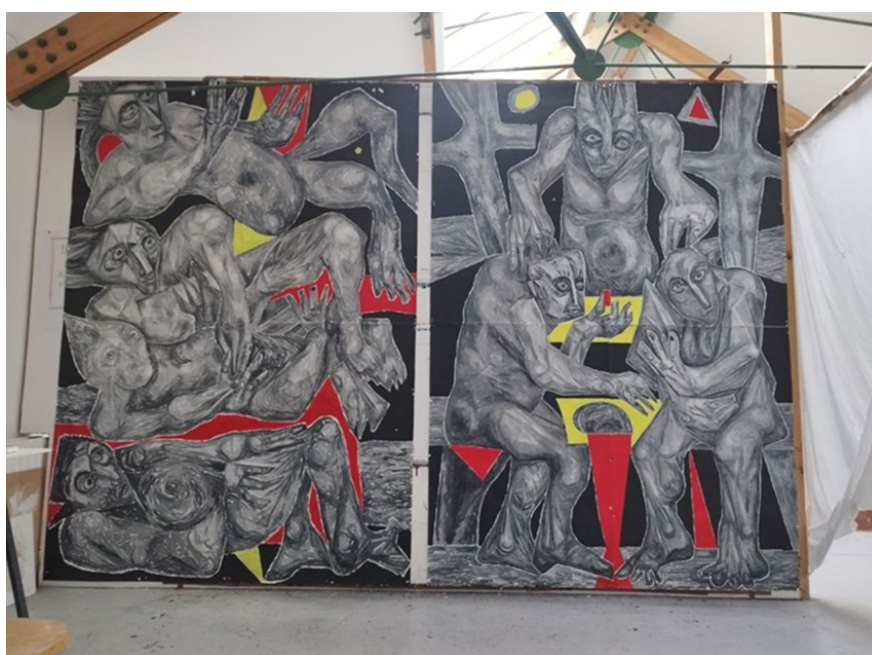


Image 4. Preparatory work for the exhibition "This Insane World" (2025–2026. Paper, acrylic. 2.40x1.68 m.)

Conclusions. The visual language of the artist Yevhen Svitlychny – dynamic, powerful, and expressive – constitutes an exceptionally timely artistic statement during these difficult times for our country. This language, which requires no translation or unnecessary explanation, is filled with sincerity and symbolism that resonates deeply with the human heart.

The characteristic features of Yevhen Svitlychny's artistic language include the emotional structure of dynamic compositions, universal spiritual depth, the polysemantic nature of meanings and sacred symbols, the originality and uniqueness of images, and expressive candor. The mysterious world of Yevhen Svitlychny's painting, filled with sharp, jagged silhouettes, the sometimes frightening, jumbled faces of people and animals, the frenzied rhythms of bodies, arms, and legs, bold colors, and images of ancient magic, illuminated by the highly spiritual symbolism of Christianity, demonstrates the depth of the artist's inner drama, of humanity, and of the world, captivating the viewer with the spiritual energy created by the master's hand, his feelings, and his thoughts. As the heir to the Ukrainian avant-garde artists of the "first wave" and a representative of the Kharkiv school, Yevhen Svitlychny has remained faithful to his avant-

garde artistic explorations since the 1970s, intensifying them with the powerful drama of expressionism. In her research work devoted to the worldview and aesthetic formation of abstract painting in Ukraine during the 1980s – 2000s, researcher I. Pavelchuk characterizes Yevhen Svitlychny's creative style as "...the psychological dimension of expressionism, the fairy-tale quality of surrealism, and the rebellious spirit of the avant-garde..." (Pavelchuk: 2013: 104).

Svitlychny rarely limits himself to creating individual canvases; his artistic projects are large-scale series, "pictorial books," and "graphic epics," imbued with an overarching theme aimed at evoking a profound emotion and an unforgettable impression. The artist masterfully combines space, light, sound, and the expression of form and color into a single artistic "fabric," transforming the exhibition into a cohesive context in which every detail contributes to the grand vision.

The artist's creative language transcends individual techniques and genres of artistic expression; it is synthetic: in it, the expression of dramatic theatricality, the innovative explorations of the avant-garde, the power of monumentality, and the mystery of sacred symbolism are organically fused into that very unique alloy that is the hallmark of true art.

BIBLIOGRAPHY

1. Бабунич Ю. Експресіонізм в українському малярстві першої третини XX століття: риси національної самобутності. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів. 2022. Вип. 48. С. 4-10. DOI: 10.37131/2524-0943-2022-48-1-1
2. Бондар-Терещенко І. Євгеніка у світлі мистецтва. Образотворче мистецтво: зб. наук. пр. Київ: видання Національної спілки художників України. 2007. Вип. 4. С. 48-50.
3. Братюк Н. Прояви експресіонізму у творчості львівських митців періоду 1950-х років. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич. 2020. Вип. 31, том 1. 2020. С. 102-118. DOI: 10.24919/2308-4863.1/31.213746
4. Ігнат'єва Н. Художник Євген Світличний. «Рукописна книга» болю». Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: збірник матеріалів V Міжнар. наук. практ. конф., м. Київ, 15–16 листопада 2023 р. Київ: ІПСМ НАМ України, 2023. С. 51-53.
5. Ігнат'єва Н.В. Спадкоємець харківського авангарду: Євген Світличний – живопис, гафіка, дизайн. Дизайн ХХІ століття. Українська модель дизайну: Василь Єрмілов: збірник матеріалів Міжнар. наук. конф., м. Харків, 28 березня 2024 р. Харків: ХДАДМ, 2024. С. 34-35.
6. Канцедал С. Живописна онтологія Євгена Світличного. ART UKRAINE. 2014. URL: <https://artukraine.com.ua/a/zhivopisnaya-ontologiya-evgeniya-svetlichnogo/>
7. Кохан Т. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2002. 19 с.
8. Павельчук І. Художні моделі абстрактного живопису в Україні. 1980–2000 (Епістемологія креативу). Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 216 с. ISBN 978-966-518-628-1.
9. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2018. 638 с.
10. Прокопович Т. Експресія творів сучасного мистецтва. Живопис. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків. 2015. Вип. 3. С. 40-45.
11. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України, Київ: «Фенікс», 2017. 480 с. ISBN 978-966-136-449-2
12. Солярська-Комарчук І. Український нонконформізм 70 – 80-х років ХХ ст. в просторі європейської художньої традиції. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ. 2023. Вип. 1. С. 157-162.
13. Титаренко Н. Харківське обличчя українського авангарду. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів. 2023. Вип. 23. С. 202-214.
14. Хижинський В. Вплив війни на творчість сучасних українських художників та здобувачів вищої мистецької освіти. Сучасне мистецтво: зб. наук. пр. Київ. 2025. Вип. 21. С. 41-52. DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345507

15. Юр М. Український авангард: шлях до формально пластичної мови. Українська академія мистецтва: зб. наук. пр. Київ. 2016. Вип. 25. С. 13-22.
16. Інтерв'ю Євгена Світличного Каналу «Хто тут?». 2023. URL: <https://youtu.be/KDCV5HebyWs> (дата звернення: 23.04.2026).

REFERENCES

1. Babunych Yu. (2022) Ekspresionizm v ukrainskomu maliarstvi pershoi tretyny XX stolittia: rysy natsionalnoi samobutnosti. [Expressionism in Ukrainian Painting of the First Third of the 20th Century: Features of National Identity] Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv., 48. 4-10. [in Ukrainian].
2. Bondar-Tereshchenko I. (2007) Yevhenika u svitli mystetstva. [Eugenics in the Light of Art] Obrazotvorche mystetstvo: zb. nauk. pr., vydannia Natsionalnoi spilky khudozhnykiv Ukrainy., 4. 48-50. [in Ukrainian].
3. Bratiuk N. (2020) Proiavy ekspresionizmu u tvorchosti lvivskykh myttsiv periodu 1950-kh rokiv. [Manifestations of Expressionism in the Works of Lviv Artists of the 1950s.] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych., 31, tom 1. 102-118. [in Ukrainian].
4. Ignatyeva N. (2023) Khudozhnyk Yevhen Svitlychnyi. «Rukopysna knyha» boliu». [“The Handwritten Book of Pain”] Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvovnavstva ta kulturolohii: zbirnyk materialiv V Mizhnar.-prakt. konf., 51-53. [in Ukrainian].
5. Ignatyeva N. (2024) Spadkoiemets kharkivskoho avanhardu: Yevhen Svitlychnyi – zhyvopys, hafika, dyzain. [Heir to the Kharkiv Avant-Garde: Yevhen Svitlychnyi – Painting, Graphics, Design] Dyzaïn XXI stolittia. Ukrainska model dyzainu: Vasyly Yermilov: zbirnyk materialiv Mizhnar. nauk. konf., KhDADM, 34-35. [in Ukrainian].
6. Kantsedal S. (2014) Zhyvopysna ontolohiia Yevhena Svitlychnoho. [The Pictorial Ontology of Yevhen Svitlychnyi] ART UKRAINE. [in Ukrainian]. URL: <https://artukraine.com.ua/a/zhyvopisnaya-ontologiya-evgeniya-svetlichnogo/>
7. Kokhan T. (2002) Ekspresionizm v konteksti vydovoi spetsyfiky mystetstva [Expressionism in the Context of Artistic Genre Specificity]: avtoref. dys. ... kand. Mystetstvovnavstva., 17.00.01. Kyiv, 19. [in Ukrainian].
8. Pavelchuk I. (2013) Khudozhni modeli abstraktnoho zhyvopysu v Ukraini. 1980–2000 (Epistemolohiia kreatsii). [Artistic Models of Abstract Painting in Ukraine, 1980–2000 (The Epistemology of Creation)] «Kyiv-Mohyla Academy Publishing House», 216. [in Ukrainian].
9. Pavlova T. (2018) Avanhard v obrazotvorchomu mystetstvi Kharkova XX stolittia [The Avant-Garde in the Visual Arts of 20th-century Kharkiv]: dys. ... doktora mystetstvovnavstva: 17.00.05. Lviv, 638. [in Ukrainian].
10. Prokopovych T. (2015) Ekspresiiia tvoriv suchasnoho mystetstva. Zhyvopys. [Expression in Contemporary Art. Painting] Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, 3. 40-45. [in Ukrainian].
11. Smyrna L. (2017) Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art]: monohrafiia / Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, «Feniks», 480. [in Ukrainian].
12. Soliarska-Komarchuk I. (2023). Ukrainyskyi nonkonformizm 70 – 80-kh rokiv XX st. v prostori yevropeiskoi khudozhnoi tradytsii. [Ukrainian Nonconformism of the 1970s – 1980s in the Context of European Artistic Tradition] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal, 1. 157-162. [in Ukrainian].
13. Tytarenko N. (2023) Kharkivske oblychchia ukrainskoho avanhardu. [The Kharkiv Face of the Ukrainian Avant-Garde] Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 23. 202-214. [in Ukrainian].
14. Khyzhynskyi V. (2025) Vplyv viiny na tvorchist suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv ta zdobuvachiv vyshchoi mystetskoï osvity. [The Impact of War on the Work of Contemporary Ukrainian Artists and Students of Higher Art Education] Suchasne mystetstvo: zb. nauk. pr., 21. 41-52. [in Ukrainian].
15. Yur M. (2016) Ukrainyskyi avanhard: shliakh do formalno-plastychnoi movy. [The Ukrainian Avant-Garde: The Path to a Formal-Plastic Language] Ukrainska akademiia mystetstva: zb. nauk. pr., 25. 13-22. [in Ukrainian].
16. Interviu Yevhena Svitlychnoho Kanalu «Khto tut?» [Interview with Yevhen Svitlychnyi on the channel “ Khto tut?”] URL: <https://youtu.be/KDCV5HebyWs>

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 351:008:355.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-44>

Олександра КАЧМАР,
orcid.org/0000-0002-2002-4603
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри управління соціокультурною діяльністю, шоу-бізнесу
та івентменеджменту
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) oleksandra.kachmar@pnu.edu.ua

Ірина ЗІНКІВ,
orcid.org/0000-0002-0406-3370
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка
(Львів, Україна) i.zinkiv@gmail.com

Станіслав КОТОРОБАЙ,
orcid.org/0000-0001-8205-4448
Заслужений економіст України, PhD,
Доцент
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) vak2019@ukr.net

ІНСТИТУЦІЙНЕ УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНИМИ ПРОЦЕСАМИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ ТА ПОСТКОНФЛІКТНОГО ВІДНОВЛЕННЯ УКРАЇНИ

Об'єктом дослідження є процеси інституційного управління сферою культури в умовах воєнного стану та постконфліктного відновлення. Актуальність теми зумовлена потребою забезпечити ефективне функціонування інституцій у сфері культури під час збройної агресії, трансформації соціокультурного середовища та зростання ролі культури як інструменту суспільної консолідації й національної ідентичності. Нині культура є не лише сферою духовного життя, а й важливим чинником стійкості держави, що зумовлює потребу в належному інституційному забезпеченні та ухваленні адаптивних управлінських рішень. Метою статті є здійснення аналізу теоретичних і практичних засад інституційного управління у сфері культури під час війни та визначення основних напрямів його трансформації в контексті постконфліктного відновлення. Для досягнення поставленої мети застосовано методи системного аналізу, узагальнення, порівняння та структурно-функціонального підходу, що дало змогу комплексно проаналізувати особливості функціонування сфери культури в умовах кризи. У дослідженні обґрунтовано специфіку діяльності державних і недержавних інституцій у сфері культури, їхню взаємодію, а також роль у забезпеченні безперервності процесів у сфері культури. Проаналізовано вплив воєнного стану на трансформацію механізмів управління політикою у сфері культури, зокрема зміну пріоритетів фінансування, цифровізацію послуг у сфері культури, посилення ролі громадських ініціатив та міжнародної підтримки. Окрему увагу приділено збереженню культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та формуванню нових форматів комунікації в умовах обмежень і ризиків. Проаналізовано основні проблеми та виклики інституційного управління сферою культури, серед яких – недостатність ресурсного забезпечення, руйнування інфраструктури, міграційні процеси та потреба в оновленні нормативно-правової бази. Визначено перспективні напрями розвитку інституційного управління під час постконфліктного відновлення, зокрема інтеграцію європейських підходів, посилення децентралізації, розвиток партнерств та впровадження інноваційних управлінських моделей.

Ключові слова: державна політика, соціокультурна сфера, публічне адміністрування, креативний сектор, відбудова, децентралізація, міжнародна підтримка.

Oleksandra KACHMAR,

orcid.org/0000-0002-2002-4603

Doctor of Philosophy Science, Professor;

Professor at the Department of Management of Socio-Cultural Activities,

Show Business and Event Management

Vasyl Stefanyk Carpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) oleksandra.kachmar@pnu.edu.ua

Iryna ZINKIV,

orcid.org/0000-0002-0406-3370

Doctor Hab. of Art Studies, Professor;

Professor at the Department of Music Theory

Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

(Lviv, Ukraine) i.zinkiv@gmail.com

Stanislav KOTOROBAL,

orcid.org/0000-0001-8205-4448

Honored Economist of Ukraine, PhD,

Associate Professor;

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine) vak2019@ukr.net

INSTITUTIONAL GOVERNANCE OF CULTURAL PROCESSES UNDER MARTIAL LAW AND POST-CONFLICT RECOVERY

The object of this study is the processes of institutional governance in the cultural sphere under martial law and in the context of post-conflict recovery. The relevance of the topic is determined by the need to ensure the effective functioning of cultural institutions amid armed aggression, the transformation of the socio-cultural environment, and the increasing role of culture as an instrument of social consolidation and national identity. In contemporary conditions, culture functions not only as a sphere of spiritual life but also as an important factor of state resilience, which necessitates appropriate institutional support and adaptive management decisions. The aim of the article is to analyze the theoretical and practical foundations of institutional governance of cultural processes under martial law and to identify key directions for its transformation in the context of post-conflict recovery. To achieve this aim, methods of system analysis, generalization, comparison, and the structural-functional approach were applied, enabling a comprehensive examination of the functioning of the cultural sphere under crisis conditions. The study explores the specifics of the activities of state and non-state institutions in the cultural sphere, their interaction, and their role in ensuring the continuity of cultural processes. The impact of martial law on the transformation of cultural policy management mechanisms is analyzed, particularly changes in funding priorities, the digitalization of cultural services, the strengthening of civic initiatives, and international support. Particular attention is paid to cultural heritage preservation, the development of the creative sector, and the emergence of new formats of cultural communication under conditions of restrictions and risks. The study also examines the challenges of institutional governance in the cultural sphere, including insufficient resource provision, the destruction of cultural infrastructure, migration processes, and the need to update the regulatory framework. The paper identifies promising directions for the development of institutional governance in the context of post-conflict recovery, including the integration of European approaches, strengthening decentralization, the development of partnerships, and the implementation of innovative management models.

Key words: *public policy, socio-cultural sphere, public administration, creative sector, reconstruction, decentralization, international support.*

Постановка проблеми. Функціонування сфери культури під час воєнного стану супроводжується глибинними інституційними змінами, що охоплюють як механізми управління, так і інтенсифікацію взаємодії між державними, громадськими й міжнародними акторами. Руйнування інфраструктури, міграційні процеси, обмеженість фінансових ресурсів і зміна державних пріоритетів ускладнюють координацію процесів у сфері культури та знижують їхню стабільність, що зумовлює потребу

в переосмисленні підходів до організації та підтримки інституцій сфери культури.

Водночас адаптація інституцій є нерівномірною: частина з них швидко впроваджує цифрові й партнерські формати діяльності, тоді як інші залишаються в межах традиційних моделей, що посилює регіональні дисбаланси й нерівність доступу до послуг у сфері культури.

Важливою проблемою залишається координація дій між рівнями публічного управління та

ефективне використання міжнародної підтримки, що потребує чітких інституційних механізмів та узгодженості управлінських рішень. У контексті повоєнного відновлення України це зумовлює необхідність формування нової моделі розвитку сфери культури, орієнтованої на децентралізацію, посилення ролі громад і впровадження європейських підходів.

Аналіз досліджень. Питання інституційного управління сферою культури під час війни та післявоєнного відновлення України розглядають у сучасній науковій літературі крізь призму трансформації державної політики, стійкості інституцій у сфері культури і зміни механізмів управління. Окремі дослідження акцентують на формуванні стійкості в контексті інформаційних і соціальних загроз, що дає змогу трактувати культуру як елемент суспільної стабільності й адаптації до кризових ситуацій (Lurupa, 2026).

Низку наукових робіт присвячено переосмисленню ролі культури під час війни. Дослідники аналізують вплив збройного конфлікту на спадщину у сфері культури, інституційні практики її збереження та механізми спротиву; розглядають питання фізичного збереження об'єктів спадщини у сфері культури й формування нових моделей її комунікації та самоідентифікації суспільства (Мусієнко, 2023; Левченко, 2023).

Окрему групу становлять дослідження, присвячені державній політиці у сфері культури та її трансформації в постконфліктний період. У них акцентовано увагу на необхідності оновлення інституційної архітектури управління у сфері культури, посиленні координації між державними й недержавними структурами, а також розвитку стратегічного підходу до формування програм у сфері культури (Герчанівська, 2023; Ананов, 2025).

Значну увагу в науковому дискурсі приділено питанням цифровізації сфери культури та розширенню доступу до її спадщини за допомогою сучасних технологій. Такі підходи розглядаються як ефективний інструмент оптимізації управління процесами у сфері культури та засіб забезпечення їхньої сталості в умовах обмежень, зумовлених воєнним станом (Оришук, 2023).

У дослідженнях міжнародного виміру політики у сфері культури акцентовано на стратегічному значенні співпраці між країнами та міжнародними організаціями у сфері захисту та реставрації цінностей. Міжнародна підтримка трактується як важливий чинник стабілізації сектору та його адаптації до викликів воєнного часу (Маслікова, 2023).

Питання інституційного управління сферою культури на рівні територіальних громад та окре-

мих галузевих сегментів (музична індустрія, соціокультурна діяльність і туризм) досліджуються крізь призму управлінських інновацій та децентралізаційних процесів. У цих дослідженнях акцентовано на необхідності підвищення ефективності локальних інституцій у сфері культури і впровадження гнучких моделей управління (Казаков, 2025; Тренбач, Виткалов, 2025; Худик, 2025; Зубехіна, 2025; Любарець, 2023).

Міжнародні наукові підходи доповнюють розробки українських авторів, розглядаючи культуру як елемент системи державного управління та чинник впливу на ефективність політичних і соціальних інституцій. Зокрема, проаналізовано зв'язок між особливостями культури суспільства та якістю управлінських рішень, що дає змогу значно розширити інтерпретацію ролі культури у забезпеченні державної життєстійкості (Holý, Evan, 2022).

Окрему аналітичну площину формують дослідження впливу кризових ситуацій глобального характеру на сферу культури. У них проаналізовано зміни в структурі праці цієї сфери, зростання вразливості креативного сектору та необхідність переосмислення моделей його підтримки, що є релевантним і для умов воєнного та постконфліктного відновлення України (Banks, O'Connor, 2021).

Загалом наукові джерела демонструють багатомірність підходів до вивчення інституційного управління процесами сфери культури. Водночас залишається потреба у комплексному узагальненні впливу воєнного стану на трансформацію інституцій сфери культури та визначенні системних механізмів їхнього відновлення України в постконфліктний період.

Мета статті полягає в аналізі механізмів інституційного управління процесами у сфері культури під час воєнного стану та визначенні напрямів їхньої трансформації в контексті постконфліктного відновлення України. Дослідження зосереджене на ідентифікації чинників, що визначають ефективність функціонування сфери культури в умовах кризи, а також на комплексному аналізі ролі державних, громадських і міжнародних інституцій у забезпеченні її життєстійкості та безперервності.

Відповідно до мети сформульовано такі завдання:

- 1) дослідити особливості трансформації інституційного управління сферою культури в умовах системних криз (зокрема воєнного стану та постковідного відновлення України);
- 2) проаналізувати вплив багаторівневої взаємодії суб'єктів публічного адміністрування, інсти-

туцій у сфері культури і міжнародних партнерів на ефективність реалізації політики у цій сфері;

3) обґрунтувати стратегічні напрями вдосконалення інституційної моделі управління процесами у сфері культури в контексті процесів цифровізації, децентралізації та потреб постконфліктного відновлення України.

Виклад основного матеріалу. Управління сферою культури нині вибудовується як багаторівнева система, у якій взаємодіють державні органи, місцеві інституції, громадські ініціативи та міжнародні партнери. Для публічного адміністрування така взаємодія необхідна для узгодження стратегічних цілей із реальними механізмами їхнього досягнення. Це дає змогу підтримувати стабільність сфери культури й забезпечувати її здатність реагувати на зміни.

Культуру дедалі частіше трактують як елемент, що впливає на загальну стійкість держави. Вона відіграє важливу роль у забезпеченні цілісності суспільства, особливо в умовах криз і нестабільності. У такому підході процеси у сфері культури вже не зводяться лише до сфери гуманітарної політики, а сприймаються як елемент ширшої системи суспільної безпеки. Відповідно, інституційне управління тут виконує не тільки організаційну функцію, а й стабілізаційну (Holý, Evan, 2022).

У межах концепції життєстійкості культура розуміємо як адаптивний механізм, що забезпечує спроможність суспільства протистояти інформаційним, соціальним та політичним викликам. Інституції у сфері культури відповідають як за

збереження та передачу цінностей, так і за формування стійких моделей поведінки в умовах невизначеності. Це поступово змінює уявлення про їхню роль і підсилює значення здатності системи до довготривалої адаптації (Lurupa, 2026). З огляду на це, під час криз інституції у сфері культури поступово змінюють формат роботи. Вони відходять від жорстко ієрархічної моделі та переходять до гнучких форм взаємодії, де важливу роль відіграють цифрові інструменти та партнерські зв'язки. Унаслідок цього система стає більш мережевою та адаптивною.

Узагальнення теоретичних положень та емпіричних спостережень щодо функціонування сфери культури під час кризи дає змогу здійснити візуалізацію інституційної моделі управління. Йдеться про необхідність системного відображення взаємозв'язків між рівнями публічного адміністрування, інституціями у сфері культури та зовнішніми факторами, які впливають на формування й реалізацію політики у цій сфері. Така модель дає змогу структурувати багаторівневу взаємодію та чітко окреслити канали управлінського впливу під час воєнного стану та постковідного відновлення України (рис. 1).

На рис. 1 представлено багаторівневу структуру інституційного управління процесами у сфері культури, що ґрунтується на постійній взаємодії її елементів. Розподіл повноважень між державним, регіональним і локальним рівнями не є статичним; він має адаптивний характер і трансформується відповідно до ситуації. Визначальну



Рис. 1. Інституційна модель управління процесами у сфері культури під час воєнного стану та постковідного відновлення України

Джерело: розроблено авторами

роль відіграють зовнішні чинники, позаяк саме вони формують параметри функціонування всієї системи. Ефективність політики у сфері культури визначається не окремими інституціями, а узгодженістю їхніх дій.

Від початку воєнного стану функціонування сфери культури істотно змінилося. Частину інфраструктури було втрачено або пошкоджено, скоротилися ресурси, а звичні механізми взаємодії з аудиторією перестали працювати так, як у попередній період. Внаслідок цього управлінські рішення часто ухвалюються ситуативно й спрямовані передусім на підтримання базової діяльності.

Важливий вплив мають і міграційні процеси. Переміщення населення змінює попит на послуги у сфері культури, проте досить нерівномірно за регіонами. Внаслідок цього одні території отримують додаткове навантаження, в той час як інші, навпаки, втрачають аудиторію. Це змушує по-іншому підходити до планування політики у сфері культури та враховувати мобільність населення.

Адаптація інституцій відбувається нерівномірно. Частина з них досить швидко переходить до нових форматів роботи, активно застосовуючи цифрові інструменти, водночас інші залишаються орієнтованими на традиційні підходи. Це ускладнює координацію на різних рівнях управління і створює додаткові проблеми для всієї системи.

Загалом спостерігаємо поступову перебудову сфери культури. Йдеться не лише про збереження наявних інституцій, а й про формування нових способів їхньої взаємодії. У цих умовах особливого значення набуває поєднання короткострокових рішень із довгостроковим баченням розвитку сфери культури та її інституційним управлінням.

Під час війни державна політика у сфері культури істотно змінила свої пріоритети. На перший план вийшли питання збереження культурної спадщини, підтримки національної ідентичності та забезпечення безперервності життя у сфері культури. Культура виконує не лише традиційні функції, вона стала одним із чинників національної стійкості. Це посилює потребу в координації між різними рівнями управління та залученні додаткових ресурсів (Герчанівська, 2023; Ананов, 2025). Паралельно зростає роль стратегічного планування, особливо щодо довгострокового відновлення інфраструктури у сфері культури України.

Окремо варто наголосити на зміні підходів до публічного адміністрування. До війни переважали більш централізовані моделі, а зараз дедалі частіше застосовуються гнучкі формати взаємодії між державними органами, місцевим самовряду-

ванням та інституціями у сфері культури. Це дає змогу швидше реагувати на виклики, хоч і ускладнює координацію та потребує більшої узгодженості рішень (Любарець, 2023). Внаслідок цього поступово формується змішана модель управління, у якій поєднуються риси централізації й децентралізації.

Щоб комплексно осмислити ці зміни, їх доцільно представити у структурованій формі (табл. 1). Такий підхід створює можливість проаналізувати не лише окремі зміни, а і їхню системну взаємозалежність у межах єдиної моделі інституційного управління.

Здійснений аналіз засвідчує, що політика у сфері культури в Україні поступово переходить у режим постійної адаптації до кризових викликів. Традиційні стабільні моделі управління поступаються місцем адаптивному менеджменту, що ґрунтується на гнучких та ситуативних рішеннях. За таких обставин ефективність залежить від здатності інституцій оперативно змінювати внутрішні процеси й вибудовувати взаємодію з партнерами.

Досвід подолання пандемічної та воєнної криз має накопичувальний ефект. Це дає змогу управлінським рішенням дедалі частіше спиратися на вже апробовані антикризові алгоритми. Внаслідок цього змінюється й підхід до державного регулювання: воно стає відкритішим до співпраці з різними секторами та зовнішніми джерелами підтримки. Це створює передумови для переосмислення ролі інституцій культури: вони поступово набувають статусу повноправних учасників політичного процесу.

Збереження культурної спадщини під час війни є складним процесом, що поєднує заходи з фізичного захисту об'єктів до фіксації втрат і конструювання нових практик пам'яті. Руйнування інфраструктури та ризик втрати цінностей у сфері культури актуалізують переосмислення ролі держави й профільних інституцій у цій царині. Культурна спадщина виходить за межі суто об'єкта охорони, вона постає фундаментальним символічним ресурсом, що підтримує колективну пам'ять і національну ідентичність (Мусієнко, 2023).

Водночас посилюється й спротив у сфері культури, спрямований на збереження традицій, підтримку локальних ініціатив та відтворення простору в сфері культури навіть у складних умовах (Левченко, 2023). У межах державної політики це стимулює розвиток цифрових методів захисту спадщини: фіксацію, архівацію та популяризацію об'єктів культури у цифровому форматі. Це гарантує збереження інформації навіть у разі пошкодження або фізичного знищення окремих

пам'яток (Оришук, 2023). Унаслідок цього цифровий вимір трансформується в самостійний та рівноцінний складник системи збереження надбань культури.

Цифровізація загалом істотно змінює сферу культури. Вона впливає на способи організації діяльності, розширює доступ до послуг і змінює взаємодію з аудиторією (Сенчило-Татліліоглу та ін., 2022). Значна кількість установ переходять до гібридних форматів роботи, коли онлайн-інструменти доповнюють або частково замінюють офлайн-діяльність. Це дає змогу зберігати безперервність процесів у сфері культури навіть під час складної безпекової ситуації. Крім того, цифрові інструменти спрощують взаємодію між різними рівнями управління. Обмін інформацією стає швидшим, координація – ефективнішою, а можливості для партнерства – ширшими. Унаслідок цього формується гнучкіша система управління, що здатна реагувати на зміни без втрати цілісності.

За кризових умов праця у сфері культури швидко втрачає стабільні форми організації. Це посилює потребу в зовнішній підтримці (Banks & O'Connor, 2021). В українських реаліях така залежність виявляється через активне використання грантових програм та ресурсів, які фактично забезпечують безперервність процесів у сфері культури. Міжнародне співробітництво та проектне фінансування під час війни забезпечує підтримку й виконує стабілізаційну функцію для всієї сфери культури. Йдеться про поєднання ресурсів,

експертної допомоги та інструментів дипломатії у цій галузі. За таких умов міжнародні організації фактично стають повноцінними учасниками процесів відновлення та підтримки інфраструктури у сфері культури України (Маслікова, 2023).

Отже, в умовах війни помітно зростає роль дипломатії у сфері культури, яка трансформується із засобу презентації культури за кордоном у дієвий інструмент комунікації та формування міжнародної підтримки. З огляду на це відкриваються додаткові можливості для фінансування та партнерства. Це зумовлює зниження навантаження на державний бюджет і розширення ініціатив у сфері культури.

На локальному рівні система управління сферою культури реагує на зміни найчутливіше. В умовах децентралізації територіальні громади дедалі частіше беруть на себе функції організації життя у сфері культури. Водночас ефективність залежить насамперед від того, наскільки місцеві інституції здатні працювати з обмеженими ресурсами та водночас підтримувати сталі практики у сфері культури (Худик, 2025).

Різні сегменти сфери культури розвиваються нерівномірно. Наприклад, у музичній індустрії переважають більш гнучкі підходи, орієнтовані на проектну діяльність і партнерства між державою та приватним сектором. У сфері культурного туризму, навпаки, більше акцентується на відновленні інфраструктури та довгостроковому плануванні (Казаков, 2025; Зубехіна, 2025).

Таблиця 1

Вплив війни та постковідного відновлення на інституційне управління процесами у сфері культури України

Напрямок змін	Постковідний період	Воєнний стан	Наслідки для інституційного управління
Формати діяльності у сфері культури	Масовий перехід у цифрові й гібридні формати	Аварійна цифровізація та релокація процесів у сфері культури	Закріплення змішаних моделей взаємодії з аудиторією
Інституційна спроможність	Часткова адаптація інституцій до онлайн-середовища	Руйнування частини інституцій та інфраструктури	Потреба в гнучких управлінських структурах
Фінансування	Скорочення бюджетів, переорієнтація витрат	Перерозподіл коштів на безпекові й відновлювальні потреби	Формування змішаних моделей фінансування (державні + донорські)
Роль держави	Підтримка стабілізації сектору культури	Посилення координаційної та захисної функції	Зростання ролі публічного адміністрування
Міжнародна взаємодія	Розширення цифрових обмінів у сфері культури	Активізація міжнародної допомоги та грантових програм	Інтеграція міжнародних механізмів у національну систему
Доступ до послуг у сфері культури	Часткова цифрова доступність	Фізичні обмеження доступу через бойові дії та міграцію	Поглиблення регіональних дисбалансів
Стратегічне планування	Коротко- та середньострокові адаптаційні стратегії	Орієнтація на кризове управління та відновлення	Перехід до довгострокових моделей постконфліктного розвитку

Джерело: розроблено авторами

Таблиця 2

Основні напрями розвитку інституційного управління сферою культури в постконфліктний період

Напрямок розвитку	Зміст трансформації	Інституційні наслідки	Очікуваний ефект
Європейська інтеграція	Запровадження стандартів прозорості, конкурсного фінансування, грантових моделей	Перебудова системи розподілу ресурсів у сфері культури	Підвищення ефективності використання бюджетних і донорських коштів
Децентралізація	Передача частини повноважень на рівень громад	Посилення ролі місцевих інституцій у сфері культури	Адаптація політики у сфері культури до регіональних потреб
Міжсекторальні партнерства	Співпраця держави, бізнесу та громадського сектору	Формування змішаних моделей фінансування	Зменшення залежності від державного бюджету
Розвиток креативних індустрій	Підтримка проєктної та інноваційної діяльності у сфері культури	Поява нових організаційних форматів	Економізація сфери культури та зростання самозайнятості
Інституційна модернізація	Оновлення управлінських моделей та нормативної бази	Перехід до гнучких управлінських структур	Підвищення стійкості системи у сфері культури

Джерело: розроблено авторами

На рівні громад управлінські зміни часто пов'язані з поєднанням різних джерел ресурсів. Важливим чинником є налагоджена координація між різними рівнями управління. За таких умов місцеві інституції вже не обмежуються виконанням державної політики, а дедалі частіше самі ініціюють проєкти у сфері культури (Тренбач, Виткалов, 2025).

Посткризове відновлення сфери культури України не обмежується поверненням до попередньої моделі. Навпаки, воно передбачає її переосмислення та модернізацію з урахуванням воєнного досвіду. Система управління поступово набуває багаторівневого характеру, де поєднуються державні механізми, ініціативи громад і міжнародна підтримка. Важливою залишається здатність швидко реагувати на нерівномірність відновлення регіонів України.

Європейська інтеграція формує орієнтири для цих змін. Йдеться передусім про прозорі механізми фінансування, конкурсний розподіл ресурсів і посилення ролі незалежних інституцій. Водночас триває процес децентралізації, який змінює баланс повноважень між центральною владою та громадами (Ананов, 2025; Тренбач, Виткалов, 2025).

Важливим напрямом є розвиток міжсекторальної взаємодії. Співпраця держави, бізнесу та громадського сектору дає змогу диверсифікувати джерела фінансування і зменшити залежність від одного ресурсу (табл. 2). Це особливо актуально для підтримки креативних індустрій та відновлення інфраструктури у сфері культури України (Казаков, 2025; Худик, 2025).

Зазначені напрями формують цілісну систему змін, де кожен елемент підсилює дієвість інших рівнів управління. Європейські підходи окреслю-

ють нормативні межі, децентралізація визначає розподіл повноважень, а партнерські моделі забезпечують ресурсну стійкість. У сукупності ці процеси зміщують акцент з централізованого управління на багаторівневу інституційну взаємодію, що підвищує адаптивність сфери культури під час постконфліктного відновлення України.

Висновки. Узагальнено, що інституційне управління процесами у сфері культури в Україні під час війни та постковідного відновлення зазнає глибоких трансформацій. Сфера культури поступово виходить за межі традиційного трактування як окремого гуманітарного сектору й дедалі більше інтегрується в систему забезпечення суспільної стійкості. Це зумовлює зміну ролі інституцій у сфері культури, які водночас із виконанням основних функцій є важливими елементами підтримки соціальної згуртованості та національної ідентичності.

Встановлено, що сучасна модель управління сферою культури є багаторівневою та має мережевий характер, де взаємодія між державними органами, місцевими громадами, громадськими ініціативами та міжнародними партнерами стає основною умовою ефективності. У цих умовах значно зростає роль координації, гнучкості управлінських рішень та здатності інституцій швидко адаптуватися до змін зовнішнього середовища.

Особливе значення має вплив воєнного стану, який не лише ускладнив функціонування сфери культури, а й прискорив її трансформацію. Руйнування інфраструктури, міграційні процеси та обмеженість ресурсів змусили інституції сфери культури переходити до нових форматів діяльності, зокрема активніше застосовувати цифрові інструменти та гібридні моделі роботи. Це

сприяло формуванню більш адаптивної системи управління.

Важливим результатом є також усвідомлення ролі міжнародного співробітництва та міжсекторальної взаємодії як визначальних чинників підтримки сфери культури. Залучення зовнішніх ресурсів, розвиток партнерств та інтеграція європейських підходів формують основу для модернізації управлінських механізмів і підвищення їхньої ефективності в довгостроковій перспективі.

Отже, сучасний етап розвитку політики у сфері культури в Україні позначений переходом до більш гнучкої, відкритої та багаторівневої сис-

теми управління, орієнтованої не лише на відновлення, а й на подальший розвиток сфери культури в умовах тривалих кризових викликів. Це створює передумови для формування нової моделі інституційної взаємодії, у якій культура є не лише об'єктом управління, а й активним чинником суспільної стійкості.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням ефективних інституційних моделей управління сферою культури під час постконфліктного відновлення України з урахуванням цифровізації, децентралізації, міжсекторальної взаємодії та інтеграції європейських підходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ананов О. В. Стратегії розвитку української культури: трансформація інституційного поля в умовах війни. *Культурологічний альманах*. 2025. № 3. С. 259–271. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.3.32>
2. Герчанівська П. Стратегічні проблеми культурної політики в повоєнній Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. Р. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286867>
3. Зубехіна Т. Інституційна інфраструктура збалансованого розвитку суб'єктів культурного туризму у повоєнний період. *Інновації та технології в сфері послуг і харчування*. 2025. № 4 (18). С. 91–97. DOI: [https://doi.org/10.32782/2708-4949.4\(18\).2025.13](https://doi.org/10.32782/2708-4949.4(18).2025.13)
4. Казаков Г. Інституційна структура управління музичною індустрією. *Вісник післядипломної освіти: збірник наукових праць. Серія «Соціальні та поведінкові науки; Управління та адміністрування»*. 2025. № 34 (63). Р. 218–235. DOI: [https://doi.org/10.58442/3041-1858-2025-34\(63\)](https://doi.org/10.58442/3041-1858-2025-34(63))
5. Левченко Ю. І. Культурний спротив – складник сучасної війни: огляд 2022 року. *Культурологічний альманах*. 2023. № 2. С. 71–88. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.10>
6. Любарець В. Менеджмент соціокультурної діяльності як складова системи державного управління. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 45. С. 178–183. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.657>
7. Маслікова І. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії*. 2023. № 1 (12). С. 4–9. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01)
8. Мусієнко Н. Культурна спадщина України в контексті російсько-української війни. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 19(2). С. 40–52. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294622](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294622)
9. Орищук В. Роль державної політики в забезпеченні доступу до культурної спадщини в епоху цифрової трансформації. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Державне управління*. 2023. № 18(2). С. 90–94. DOI: <https://doi.org/10.17721/2616-9193.2023/18-14/14>
10. Сенчило-Татліліоглу Н. О., Дячук Т. М., Литвинська С. В. Від малюнка до інтерактивності: дитяча книга на початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. № 50. С. 208–213. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-32>
11. Тренбач І., Виткалов С. Інституційні та організаційні інновації у менеджменті соціокультурної діяльності України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. № 51. С. 588–593. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1103>
12. Худик Д. Інституційні аспекти управління соціально-культурним розвитком територіальних громад в умовах війни та післявоєнної відбудови. *Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Економічні науки*. 2025. № 338 (1). С. 687–694. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5740-2025-338-101>
13. Banks M., O'Connor J. "A plague upon your howling": art and culture in the viral emergency. *Cultural trends*. 2021. № 30(1). Р. 3–18. DOI: <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1827931>
14. Holý V., Evan T. The role of a nation's culture in the country's governance: Stochastic frontier analysis. *Central European journal of operations research*. 2022. № 30(2). С. 507–520. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10100-021-00754-5>
15. Lupyna A. Modeling Scenarios for Cultural Resilience Among Youth in Conditions of Hybrid Information Threats. *Вісник гуманітарних наук*. 2026. № 16. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18937107>

REFERENCES

1. Ananov O. V. (2025) Stratehii rozvytku ukrainskoi kultury: transformatsiia instytutitsiinoho polia v umovakh viiny [Strategies for the development of Ukrainian culture: transformation of the institutional field in wartime]. *Kulturolohiichniy almanakh*, 3. 259–271. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.3.32> [in Ukrainian].
2. Herchanivska P. (2023) Stratehichni problemy kulturnoi polityky v povoiennii Ukraini [Strategic problems of cultural policy in post-war Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2. 3–8. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286867> [in Ukrainian].

3. Zubekhina T. (2025) Instytutsiina infrastruktura zbalansovanoho rozvytku subiektiv kulturnoho turyzmu u povoiennyi period [Institutional infrastructure for the balanced development of cultural tourism entities in the post-war period]. *Innovatsii ta tekhnologii v sferi posluh i kharchuvannia*, 4(18). 91–97. [https://doi.org/10.32782/2708-4949.4\(18\).2025.13](https://doi.org/10.32782/2708-4949.4(18).2025.13) [in Ukrainian].
4. Kazakov H. (2025) Instytutsiina struktura upravlinnia muzychnoiu industriieiu [Institutional structure of management in the music industry]. *Visnyk pisladyplomnoi osvity: zbirnyk naukovykh prats. Seriya: Sotsialni ta povedinkovi nauky; upravlinnia ta administruvannia*, 34(63). 218–235. [https://doi.org/10.58442/3041-1858-2025-34\(63\)](https://doi.org/10.58442/3041-1858-2025-34(63)) [in Ukrainian].
5. Levchenko Yu. I. (2023) Kulturnyi sprotyv – skladnyk suchasnoi viiny: ohliad 2022 roku [Cultural resistance as a component of modern war: a review of 2022]. *Kulturolohichnyi almanakh*, 2. 71–88. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.10> [in Ukrainian].
6. Liubarets V. (2023) Menedzhment sotsiokulturnoi diialnosti yak skladova systemy derzhavnoho upravlinnia [Management of socio-cultural activities as a component of public administration]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 45. 178–183. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.657> [in Ukrainian].
7. Maslikova I. (2023) Mizhnarodne spivrobitnytstvo u sferi kultury v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny: kulturolohichnyi aspekt [International cooperation in the field of culture in the conditions of the Russian-Ukrainian war: cultural aspect]. *Ukrainski kulturolohichni studii*, 1(12). 4–9. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01) [in Ukrainian].
8. Musiienko N. (2023) Kulturna spadshchyna Ukrainy v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny [Cultural heritage of Ukraine in the context of the Russian-Ukrainian war]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 19(2). 40–52. [https://doi.org/10.31500/01992-5514.19\(2\).2023.294622](https://doi.org/10.31500/01992-5514.19(2).2023.294622) [in Ukrainian].
9. Oryshchuk V. (2023) Rol derzhavnoi polityky v zabezpechenni dostupu do kulturnoi spadshchyny v epokhu tsyfrovoyi transformatsii [The role of public policy in ensuring access to cultural heritage in the era of digital transformation]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Derzhavne upravlinnia*, 18(2). 90–94. <https://doi.org/10.17721/2616-9193.2023/18-14/14> [in Ukrainian].
10. Senchylo-Tatliliohlu N. O., Diachuk T. M., Lytvynska S. V. (2022) Vid maliunka do interaktyvnosti: dytiacha knyha na pochatku XXI stolittia [From drawing to interactivity: children's books at the beginning of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 50. 208–213. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-32> [in Ukrainian].
11. Trenbach I., Vytkaiov S. (2025) Instytutsiini ta orhanizatsiini innovatsii u menedzhmenti sotsiokulturnoi diialnosti Ukrainy [Institutional and organizational innovations in the management of socio-cultural activities in Ukraine]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 51. 588–593. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1103> [in Ukrainian].
12. Khudyk D. (2025) Instytutsiini aspekty upravlinnia sotsialno-kulturnym rozvytkom terytorialnykh hromad v umovakh viiny ta pislivoiennoi vidbudovy [Institutional aspects of managing socio-cultural development of territorial communities in wartime and post-war recovery]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu. Seriya: Ekonomichni nauky*, 338(1). 687–694. <https://doi.org/10.31891/2307-5740-2025-338-101> [in Ukrainian].
13. Banks M., O'Connor J. (2021) “A plague upon your howling”: art and culture in the viral emergency. *Cultural Trends*, 30(1). 3–18. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1827931>
14. Holý V., Evan T. (2022) The role of a nation's culture in the country's governance: stochastic frontier analysis. *Central European Journal of Operations Research*, 30(2). 507–520. <https://doi.org/10.1007/s10100-021-00754-5>
15. Lupyna A. (2026) Modeling scenarios for cultural resilience among youth in conditions of hybrid information threats. *Visnyk humanitarnykh nauk*, 16. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18937107>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Іван КИРИЧЕНКО,

orcid.org/0009-0003-2960-7332

заслужений працівник культури України, доцент,

доцент кафедри графічних мистецтв

Національної академії образотворчих мистецтв і архітектури

(Київ, Україна), ivan.kyrychenko@naoma.edu.ua

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ З ДИСЦИПЛІНИ «ОФОРТ»

Мета статті полягає у розгляді та аналізі системи навчальних завдань, спрямованих на опанування графічної техніки офорта. Образотворча діяльність, як і будь-яка інша, вимагає певних вмінь. Майстерне володіння технікою офорта, уміння створити естамп в різноманітних манерах сприяє впевненому опануванню студентами образотворчої грамоти. Чим вищим є рівень умінь, тим більш чітко у ньому виявляється творчість. Велике значення у творчості має малювання з натури, по пам'яті та за уявою у взаємозв'язку з вивченням закономірностей та засобів гармонізації композиції. Це зумовило потребу поєднувати процеси: засвоєння знань, набуття технічних навиків і формування творчих умінь. Аналіз навчально-творчих робіт студентів показав, що формування творчих умінь на перших курсах навчання основ графічного мистецтва ще не достатньо досліджене. Наукового обґрунтування потребує система взаємопов'язаних завдань з техніки офорта, спрямованих на формування творчих умінь студентів в процесі їх виконання.

Для досягнення поставленої мети було використано такі методи дослідження: теоретичний метод – для вивчення психолого-педагогічної і мистецтвознавчої літератури та визначення стану розробленості досліджуваної проблеми; порівняльний метод – для виявлення особливостей різноманітних манер офорта, що дало змогу розробити навчальні завдання з цієї техніки. Провідним методом дослідження був педагогічний експеримент. Експериментально перевірялась ефективність методики формування творчих умінь студентів для визначення рівня сформованості їх професійної підготовки і майстерності.

Результати дослідження та висновки: наведені теоретичні узагальнення та практичні шляхи формування творчих умінь студентів засобами графічної техніки офорт створюють науково обґрунтовану систему завдань, спрямовану на формування творчих умінь майбутніх художників на засадах образотворчих законів, правил, прийомів і засобів. Послідовне виконання завдань з офорта в межах навчальної програми підготовки художників-графіків зумовлює становлення та розвиток творчих умінь і якостей, які спонукають студентів до постійного творчого пошуку та оволодіння творчими вміннями, результатом чого є створення оригінальних творів мистецтва.

Ключові слова: творчі уміння, офорт, травлений штрих, акватинта, суха голка, система завдань.

Ivan KYRYCHENKO,

orcid.org/0009-0003-2960-7332

Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Graphic Arts

National Academy of Fine Arts and Architecture

(Kyiv, Ukraine) ivan.kyrychenko@naoma.edu.ua

DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE SKILLS IN THE DISCIPLINE OF «ETCHING»

The purpose of the article is to review and analyse a system of educational tasks aimed at mastering the graphic technique of etching.

Visual arts, like any other field, require certain skills. Mastery of the etching technique and the ability to create prints in various styles help students confidently develop their artistic literacy. The higher the level of skill, the more clearly creativity is expressed. Drawing from life, from memory, and from the imagination, in conjunction with the study of the principles and means of harmonizing composition, plays a significant role in creativity. This necessitates combining the processes of knowledge acquisition, the development of technical skills, and the formation of creative abilities. An analysis of students' educational and creative works has shown that the development of creative skills in the early years of graphic art education has not yet been sufficiently studied. A system of interconnected etching technique assignments aimed at developing students' creative skills during their execution requires scientific justification.

To achieve this goal, the following research methods were used: theoretical method – to study psychological, pedagogical and art history literature and determine the state of development of the problem under study; comparative method – to identify the characteristics of various etching techniques, which made it possible to develop educational tasks for this technique. The leading research method was a pedagogical experiment. The effectiveness of the methodology for developing students' creative skills was experimentally tested to determine the level of their professional training and mastery.

Research results and conclusions: the theoretical generalizations and practical ways of developing students' creative skills using the graphic technique of etching create a scientifically based system of tasks aimed at developing the creative skills of future artists on the basis of the laws, rules, techniques and means of fine art. The consistent completion of etching tasks within the training programme for graphic artists leads to the formation and development of creative skills and qualities that encourage students to engage in constant creative exploration and mastery of creative skills, resulting in the creation of original works of art.

Key words: creative skills, etching, etched line, aquatint, dry point, system of tasks.

Постановка проблеми. Виховання й освіта нового покоління художників та розвиток образотворчого мистецтва потребують науково обґрунтованої складової змісту й методики навчання. Серед цих проблем однією з найважливіших є наукова розробка питань формування творчих умінь.

Під формуванням творчих умінь в процесі навчання ми розуміємо добір завдань, у цьому випадку з дисципліни «Офорт», у певній послідовності з поступовим їх ускладненням. Саме система завдань спрямована на поетапне набуття знань та умінь з офорта і формування творчих умінь студентів. Термін «система» походить від грецького *systema* – ціле, складене з частин, поєднаних між собою. Системою навчання називають розміщення в певній послідовності знань і практичних навичок, що складають єдине ціле. Послідовне виконання системи завдань дає змогу здобувати вміння та практичні навички, необхідні для більш успішного навчання на старших курсах, а також становлення висококваліфікованого художника-графіка.

Наукове підґрунтя розробки методики навчання необхідне для управління навчально-виховним процесом та вміння керувати образотворчою діяльністю студентів.

Аналіз основних досліджень та публікацій. У процесі розробки навчально-творчих завдань було опрацьовано мистецтвознавчу, психолого-педагогічну, а також методичну літературу, навчальні посібники та програми.

Для розуміння традицій та історії друкованої графіки було проаналізовано дослідження, присвячені українському графічному мистецтву. Насамперед це фундаментальні дослідження О. Лагутенко: «Українська графіка XX століття» та «Графіка графіки. Нариси з історії графіки XX століття» (Лагутенко, 2011; Лагутенко, 2007).

Концептуальні положення щодо розвитку творчого мислення і природи творчості обґрунтовано в наукових творах В. А. Роменця та А. А. Карпенка. У посібнику «Психологія творчості» В. А. Роменець розглядає ключові питання виявлення творчих здібностей та механізми творчого процесу (Роменець, 2001). А. А. Карпенко в однойменному виданні аналізує шляхи розвитку творчого потенціалу, що є важливим для мистецтва та самореалізації (Карпенко, 2016).

Вагомий внесок у вивчення техніки глибокого друку зробили М. Я. Богомольний і А. В. Чебикін, підготувавши та видавши навчальний посібник «Техніка офорта» (Богомольний, Чебикін, 1978). На сьогодні це єдине в Україні видання, у якому детально розглянуто різноманітні манери офорта:

штриховий офорт, акватинту, м'який ґрунт, резерваж, суху голку, мецо-тинто, пунктир тощо. Зважаючи на інтенсивний розвиток науково-технічного прогресу та наукових технологій, посібник 1978 року потребує актуалізації та оновлення.

У виданні «Техніки авторського друку» В. Є. Христенко розкриває проблеми тиражування творів мистецтва та становлення друкарської графіки як виду мистецтва. Автор докладно розглядає та аналізує друкарські можливості офорта, ксилографії, шовкотрафаретного друку, кольорової ліногравюри (Христенко, 2004).

Мета статті: дослідити манери графічної техніки офорт як основу та джерела створення навчально-творчих завдань, виконання яких забезпечує формування творчих умінь студентів НАОМА.

В основу дослідження було покладено гіпотезу про те, що формування творчих умінь студентів у процесі навчання офорта залежить від наявної системи навчально-пізнавальних і творчо-розвивальних завдань, побудованих за принципом розгорнутої послідовності, реалізація якої забезпечує поетапне формування навчально-репродуктивних і творчо-продуктивних умінь.

Виклад основного матеріалу. Навчальний курс «Офорт» є профільною дисципліною в системі підготовки художників-графіків. Вільне володіння технікою офорта дає можливість художникові успішно втілити власні творчі задуми. Система завдань з офорта побудована за принципом послідовності в опануванні техніки, а також забезпечує формування навчальних і творчо-продуктивних умінь. Студенти мають усвідомити необхідність підпорядкування підготовчих матеріалів – ескізів, начерків, зарисовок та фотографій – специфічним вимогам і можливостям офортного друку. До практичних завдань додаються методичні рекомендації, демонструються зразки класичних творів та кращі студентські роботи з методичного фонду НАОМА.

Провідним завданням підготовки майбутнього художника-графіка є формування творчих умінь студентів на початкових етапах навчання (1-2 курси). Саме в цей період закладається фундамент професійних знань і умінь художника-графіка, оскільки творча діяльність є складним та тривалим процесом. У такому контексті система вправ та доцільна послідовність їх реалізації відіграють вирішальну роль у професійному становленні студента.

Кожному етапу навчання студентів притаманні певні педагогічні умови. До них належить: удосконалення змісту навчання з урахуванням навчально-

пізнавальних функцій офорта як навчальної дисципліни та розгортання практичних завдань від простого до складного за їх змістовним і технічним навантаженням. За таких педагогічних умов передбачається забезпечення генетичного, структурного та корелятивного зв'язків.

Генетичний зв'язок забезпечується переходом від одного знання чи вміння до іншого, складнішого за рівнем, а також перетворенням простих умінь на структурно складні. Структурний зв'язок забезпечує взаємодію новоутворених умінь із базовими знаннями, коли художній продукт самоаналізується та самооцінюється з позицій засвоєння образотворчих законів, засобів технічних навиків і прийомів.

Корелятивний зв'язок (безпосередній та опосередкований) виявляється тоді, коли викладач розкриває, а студенти усвідомлюють залежність між окремими завданнями та манерами офорта, виконання яких потребує творчого синтезу знань і умінь. У результаті чого з'являється сукупний грамотно виконаний композиційний продукт образотворчої діяльності, побудований за законами кореляції, тобто з урахуванням оптимального співвідношення та взаємозв'язку образотворчих заходів, прийомів, технік.

Вивчення офорта розпочинається з технічно найпростішої манери офорта – *сухої голки*.

Суха голка є однією з найпоширеніших та найдоступніших манер глибокого друку (Богомольний, Чебикін, 1978). Вона не є складною у виконанні та передбачає широкий вибір матеріалів та інструментів, що робить її доступною та популярною як серед професійних художників-графіків, так і серед митців та аматорів графічного мистецтва.

Об'єктами для виконання завдання можуть бути різноманітні рослини, дерева або їхні частини, овочі чи фрукти. На першому етапі роботи над ескізами доцільно використовувати аналітичні зарисовки, уважно вивчаючи конструктивну будову об'єктів. Ескізом для створення офорта в манері суха голка може слугувати і фотографія, роздрукована за розміром, визначеним автором. Хоча фотографія поступається навчальним можливостям малюнка від руки, її використання не слід повністю відкидати. Перед початком роботи варто проаналізувати творчі роботи майстрів та кращі студентські завдання з цієї теми (Тарахан-Бережа, 1975; Сак, 1964; Київська картинна галерея, 2010). Тільки після цієї підготовки можна переходити до образно-емоційного втілення.

Завдання сприяє не тільки розвитку спостережливості та розуміння світу природи, але й пошуку графічних прийомів для створення художнього

образу. Цей пошук слід починати з виявлення головних елементів об'єкта, його логічної конструкції та структурної побудови, закладеної природою. Художник пізнає (сприймає, вивчає), оцінює (визначає власне ставлення) і створює художній образ – зображення, яке містить особисте ставлення до нього. Враховуючи особливості об'єкту, при гравіруванні на офортній дошці використовують різноманітні графічні прийоми: крапку, лінію, текстуру, світлотінь та інші. Художник самостійно обирає технічні прийоми та засоби виразності, на яких варто акцентувати увагу.

Метод суха голка дозволяє застосовувати для роботи традиційні матеріали – мідь, цинк чи латунь, а також різноманітні пластики, картон, фотоплівку. Для виконання першого завдання офортною дошкою у нас буде слугувати прозорий пластик. Використання пластику як основи, на якій виконують завдання, значно спрощує розуміння створення друкарської форми, тому що він прозорий. Гравірування здійснюється різнопрофільними гострими офортними голками. Саме механічним способом на поверхні створюються крапки, лінії, штрихи – основні характерні засоби виразності манери суха голка.

Для опанування манери офорта *травлений штрих* пропонується виконання завдання «Натюрморт», оскільки ця технікою є основою класичного офорта. Натюрморт – один із провідних об'єктів зображення на початкових етапах вивчення основ образотворчої грамоти. Це завдання невелике за об'ємом, але надзвичайно важливе для розуміння принципів травленого офорту (Богомольний, Чебикін, 1978; Лагутенко, 2016). Призначення навчального натюрморту – бути своєрідною «лабораторією» вивчення офорта, де студент ставить і розв'язує різноманітні професійні задачі, вдосконалює майстерність, формує власний стиль та почерк. Розглядаючи репродукції або оригінали (відбитки) зображень натюрмортів відомих художників, варто звертати увагу на композицію натюрморту, розміщення предметів на площині, тональне вирішення, освітлення. Натюрморти компанують за продуманими викладачами загальними схемами: вертикальною, квадратною чи горизонтальною. Тому студентам легше буде вибрати відповідний формат для навчальної роботи.

При постановці натюрморту бажано використовувати штучне освітлення: воно ефективно підкреслює форми та фактури, створюючи композиційний центр за допомогою світла і тіні.

Отримання зображення з металевих пластин шляхом хімічного травлення рисунка, потребує

послідовного виконання таких технологічних процесів:

1. попередня підготовка металевої дошки для ґрунтування;
2. ґрунтування офортної дошки твердим лаком;
3. перенесення рисунка натюрморту на ґрунт;
4. гравірування зображення на пластині офортною голкою;
5. виготовлення шкали травлення, травлення зображення;
6. друк офорта.

Працюючи на дошці над зображенням у будь-якій манері офорта, слід враховувати дзеркальність зображення, щоб потім отримати відбиток в прямому. Основним інструментом для роботи в техніці травленого штриха є сталеві голки. Рекомендується мати декілька голок різної товщини, щоб створювати тонкі та товсті штрихи. Завдяки різноманітній густоті штрихів, крапок та ліній моделюється форма предметів. Перед студентом постає завдання: створити зображення на площині, використовуючи не тільки закладену в натурі композиційну схему, а і можливості формату, тональних вирішень, лінії горизонту. Необхідно повною мірою задіяти технічні можливості та засоби манери травленого штриха та підпорядкувати їх художньому задуму твору.

Однією з основних манер у вивченні техніки офорт також є *акватинта* (Богомольний, Чебикін, 1978; Христенко, 2004). Акватинта відома ще з часів творчості іспанського живописця і гравера Франсіско-Хосе де Гої (1746-1828). У графічній серії офортів «Капрічос» (близько 80 аркушів) митець поєднав травлений штрих і акватинту.

Важливим етапом опанування акватинти є робота над пейзажем, зокрема міським. Міський пейзаж можна виконувати за мотивами різноманітних історичних та сучасних об'єктах міста. Робота над пейзажем вимагає від художника об'ємно-просторового мислення, знань лінійної та повітряної перспективи. Головне в характеристиці пейзажу – це правильне композиційне вирішення та вибір кращої точки зору.

На відміну від травленого штриха, акватинта дає змогу створювати однорідне тонування великих площин різної інтенсивності – від світлого до чорного. Зазвичай акватинту застосовують із травленим штрихом. Спочатку на дошці створюють рисунок штрихом, який також слугує межею для майбутніх тональних площин. Кількість штрихів може бути різною залежно від задуму автора. Після завершення травлення штриха під акватинту робиться декілька пробних відбитків. Це

необхідно для декількох варіантів ескізів до акватинти, які виконуються за допомогою акварелі в техніці гризайль – монохромного малювання, градаціями одного кольору.

Запилення дошки каніфоллю здійснюється двома способами. Для отримання рівномірного тону використовують акватинтну шафу, у якій пластина покривається пилом рівномірно й достатньо густо. Інший спосіб – ручне запилення подрібненою каніфоллю за допомогою мішечка з марлі або нейлону. Ручний спосіб дає змогу регулювати масштаб і фактуру зернистості поверхні. Також можна застосовувати комбінований спосіб запилення дошки каніфоллю. Запилену дошку обережно кладуть на гарячу електричну плиту. Правильно розплавлена каніфоль утворює зернистий ґрунт, крізь який хімічний розчин (кислота чи хлорне залізо) протравлює метал.

Для визначення тривалості перебування пластини в хімічному розчині, як і в техніці травленого штриха, роблять шкалу травлень. Акватинта потребує більш обережного поводження з поверхнею пластини, оскільки тиражність є обмеженою, через поступове руйнування зернистого шару під час друку.

Слід зазначити, що, крім виконання завдань в манерах травленого штриха і акватинти, студенти паралельно працюють над натюрмортом чи пейзажем у манері суха голка. Це дає можливість порівняти результати одного й того самого завдання, виконаного в різних манерах офорта.

Висновки. У статті поставлено і розв'язано проблему формування творчих умінь студентів на початкових етапах навчання в НАОМА. Розроблено оновлений зміст та методику поетапного формування навчальних і творчих умінь з офорта за принципом синхронності та взаємопереходу умінь.

Практичне значення одержаних результатів полягає у розробці та впровадженні в освітній процес вищого навчального закладу методичних рекомендацій, спрямованих на розвиток творчих здібностей і професійного мислення студентів у межах їхньої фахової підготовки. Застосування методики виконання навчально-творчих завдань та використання адекватних технік і технологій забезпечують оволодіння основами офорта і розвиток творчих умінь студентів. Студент як суб'єкт навчання в умовах навчальної діяльності, побудованої на базі доцільно продуманої системи завдань графічного та композиційного змісту, опановує дві групи умінь: навчально-професійними та творчо-інтелектуальні. Синтезуючись в образотворчу цілісність, ці вміння забезпечують формування високої фахової компетентності художника-графіка, здатного створювати оригінальні продукти творчої діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богомольний Н.Я. Чебикін А.В. Техніка офорта : навч. посіб. Київ: Вища школа, 1978. 110 с.: іл.
2. Карпенко Н.А. Психологія творчості : навч. посіб. Львів: ЛьвДУВС, 2016. 156 с.
3. Лагутенко О.А. Graphein. Графіки. Нариси з історії української графіки. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с.: іл.
4. Лагутенко О.А. Українська графіка ХХ століття : навч. посіб. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.: іл.
5. Лагутенко О.А. Феномен творчості Андрія Чебікіна: мистецтвознавче дослідження. Київ: Криниця, 2016. 376 с.: іл.
6. Роменець Н.А. Психологія творчості: навч. посіб. Київ: Либідь, 2001. 184с.
7. Офорт: Константин Антохін, Геннадій Верещагін, Олег Денисенко, Костянтин Калинович, Павло Маков, Роман Романішин, Оксана Стратійчук, Олексій Федоренко: Київська картинна галерея. Київ, 2010. 60 с.: іл.
8. Плещинський Іларіон Миколайович 1892-1961: альбом / автор тексту Л. Сак. Київ: Мистецтво, 1964. 8 с.: 22 іл.
9. Тарахан-Бережа З.П. Шевченко – поет і художник : до проблеми єдності і образотворчого мислення. Київ: Наук. думка, 1985. 185 с.: іл.
10. Христенко В.Є. Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк: навч. посіб. Харків: Колорит, 2004. 83 с.: іл.

REFERENCES

1. Bohomolnyi N.Ia. Chebykin A.V. (1978) Tekhnika oforta [Etching technique]: navch. posib. Kyiv: Vyshcha shkola. 110 p.: il. [in Ukrainian]
2. Karpenko N.A. (2016) Psykholohiia tvorchosti [Psychology of creativity]: navch. posib. Lviv: LvDUVS. 156 p. [in Ukrainian]
3. Lahutenko O.A. (2007) Graphein. Hrafiiky. Narysy z istorii ukrainskoi hrafiiky [Graphen. Graphs. Essays on the history of Ukrainian graphics]. Kyiv: Hrani-T. 168 p.: il. [in Ukrainian]
4. Lahutenko O.A. (2011) Ukrainska hrafiika XX stolittia [Ukrainian graphics XX century]: navch. posib. Kyiv: Hrani-T. 184 p.: il. [in Ukrainian]
5. Lahutenko O.A. (2016) Fenomen tvorchosti Andriia Chebykina [The Fenomenon of Andriy Chebykin's creativity]: mystetstvoznave doslidzhennia Kyiv: Krynytsia. 376 p.: il. [in Ukrainian]
6. Romenets N.A. (2004) Psykholohiia tvorchosti [Psychology of creativity]: navch. posib. Kyiv: Lybid. 184p. [in Ukrainian]
7. Ofort: Konstantyn Antokhin, Henadii Vereshchahin, Oleh Denysenko, Kostiantyn Kalynovych, Pavlo Makov, Roman Romanishyn, Oksana Stratiichuk, Oleksii Fedorenko [Etching: Konstantin Antokhin, Gennady Vereshchagin, Oleg Denysenko, Konstantin Kalinovich, Pavel Makov, Roman Romanishyn, Oksana Stratiychuk, Oleksiy Fedorenko]: Kyivska kartynna halereia. Kyiv. 60 p.: il. [in Ukrainian]
8. Pleshchynskyi Ilarion Mykolaiovych 1892-1961 [Pleshchynsky Ilarion Nikolaevich 1892-1961]: albom / avt teksta L. Sak. Kyiv: Mystetstvo. 8 p.: 22 il. [in Ukrainian]
9. Tarakhan-Bereza Z.P. (1985) Shevchenko-poet i khudozhnyk : do problemy yednosti i obrazotvorchoho myslennia [Shevchenko poet and artist :to the problem of unity and creative thinking. Kyiv: Nauk. Dumka. 185 p.:il. [in Ukrainian]
10. Khrystenko V.Ie. (2004) Tekhniky avtorskoho druku. Ofort, lithografia, derevoryt ta linoryt, shovkotrafaretnyi druk [Autor's printing techniques. Etching, lithography, woodcut and linocut, silkscreen printing]: navch. posib. Kharkiv: Koloryt. 83 p.:il. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 792.97:7.038.53(477+4)»19»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-46>

Марія КЛИМЕНКО,
orcid.org/0000-0002-7792-3714

доктор філософії,
доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності імені Богдана Козака
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) mariia.klymenko@lnu.edu.ua

ТЕАТРАЛЬНИЙ АВАНГАРД ЕЛЕН ЕТТІНГЕН: СИНТЕЗ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

У статті проаналізовано життєвий й мистецьких шлях Елен Еттінген (уродженої Олени Мйончинської; 1875–1880?–1942) – французької меценатки, художниці, письменниці, поетки польського походження, яка народилася на Сумщині. Її ім'я досі залишається маловідомим в українському культурному просторі. Багатогранна мистецька й літературна діяльність була представлена різними псевдонімами: Рош Грей (Roch Grey) – прозаїк, Леонар П'є (Léonard Pieux) – поетка, Франсуа Анжібу (Françoise Angiboult) – живописець. З'ясовано синтез впливів європейського авангарду ХХ століття й української ідентичності у творах Франсуа Анжібу. Досвід мистецької праці втілювався у сценографії до паризького театру маріонеток Le Trapèze створенням декору просценіуму. Обґрунтовано роль художниці як активного організатора сценічного простору. Значну увагу зосереджено на аналізі меценатської діяльності Елен Еттінген для Гійома Аполлінера, Джіно Северіні, Карло Карра, Олександра Архипенка, Анрі Руссо та інших. Актуальність дослідження відіграє значну роль у переосмисленні представників «української хвилі» в процесі формування ідейного середовища ХХ століття. Доведено ранні впливи кольору українського народного мистецтва на становлення новаторських пошуків мисткині в Парижі. Застосування яскравої гами у поєднанні червоного, жовто-охристого, блакитних і зелених кольорів є аллюзією на традиційну художню культуру українського періоду Франсуа Анжібу. Наукова новизна дослідження полягає у поверненні імені мисткині до українського мистецтвознавчого дискурсу. Вперше представлено біографічні відомості Елен Еттінген разом із деталізованим аналізом декором просценіуму до театру маріонеток Le Trapèze. У процесі дослідження виявлено впливи української культурної традиції у сукупності з широким спектром пошуків європейського модернізму.

Ключові слова: Елен Еттінген (Франсуа Анжібу), сценографія театру, авангард, орфізм у перформансі, національна ідентичність, мистецтво.

Mariya KLYMENKO,
orcid.org/0000-0002-7792-3714

PhD,
Associate Professor at the Bohdan Kozak Department of Theatre Studies and Acting
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) mariia.klymenko@lnu.edu.ua

BETWEEN UKRAINIAN IDENTITY AND EUROPEAN MODERNISM: THE THEATRICAL AVANT-GARDE OF HÉLÈNE D'OETTINGEN

The article analyzes the life and artistic career of Hélène Oettingen (born Olena Miaczinska; 1875–1880?–1942), a French patron, artist, writer, and poet of Polish origin who was born in the Sumy region. Her name still remains little known in the Ukrainian cultural space. Her multifaceted artistic and literary activity was expressed under various pseudonyms: Roch Grey – prose writer, Léonard Pieux – poet, and Françoise Angiboult – painter. The study elucidates the synthesis of European avant-garde influences of the twentieth century and Ukrainian cultural identity in the visual works of Françoise Angiboult. Her experience in artistic work was realized in the scenography for the Parisian marionette theater Le Trapèze, through the creation of the proscenium décor. The role of the artist as an active organizer of stage space is substantiated. Particular attention is devoted to Hélène d'Oettingen's patronage activities in relation to Guillaume Apollinaire, Gino Severini, Carlo Carrà, Alexander Archipenko, Henri Rousseau, and other representatives of the artistic avant-garde. The scholarly significance of this study resides in its contribution to the critical re-evaluation of representatives of the Ukrainian wave within the broader discursive framework of twentieth-century intellectual and cultural paradigm formation. The research demonstrates the early influence of Ukrainian folk art colouristic principles on the development of the artist's innovative aesthetic explorations in Paris. The deployment of a vibrant chromatic palette – integrating red, yellow ochre, blue, and green – functions as an allusive reference to the traditional artistic culture associated with the Ukrainian period of Françoise Angiboult. The scientific novelty of the study consists in the reintegration of the artist's figure into Ukrainian art-historical discourse. For the first time, comprehensive biographical data on Hélène d'Oettingen are presented alongside a detailed analysis of the proscenium décor of the puppet theatre Le Trapèze. The study reveals the interplay between Ukrainian cultural tradition and a broad spectrum of European modernist practices.

Key words: Hélène Oettingen (Françoise Angiboult), theatre scenography, avant-garde, Orphism in performance, national identity, art.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавстві дедалі актуальнішим стає переосмислення ролі митців українського культурного середовища у формуванні європейського авангарду першої половини ХХ століття. Значна частина цих постатей тривалий час залишалася поза увагою українського наукового дискурсу через історичні та культурні обставини.

Однією з таких малодосліджених постатей є Елен Еттінген (Франсуа Анжібу) – художниця, письменниця, поетка та меценатка, діяльність якої була тісно пов'язана з ідейним середовищем Парижа початку ХХ століття (рис. 1). Попри активну участь у згуртуванні кола новаторів та підтримку знакових фігур тогочасного культурного процесу, її творчий внесок у сферу візуальної та театральної практики залишається недостатньо представленим та осмисленим, зокрема в українському контексті. Особливої уваги потребує її робота у ділянці сценографії, яка демонструє синтез живописного мислення та простору, а також відображає взаємодію української культурної традиції з європейським досвідом пошуку нових форм.

Аналіз останніх досліджень. У процесі дослідження знакову роль відіграло видання «Кола баронеси. Париж: Французьке товариство художнього розвитку» (2023) («Les cercles de la Baronne. Paris : Société française de promotion artistique») зі вступною статтею Тил М. (Maria Tyl). Авторка розкриває середовище спілкування Елен Еттінген у французькій столиці, демонструє її багатогранну постать від меценатської діяльності, літератури до мистецьких експериментів у театрі (Tyl, 2023). Окремі згадки про діяльність мисткині знаходимо у публікаціях більш ранніх років, серед яких «Елен Еттінген, війна і мир» (2013) («Hélène D'Ettingen, la guerre et la paix») Меацці Б. (Barbara Meazzi) (Meazzi, 2013), оглядово представляє цю унікальну особистість Клювер Б. (Billi Klüver), Мартін Дж. (Julie Martin) (Klüver, Martin, 1998) й Лантангр М.-Л. (Marie-Louise Lentengre) (Lentengre, 1993). Існує недостатня кількість літератури, яка розкриває феномен постаті Елен Еттінген.

Мета статті – дослідити життєвий та творчий шлях Елен Еттінген (Франсуа Анжібу) у контексті європейського авангарду першої половини ХХ століття, зокрема проаналізувати її внесок у розвиток театру маріонеток та виявити синтез українських культурних елементів із модерністськими художніми практиками.

Виклад основного матеріалу. Сприятливе середовище європейського простору стає площиною розвитку мистецьких ідей великої кількості



Рис. 1. Елен Еттінген. Джерело: (Hélène d'Ettingen in Her Hôtel on Boulevard Berthier in Paris)

особистостей. Безперечно, що на початку ХХ століття бурхливий вир подій відбувався саме у Парижі. Це був епіцентр культурного життя, куди перебирається велика кількість молоді. Чимало із них, попри значні труднощі адаптації й пошуку можливостей перебування у французькій столиці, починає вибудовувати власний творчий шлях, об'єднаний синергією вже попередньо сформованого ґрунту Парижа. Акумуляція спільних думок, новаторських ідей, які виривали у культурно-мистецькому житті цього великого міста, сприяє виникненню авангарду ХХ століття. Хоча глибинною основою, яка закладена на підсвідомому рівні кожного із тих, хто приїхав до столиці і самих французів, була їх власна культурно-національна ідентичність. Духовна природа охоплювала й витoki прадавніх культур світу. Синтез цих перетинів сформував виразну площину мистецтва й театру ХХ століття.

Однією із таких постатей, ім'я якої починають відкривати сучасні мистецтвознавці Парижа, є Елен Еттінген (Франсуа Анжібу), хоча досі невідомо для українського культурного середовища.

Визначальним фактом для нашого інтересу є її народження у селі Степанівка на Сумщині між 1875 та 1880 роками під іменем Олена Мйончинська. Після смерті батька мати, на ім'я Аліса, перебирається до замку в Красноставі (сучасна територія Польщі), навколо якого простягається чисельна площа сільськогосподарських угідь. Це стає основою статків Елен Еттінген. Впродовж року вона була одружена із військовим інженером Отто фон Еттінгеном, завдяки якому унаслідувала титул баронеси. Знаковим поворотом й ідейною основою стає її проведена молодість у Києві, де вона перебувала разом зі своїм двоюрідним братом Сергієм Ястребцовим, який згодом собі обрав французький псевдонім Серж Фера. У 1899 році вони вирушають у подорож, спочатку італій-

ськими містами, а натомість її брат перебирається до Парижа (Тул, 2023: 4).

Багатогранна особистість Олени Мйончинської виражалася як і у професійних проявах, так і в іменах. Це була художниця, поетка, романістка. Її мистецькі досвіди були дотичні також й до театру. Свої твори вона підписувала різними псевдонімами як Рош Грей (Roch Grey) – прозаїк, Леонар П'є (Léonard Pieux) – поетка, Франсуа Анжібу (Françoise Angiboult) – живописець (Lentengre, 1993: 105).

У домівці Елен Еттінген, розміщеній у Парижі на бульварі Распай, 229 організовується середовище, яке приваблювало чисельну кількість літераторів та художників. Її дім став місцем, де відбувався синтез ідей різних націй: тут збиралися італійські футуристи (Джино Северіні, Карло Карра), французькі сюрреалісти (Андре Бретон, Луї Арагон) та представники дадаїзму (Трістан Тцара). Велику роль вона відіграла на становлення й фінансову підтримку ряду постатей мистецького кола. Елен Еттінген надавала потребуючим митцям не лише матеріали для творчості, але й забезпечувала їх житлом (Тул, 2023: 16). Знакову допомогу здобув й відомий поет – Гійом Аполлінер. Активне спілкування починається із 1912 року. Перед цим вони працювали разом у журналі *La Plume*. Згодом Елен Еттінген зі своїм двоюрідним братом Сержом Фера фінансує видання *Les Soirées de Paris* (перший номер виходить у листопаді 1913 року) (Klüver, Martin, 1998: 52), редактором якого був Гійом Аполлінер. Саме у цьому виданні він публікує свої критичні статті про активну діяльність кубістів. На початку 1914 року вона допомагає Альберто Савінію, Джино Северіні, Джованні Папіні та Карло Карра, надаючи житло та матеріали для творчості (Тул, 2023: 10). Меценатка фінансово підтримувала об'єднання «Золотий перетин» (*Section d'Or*), до якого входили О. Архипенко, К. Бранкузі, Р. Делоне, Р. Дюшан-Війон, М. Дюшан, Ф. Леже та інші. В період Першої світової війни вона переїжджає до Німеччини, як і ряд інших художників того часу. На півдні Франції Елен Еттінген створює подібний осередок, що і в Парижі, де серед її частих гостей були Марта Донас й Олександр Архипенко. Після завершення війни у 1920 р. вони всі троє разом із А. Глезом і Л. Сюрважем відновлюють діяльність угруповання «Золотий перетин» (Marthe Donas). У 1924 році відкривається перша персональна виставка Франсуа Анжібу в галереї Персьє (*Galerie Percier*) у Парижі. Серед представлених композицій були твори, виконані у техніці гуаші, розписані тканини, вишиті картини, вази, ширми (Тул, 2023: 26).

Окрім активної меценатської й художньої діяльності Елен Еттінген доєднується до журналу *SIC (Sons Idées Couleurs, Formes)*, який заснував П'єр Альбер-Біро (Albert-Birot, Pierre). До видання долучаються також дадаїст Трістан Тцара та сюрреалісти Андре Бретон, Луї Арагон і Філіп Супо. З 1918 року П'єр Альбер-Біро присвячує себе повністю поезії й театру, зокрема театру-маріонеток. У 1929 році він засновує власний театр – *Théâtre du Plateau*, який успадковує дух вистави «Груди Тірезія», написаної на основі однойменної сюрреалістичної п'єси Гійома Аполлінера (1918). У 1936 році актор і маріонетист Роже Руссо (Roger Roussot) – засновує театр *Le Trapèze*. Саме Елен Еттінген під псевдонімом Франсуа Анжібу долучається до співпраці із Роже Руссо, створюючи декорації для театру (Тул, 2023: 16–21).

На початку XX століття значну увагу привертав ляльковий театр у митців-авангардистів. Сплав кольору народного мистецтва та популярних у той час напрямів футуризму та конструктивізму викликав захоплення у ряду активно налаштованих художників. Швидкість руху автомобіля, що домінував у методології творчості футуристів, разом з алюзіями до прадавнього мистецтва народів світу втілювалася в образі лялькового театру. Застосування яскравої кольорової гами було властивим таким художникам, як Олександра Екстер, Соня й Робер Делоне та інші. Орфізм, яким оперувалися у своїх творчих пошуках Соня й Робер Делоне, чітко проявляється й у мистецьких експериментах Франсуа Анжібу. Поєднання кольорових деталей геометричних форм співставляється у єдиному композиційному рішенні. Свідченням цього є ряд її творів, серед яких «Декоративне панно» (1920) (рис. 2), а також дизайнерські рішення одягу й вишитих композицій із використанням шовку.

Широкий інтерес до лялькового театру набуває нових обертів. У 1916 році Пауль Клее створює для свого сина рукавичні ляльки. Олександра Екстер у своїх творчих пошуках також звертається до художніх образів ляльки. Варто також згадати дада-ляльки Еммі Хеннінгс, Софі Тойбер-Арп та Ханни Хьох (Тул, 2023: 20). Франсуа Анжібу представляє декор просценіуму до театру маріонеток *Le Trapèze* Роже Руссо (рис. 3). Кольорове багатофігурне поєднання вибудовується за допомогою діагонального руху знизу вгору. Танцюючі герої створюють активний ритм, який паралельно поєднується із розташуванням геометричних невеликих за розмірами будинків. Тектонічні лінії композиції перетинаються на площині у точці центричної фігури, одягненої у червоний костюм. Застосу-



Рис. 2. Декоративне панно. 1920. Текстильний колаж (Tissus assemblés). 181 x 234 см.

Джерело: (Les cercles de la Barrone)



Рис. 3. Франсуа Анжібу. Декор до театру маріонеток – диптих. 1925. Дошка, олія. 167 x 100 см. Джерело: (Les cercles de la Barrone)

вання чітко продуманої побудови формату врівноважує й утримує багатодетальний ритм площини. Арлекін, який виходить із-за куліси, не випадково піднімає праву руку вгору й ногою впирається в нижній кут. Цей композиційний прийом візуально об'єднує взаємний перетин діагональних ліній, що збалансовують живописне представлення. Стилистично подібними є й жовто-червоні ромби одягу Арлекіна разом з дахами будинків й зигзагоподібними лініями, які утримують дві групи портретів. Інші фігури показано також за допомогою звивистому руху. Плавні симетричні лінії двох куліс перегукуються зі сферичною лінією верхнього цоколю стелі. У правому куті композиції стоїть підпис французькою мовою – Франсуа Анжібу й дата створення, 1925 рік. Застосування яскравої гами у поєднанні активного червоного й теплих жовто-охристих відтінків урівноважується

блакитними й зеленими кольорами. Використання яскравих кольорів двох художніх рішень може бути алюзією до давнього народного мистецтва, яке залишило слід в українському періоді Франсуа Анжібу. Це свідчення є властивим й ряду інших знаних митців у творчості яких помітні впливи символізму кольору українського мистецтва. Вони проявляються й у характері представлення, що містить спільну природу із бурлеском в українському бароко. Серед їх ряду варто згадати Олександра Архипенка, Олександру Екстер, Сою Делоне та інших. Ранні інспірації не залишилися осторонь у роки активного європейського періоду, а тільки набули нового формовиразу.

У другій половині 1920-х років Елен Еттінген цілком поринає у літературну діяльність, публікуючи по одному роману на рік. Серед її праць варто згадати такі, як: «Замок червоного ставка» (1926), «Три озера» (1927), «Залізна доба» (1928) та «Круговий квиток № 89» (1929). Активно ангажуючись у літературне середовище, велика меценатка, яка відкривала широке коло митців¹, сама опиняється у складних матеріальних проблемах. Вона розпродує свої меблі, масштабну колекцію творів інших художників. Це стає тільки етапним моментом у її житті. Складне фінансове становище змушує Елен Еттінген покинути свою знакову домівку на бульварі Распай, 229 у Парижі, яка раніше була культурним осередком багатьох митців французької столиці. Саме тут, Гійом Аполлінер організовував свої щотижневі «вечори по середах», які приваблювали Луї Маркусі, Олександра Архипенка, Пабло Пікассо, Робера Делоне, Фернана Леже, Франсіса Пікабіа та інших. Вона страждає від погіршення стану здоров'я й змушених переїздів. Під час Другої світової війни Елен Еттінген разом із Сержом Фера оселяється у помешканні єврейського архітектора Люсьєна Бехмана (Lucien Béchmann). Згодом у 1944 році, завдяки допомозі Роже Руссо та його дружини Хабі, вони влаштовуються окремо у двох майстернях Парижа. У 1950 році Елен Еттінген помирає від лейкемії (Tyl, 2023: 27). Та велика меценатка, мисткиня, літераторка, яка підіймала багатьох митців, сповнених поневірянь, сама зазнала того ж болю й страждання.

Висновки. Багатогранна особистість Елен Еттінген відігравала важливу роль у становленні представників ХХ століття, яких ми знаємо сьогодні. Легендарна постать відкривала шлях, даючи їм можливість для розвитку. Живучи для інших,

¹ Еллен Еттінген відкрила постать французького художника Анрі Руссо (1844–1910).

разом із цим, Елен Еттінген проявлялася у різних іпостасях від живопису, театру до літератури. Вона експериментувала, стоячи на крок попереду.

У контексті сучасних перформативних мистецтв творчий спадок Елен Еттінген (Франсуа Анжібу) набуває особливого значення як приклад візуальної та сценічної загальної єдності. Її робота для театру маріонеток *Le Trapèze* перетворює статичне живописне полотно у динамічний простір театральної гри, де декорація перестає бути просто фоном і стає активним учасником перформансу. Використання принципів орфізму та футуризму в оформленні просценіуму дозволило через колір та геометричний ритм задіювати глядача. Такий підхід до організації сценічного простору, де візуаль-

ний образ домінує над змістом, заклав підвалини для розвитку сучасного візуального театру та перформансу, підкреслюючи одну із головних ролей, а саме художника.

Поєднуючи новаторські принципи панівних мистецьких рухів Парижа, мисткиня на підсвідомому рівні звертається до алюзій кольору народної творчості, залишену в її ранніх досвідах. Це виявлялося й у творчості О. Архипенка, С. Делоне, О. Екстер, К. Малевича та багатьох інших художників.

У подальших наукових дослідженнях планується виявити перетин Елен Еттінген (Франсуа Анжібу) із представниками української діаспори у Парижі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Klüver B., Martin J. Kiki et Montparnasse : 1900–1930. Paris : Flammarion, 1998. 263 p.
2. Lentengre M.-L. Pierre Albert-Birot : l'invention de soi. Paris : J.-M. Place, 1993. 349 p.
3. Meazzi B. Hélène D'Éttingen, la guerre et la paix. *Caieetele Avangardei. Feminități Avangardiste*. București, 2013. Anul 9 / Nr. 17. P. 88–97.
4. Tyl M. Les cercles d la Baronne. Paris : Société française de promotion artistique, 2023. 168 p.
5. Du 10 septembre au 26 novembre. Les cercles de la Baronne. URL: <https://galerielemineotaure.net/fr/exposition/les-cercles-de-la-baronne/> (дата звернення: 27.04.2026).
6. Hélène d'Éttingen in Her Hôtel on Boulevard Berthier in Paris. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Hélène_d%27Éttingen_in_her_Hôtel_on_boulevard_Berthier_in_Paris.jpg (дата звернення: 28.04.2026).
7. Marthe Donas. A Woman Artist in the Avant-Garde. URL: <http://www.marthedonas.be> (дата звернення: 28.04.2026).

REFERENCES

1. Klüver B., Marin J. (1998) *Kiki et Montparnasse : 1900–1930* [Kiki and Montparnasse: 1900–1930]. Flammarion, Paris, 263 p. [in French].
2. Lentengre M.-L. (1993) *Pierre Albert-Birot : l'invention de soi* [Pierre Albert-Birot: Self-creation]. J.-M. Place, Paris, 349 p. [in French].
3. Meazzi B. (2013) Hélène d'Éttingen, la guerre et la paix [Hélène d'Éttingen, War and Peace]. *Caieetele Avangardei. Feminități Avangardiste*, 9/17, pp. 88–97 [in French].
4. Tyl M. (2023) *Les cercles de la Baronne* [The Circles of the Baroness]. Société française de promotion artistique, Paris, 168 p. [in French].
5. *Du 10 septembre au 26 novembre. Les cercles de la Baronne* (n.d.) [From September 10 to November 26. The Circles of the Baroness]. URL: <https://galerielemineotaure.net/fr/exposition/les-cercles-de-la-baronne/> [in French].
6. *Hélène d'Éttingen in Her Hôtel on Boulevard Berthier in Paris* (n.d.) [Hélène d'Éttingen in Her Hotel on Boulevard Berthier in Paris]. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/H%C3%A9l%C3%A8ne_d%27%C5%92ttingen_in_her_H%C3%B4tel_on_boulevard_Berthier_in_Paris.jpg [in French].
7. *Marthe Donas. A Woman Artist in the Avant-Garde* (n.d.) URL: <http://www.marthedonas.be>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 78.071.1(438)Гор:78.03(477.54-25)"190"[045]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-47>

Ірина КОЗЕНЯШЕВА,
orcid.org/0009-0004-6792-5128
викладач кафедри оркестрових інструментів
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) irinaocds@gmail.com

Євген КОЗЕНЯШЕВ,
orcid.org/0009-0000-5054-3239
старший викладач кафедри оркестрових інструментів
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) yevhen_kozeniashev@xdak.ukr.education

ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ПОЛЬСЬКОГО КОМПОЗИТОРА КОСТЯНТИНА ГОРСЬКОГО

В статті розглядається один з періодів творчого шляху видатного діяча польського походження міста Харкова на початку 20 століття Костянтина Горського, який зробив свій вагомий внесок у розвиток музичної культури міста того часу. Його розмаїтий талант і активна громадська діяльність привносили в музичну атмосферу міста дух польського романтизму і любові до Батьківщини. Власне музичні твори, що були написані їм у цей час у Харкові, і складають найкращий доробок його мистецтва, який не вдалося ані повторити ані збільшити після повернення до Польщі.

Актуальність дослідження зумовлена унікальністю творчої особистості Костянтина Горського, польського композитора, розквіт творчості якого припадає на його харківський період життя. Крім композиторської, його виконавська діяльність як скрипаля, педагогічна як викладача Харківського музичного училища і активна діяльність як парафіянина римо-католицької церкви стали вагомим внеском у створенні у Харкові характерної демократичної атмосфери.

Метою статті є розкриття цінності творчого доробку митця для розширення обізнаності про цього музиканта і діяча, уродженця Литви, який майже тридцять років свого життя і діяльності музиканта виконавця, композитора і педагога присвятив служінню харківській богемі.

Результати досліджень надають можливість поглиблення знання про об'єктивний стан музичного життя у місті Харкові і роль представників національних меншин, що мешкали на цій території у той період, в його розвитку і розмаїтті. Приклад життя Костянтина Горського в контексті подій, що відбувалися навколо нього, дає більш глибоке розуміння впливу об'єктивних обставин на долю конкретної творчої особистості і трагедію загублення себе художника-артиста у часи розлому і хаосу, якими були роки після Революції 1917 року.

Ключові слова: Костянтин Горський, Харків, польський композитор, громадський діяч, скрипаль, педагог, Революція 1917 року, повернення, Польща.

Iryna KOZENIASHEVA,
orcid.org/0009-0004-6792-5128
Lecturer at the Department of Orchestral Instruments
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) irinaocds@gmail.com

Evhen KOZENIASHEV,
orcid.org/0009-0000-5054-3239
Lecturer at the Department of Orchestral Instruments
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) yevhen_rozeniashev@xdak.ukr.education

KHARKIV PERIOD OF POLISH COMPOSER KONSTYANTYN GORSKI

The article examines one of the periods of the creative path of an outstanding figure of Polish origin from the city of Kharkiv at the beginning of the 20th century, who made a significant contribution to the development of the city's musical culture at that time. His diverse talent and active social activities brought the spirit of Polish romanticism and love for the Motherland into the musical atmosphere of the city. The musical works he wrote during this time in Kharkiv constitute the best achievements of his art, which he was unable to repeat or expand upon after his return to Poland.

The relevance of the study is due to the uniqueness of the creative personality of Konstantin Gorsky, a Polish composer, whose creativity flourished during his Kharkiv period of life. In addition to his composing, his performing activities as a violinist, his pedagogical activities as a teacher at the Kharkiv Music School, and his active work as a parishioner of the Roman Catholic Church made a significant contribution to creating a characteristic democratic atmosphere in Kharkiv.

The purpose of the article is to reveal the value of the artist's creative work in order to expand awareness of this musician and figure, a native of Lithuania, who dedicated almost thirty years of his life and activity as a musician, performer, composer, and teacher to serving Kharkiv bohemia.

The results of the research provide an opportunity to deepen knowledge about the objective state of musical life in the city of Kharkiv and the role of representatives of national minorities who lived in this territory at that time in its development and diversity. The example of the life of Konstantin Gorsky in the context of the events that took place around him provides a deeper understanding of the influence of objective circumstances on the fate of a specific creative personality and the tragedy of the artist's loss of self in times of rupture and chaos, which were the years after the 1917 Revolution.

Key words: Kostyantyn Gorsky, Kharkiv, Polish composer, public figure, violinist, teacher, The Revolution of 1917, return, Poland.

Постановка проблеми. Місто Харків наприкінці XIX початку XX століття – це розвинений центр культурного та художнього життя, де зосередилися численні вихідці з польських земель та існувала польська діаспора. Власне на цей період припадає найплідніший період творчого шляху видатного діяча польського походження Костянтина Горського, який мешкав у Харкові у той час, створюючи свої найкращі музичні твори, чим зробив вагомий внесок у розвиток музичної культури міста. Власне музичні твори, що були написані їм у цей час у Харкові, і складають найкращий доробок його мистецтва, який не вдалося ані повторити ані збільшити після повернення до Польщі.

Аналіз досліджень. На сучасному етапі найбільш ґрунтовною працею, що висвітлює тему життя і діяльності К. Горського у м. Харкові наприкінці XIX початку XX століття, є праця Едварда Вроцького «Konstanty Gorski. Życie i działalność.. 1859-1924.» Після довгого забуття ім'я Горського знову привернуло увагу на початку XXI століття польського дипломата у Харкові Гжегожа Серочинського, який провів велику дослідницьку працю у місті по відродженню здобутку цього значущого для харківської музичної культури і культури наших країн Польщі і України фігури. У своїй статті «Konstanty Antoni Gorski – artysta zarobniacy» він наново знайомить сучасний світ з особистістю цього митця.

Свій вагомий внесок у висвітленні інформації і відновленні зацікавленості широкої публіки внесли роботи Михаїла Жура і співавтора цієї статті «Okres charkowski w życiu Konstantego Goskiego» і «Zapomniani kompozytor. Charkowski okres w życiu Konstantego Gorskiego», надруковане в польських виданнях.

Мета статті. Розкриття цінності творчого доробку митця для розширення обізнаності про цього музиканта і діяча, уродженця Литви, який майже тридцять років свого життя і діяльності музиканта виконавця, композитора і педагога

присвятив служінню харківській богемі, і поглиблення знання про об'єктивний стан музичного життя у місті Харкові і роль представників національних меншин, що мешкали на цій території у той період, в його розвитку і розмаїтті.

Виклад основного матеріалу. Зміни та події, які вражали світ наприкінці XIX початку XX століття зумовили активну міграцію окремих людей і цілих народів. Не були виключенням з цього процесу і діячі найрізноманітніших галузей культури і мистецтва. Харків, як місто, що стоїть на перетині доріг і інтересів, з широко розвинутими галузями людської діяльності, завжди вирізнялося властивою йому демократичною атмосферою. І власне цим місто приваблювало велику кількість митців різного напрямку і рівня.

Харків кінця XIX початку XX століття був розвиненим культурним центром півдня Росії, в якому діяли Харківське відділення російського Імператорського товариства, Музичне училище і при ньому музичний і естрадний театри, приватні музичні навчальні заклади, музичні магазини тощо. Музику викладали в усіх вищих навчальних закладах міста. Сюди приїжджали на гастролі російські, німецькі, польські, чеські, італійські, французькі музиканти. А звучання прізвищ музикантів, які мешкали у той період у нашому місті, красномовно говорить про широку географію походження харківської богемі.

Серед нотних зборів Харківської міської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки імені К. Станіславського виявилися декілька видань з іменами польських композиторів, що свідчить про наявність споживацького запиту на музичну літературу на цій мові. Замовником вокальної музики на польській мові виступає численне польське суспільство, яке провадить інтенсивне музичне життя в середині себе. Офіційно такого товариства, як у німців і французів, у поляків не існувало, адже поляки були на той час громадянами Російської Імперії, але польських сімей у Харкові мешкало

чимало. Всі вони вели життя зовнішньо підпорядковане Імперській владі, але внутрішньо дбайливо зберігали національні традиції, мову і культуру. Великою прихильністю польського середовища користувалася родина польських музикантів Шпаківських: батька та двох його синів - скрипаля Миколи Шпаковського та піаніста Тимофія Шпаковського, які з великим успіхом виконували польську музику в концертах на сценах Харкова.

Зі сторінок харківських музичних видань того часу мазурок, вальсів, полонезів, пісень на польській мові народного походження і польських поетів до нас говорять численні польські прізвища: Скробанський, Колокольницький, Карпачевський, Яницька, Ідзіковський... цілий ряд відомих музикантів, чиї імена нерозривно пов'язані із загальноєвропейською та слобожанською культурою. Вони плідно працювали в нашому місті на початку ХХ століття далеко від батьківщини, і, залишаючись частиною життя далекого від рідного краю Харкова, любили і дбайливо зберігали свою мову, літературу, музику, і не тільки зберігали, але й створювали нові гатунки.

В 1890 році польське товариство збагатилося ще одним культурним діячем, який прибув на запрошення на посаду викладача по класу скрипки Харківського музичного училища директором Іллею Слатінім. Це був Костянтин Горський, якого вважали видатним скрипалем як в Росії, так і в Європі. Він поселився в нашому місті на наступні майже 30 років. Своєю творчістю в галузі виконавства та композиції Костянтин Горський зробив свій вагомий внесок у розвиток культури Харкова того часу, з ентузіазмом підіймаючи величезний пласт хорової та камерно-інструментальної культури нашого міста.

Якщо проаналізувати життя Костянтина Горського, можна простежити три його періоди. Це цікавий матеріал для більш об'ємної наукової роботи, враховуючи той історичний фон, який вплинув на наш об'єкт, і його тісне співробітництво з видатними діячами світової культури та мистецтва, які були свого роду культурними символами того періоду.

Перший із трьох періодів життя скрипаля і композитора - це період формування Костянтина Горського як музиканта та виконавця, як свідчення інтернаціональності та безмежності справжнього мистецтва.

Костянтин Антоній Горський народився в місті Ліда 13 червня 1859 року в сім'ї відомого в тих краях дворянина. Після закінчення філологічної гімназії він обрав керунком всього свого життя мистецтво гри на музичних інструментах. Музи-

кування активно культивувалося в батьківському домі. Батько Горського Кипріян був відомий своїми сонатними концертами з російським піаністом Сафоновим, де він грав на віолончелі, а його сестра Ядвіга, у майбутньому дружина відомого польського діяча, подавала надії як піаністка.

Костянтин Горський продовжив навчання гри на скрипці у Варшаві в одного з найвідоміших педагогів того часу А. Кінського, учня Н. Паганіні, а пізніше вже в Санкт-Петербурзькій консерваторії у педагога Л. Ауера, де був відзначений великою срібною медаллю і яку закінчив у 1881 році в статусі «вільного художника». Дев'ять років молодий музикант витрачає на пошуки «свого» місця в культурно-музичному колі Російської імперії, переїжджаючи з міста до міста – Астрахань, Саратов, Пенза, Тіфліс.

Харків того періоду – це розвинений центр культурного та художнього життя, де зосередилися численні вихідці з польських земель та існувала польська діаспора. А саме бажання бути ближчими до своїх співвітчизників і зумовило вибір Горського, його місце роботи та проживання. 1 вересня 1890 року Горський, покинувши Кавказ, а, точніше, Тіфліс, приступає до праці у Музичному училищі.

Другий, харківський, період життя виконавця та композитора Горського - це час його активної діяльності як старшого ординарного викладача за класом скрипки в музичному училищі, громадського діяча, диригента симфонічного оркестру, керівника церковного хору римо-католицької парафії, і, насамперед, соліста-виконавця і виконавця камерного ансамблю, вельми улюбленого та шанованого публікою.

Горський-музикант виступає перед нами зі сторінок сучасної йому преси як талановитий педагог, який присвятив викладанню у Музичному училищі майже тридцять років і підготував багато відомих на той час виконавців: Прессер, Воскобойников, Заславський, Фельд, Свирський тощо.

Наступним успішним амплуа Костянтина Горського виступає його виконавська діяльність як соліста і камерного виконавця. Змінювалися прізвища його партнерів по ансамблю, тільки прізвище Горського звучало незмінно: тріо Горовіц, Горський, Глазер; квартет Горський, Дочевський, Кучер, Глазер; або Горський, Букини, Бринкбок, Белоусов. Найбільш плідним в творчому плані колективом став міжнародний ансамбль-квартет струнних інструментів імені Горського у складі його і ще трьох виконавців, чехів за походженням Дачевського, Глазера та Кучера, у якому Костянтин Антоній грав і скрипку. На протязі своєю бага-

толітньої концертної діяльності педагога Музичного училища неодмінно пропагували найкращі зразки європейської музики і сприяли розвитку музичного просвітництва у Харкові. Одна з харківських газет того часу «Южный край» так відобразила у своїх публікаціях громадську думку: «За багато років (К. Горський) показав себе чудовим та досвідченим артистом» і в іншому місці: «Горський - відомий своєю художньою грою широким смичком, витонченим фразуванням і блискучою технікою» (Żur, Kozeniaszewa, 2004:130) Нагородами за віддану працю та посвяту себе мистецтву стали два ордени Святого Станіслава III ступеня та святої Анни III ступеня, отримані відповідно у 1897 та 1905 роках.

Наступною гранню багатообдарованої особистості Костянтина Горського стала його композиторська діяльність. Так, до урочистого святкування двадцятип'ятиріччя Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства у 1896 році він пише Урочисту кантату, яка була виконана з великим успіхом.

Власне через талант композитора найяскравіше проступає його громадська позиція, релігійна визначеність і, головне, приналежність, любов і самовизначення щодо своєї істинної батьківщини, своєї національності і своєї особистості.

Вихований у традиціях польського романтизму, закоханий у поезію Міцкевича, Тетмайєра і Конопницької, він зізнавався в любові до Батьківщини, цитуючи слова свого найулюбленішого поета Л. Кондратовича: «О Литва моя свята, о мій рідний край...наймиліші мені твої пустелі, твій простір глухий...» (Żur, Kozeniaszewa, 2008:115). Глибока любов до далекої вітчизни, яка не мала можливості у повному обсязі проявитися назовні, у Горського-композитора вилилась у досконалу форму його музичної творчості пісенні гатунки - їм створено майже 100 романсів та пісень. Польською мовою на вірші польських поетів вони звучали в будинках, де збиралися поляки Харкова, і заглиблювали слухачів в атмосферу дитинства і рідного душі оточення. Збірка «12 пісень на тексти польських поетів», кожна з яких присвячується окремим особам, були видані і досі зберігаються у зібранні Харківської міської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К. Станіславського: «Zaszumiał las», «Wiosenny Mazurek» і «Pieśń żalu» - К. Тарасевичу, «Kujawiak» - сестрам Зданович, «Dokiedy bym mógł» - п. А. Штральковській, «Dola» і «Ach, nie tak jest ciężka droga» - співакці, яка часто виконувала твори Горського у концертах, М. Пржикуцькій, «Droga daleka...» - своїй дружині Анні. (Gorski K., 1914)

У 1901 році, натхненний думкою про національне відродження Польщі, Горський пише героїчну польську оперу «Маргер», яка була видана в 1905 році, і, за причиною ускладнення політичної ситуації, так і не була поставлена ані в Харкові і ані ніде в Російській Імперії. В 1909 році автор подарував клавир своєї опери «високо талановитому художнику, милому і дорогому колезі», співробітнику по Музичному училищу А. Беншу, і, власне, цей екземпляр і зберігається в Харківській міській спеціалізованій музично-театральній бібліотеці ім. К. Станіславського. Опера була поставлена лише значно пізніше, в абсолютно інших умовах, у Познані в 1927 році вже після смерті свого автора.

За основу композитор використав сюжет поеми Л. Кондратовича «Маргер», більш відомого під псевдонімом В. Сирокомля. Останній писав лібрето ще для самого С. Монюшки в 1853 році, і в переробленому варіанті В. Вальгером воно потрапило до Костянтина Горського. Дія опери відбувається у Литві 14 століття. Литовський князь Маргер обіцяє своєму народу, що буде захищати його перед навалом тевтонських лицарів, і закликає допомогти йому. Опера закінчується загибеллю головного героя і його дочки. (Gorski K., 1905:5-7)

Тема боротьби і пожертвування себе справі визволення від російських загарбників від самого початку поділу Польщі і зникнення її з мапи Європи просякала думки і серця польської громади не тільки в Харкові, але у всій Російській Імперії. Тому і Костянтин Горський як справжній син польського народу не міг пройти поруч цієї ідеї.

Навіть найупередженіша музична критика того часу не змогла обійти стороною або замовчати ті характерні риси, якими була пронизана його творчість. Одна з газет того часу так відзначала: «Композитор є прив'язаний до свого національного коріння і підтримує у своїй композиторській діяльності живий зв'язок з рідною національністю. Про це красномовно говорять його твори, серед яких переважають твори на польські тексти та тематично пов'язані з польською культурою» (Żur, Kozeniaszewa, 2004: 133). В цьому контексті не можна не згадати також і симфонічну поему «На Олімпі» за мотивами роману Сенкевича «Зачароване коло».

Харківська преса того часу, на сторінках якої, як у дзеркалі, відображалася громадська думка, що була відзначена толерантністю та демократизмом, так відгукувалася про багаторазові виконання симфонічної музики Горського: «В музичній картині за легендою Сенкевича «На Олімпі» поетично зображується зіткнення античного світу

з християнським, та при концертному виконанні без супроводжуючих живих картин рельєфно вимальовується її симпатичні музичні сторони. У користуванні струнними інструментами в оркестрі особливо відчувається рука артиста скрипаля Горського, який вміє вилити горе і радість, вкласти душу не тільки свою скрипку, але й у весь оркестровий твір, дотримуючись того ж самого мелодійного стилю в оркестрових і вокальних творах. (Симфонічна поема) «На Олімпі» є незмінно виконувана на симфонічних зборах міста» (Żur, Kozeniaszewa.2004:133).

Доторкнемося до його наступної грані - громадського діяча і глибоко віруючого прихожанина римо-католицької церкви. Не можна оминати факт його тісної співпраці з нею, а той момент, що він став засновником відомого на той час на півдні Росії польського церковного хору, навіть вимагає особливої уваги.

Як глибоко віруюча людина, він був активним і в духовному житті, а неабиякий талант організатора і художника не тільки не заважав розвитку його духовності, але й навпаки, допомагав реалізовувати його намір служити Богу і людям. Як керівник хору, ще й староста католицької парафії, Горський організовував благодійні концерти та зустрічі, заробіток від яких передавав на користь віруючих римо-католицького обряду. Свідченням цього може бути ціла низка благодійних заходів, виступів і концертів зі своїм хором: панахида по видатному художнику Генріху Семирадському, з нагоди смерті в Італії Джузеппе Верді, організація низки концертів на користь римо-католицької церкви, духовних концертів, участь в урочистому богослужінні на честь єпископа Лютеранської церкви Ю. Кеслера, диригування оркестром духових інструментів в Лютеранській церкві, в концерті на користь польського комітету допомоги жертвам війни тощо.

Костянтин Горський пише музику до Святих літургій, також відомі й інші його музичні твори на релігійні тексти, в тому числі і для органу. Після декількох років відданої роботи в католицькій парафії харківська газета «Ранок» писала: «Костянтин Горський присвятив багато часу та праці для організації музичної частини богослужінь місцевої католицької церкви, та, пристосувавшись до місцевих умов, досяг великих успіхів» (Żur, Kozeniaszewa, 2008:115). І далі: «Аматорський хор у кількості 35 чоловік чисто і з відтінками виконав латинською мовою нову месу. Цей твір, як і попередні, що вже звучали раніше, написані зрозумілою музичною мовою, простою і мелодійною, в ній відчувається побожний католик, який добре

знає і любить свій обряд» (Żur, Kozeniaszewa, 2008:116)

У 1915 році Костянтин Горський відсвяткував свій двадцятип'ятирічний ювілей музичної, артистичної та педагогічної діяльності в нашому місті.

На ювілейному вечері струнний ансамбль-квартет у новому складі виглядав так: ювіляр - І скрипка, В. Бегановський, учень відомого скрипаля професора Шевчика, - II скрипка, С. Піхор, професор краківської консерваторії і соліст філармонії - альт, Ю. Шефський, перший пультист Київського симфонічного оркестру, - віолончель.

Рецензія на цей концерт мала характер своєрідного підбиття підсумків цілого періоду в житті композитора та виконавця. Газета «Южний край» писала: «Публіка шумно вітала гру квартету. Завдяки перипетіям воєнного часу в Харкові помічено порядний приплив хороших підходящих партнерів. А значний успіх, що супроводжував концерт, слід віднести до високих професійних якостей квартету. Бездоганна зіграність, тонка детальна обробка, художність виконання, солідарність, якої проникнутий весь ансамбль, свідчить про достоїнства як кожного окремо виконавця, так і особливо про великий артистичний талант керівника квартету К. Горського» (Żur, Kozeniaszewa,2004:132)

Вибухнула революція 1917 року. Під її впливом глобальні зміни в політичній та економічній ситуації в Росії, на її півдні та в Харкові розставили свої акценти, змінили долі людей і народів, відсунули розвиток культури далеко назад.

В умовах громадянської війни, що насунулася, і національного визволення свого народу, можливо, не сприймаючи виниклих умов для продовження своєї артистичної та педагогічної діяльності, Костянтин Горський у 1919 році повертається до Польщі.

Саме з цього моменту починається останній найсумніший період життя художника, який став жертвою Революції. Повернення додому було затьмарено ставленням до так званих «нових поляків», для яких зазвичай не знаходилося місця роботи. Їх долю розділив і Горський, який після приїзду в пошуках роботи звернувся до директора Варшавської консерваторії Е. Блунарського і отримав відмову. Протягом трьох років він був змушений, щоб не вмерти з голоду, працювати тапером у кінематографі на Варшавському Новому Світі.

Пізніше Горський переїжджає до Познані, де займав місце концертмейстера у Великому театрі. Цей період є відзначений увагою і любов'ю багатьох його шанувальників, але він тривав недовго.

В посмертній статті, присвяченій Горському в міській газеті «Ритм» за 31 травня 1924 року,

що видавалася в Познані Центральним органом Союзу організації польських музикантів, ми читаємо: «Горський був широко відомий не тільки як скрипаль віртуоз з найвищого рівня, але і як чудовий педагог і композитор» (Wrocki, 1924:148) А в газеті «Ранковий огляд» читаємо щирі і повне жалю слова: «Образ Горського був би неповний, якби ми замовчали про неординарні для свого середовища достоїнства характеру покійного... Спокійний працьовитий скромний... він міг присвятити себе іншим. Йому була чужа заздрість, якість, що так часто зустрічається в артистичному середовищі. Крім того, він ніколи, коли перебував в еміграції, не беріг свого таланту для полегшення долі співвітчизників». (Wrocki, 1924:148)

Висновки. Костянтин Антоній Горський як особистість і митець, являє собою яскравий зріз представника національних меншин, що мешкали у Харкові, і визначали демократизм, інтернаціональність і культурне розмаїття художньої атмосфери міста. Його ім'я все частіше з'являється в концертних програмах харківських і польських музикантів, а творчість все більше приваблює прихильників. Вони вже не окреслені національною приналежністю, бо високе мистецтво, до якого належить творчий здобуток цього польського митця, що за волею долі присвятив свої найкращі і найбільш плідні роки життя місту Харкову, мусить належати всім, в серці кого відбивається його краса.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Edward Wrocki. Konstanty Gorski. Zycie i działalność. 1859-1924. Warszawa, 1924. 150 s.
2. Gorski K. 12 Pieśni, do słów M. Konopnickiej, W. Syrocomli, Zd. Debickiego i in. Na M-Sopran lub tenor y towarzyszeniem Fortepianu / Własność autora. Bez wydawcy, 1914.
3. Gorskiy K. Margier – opera dramatyczna. Wyciąg fortepianowy ukazał się drukiem w 1905 roku w Petersburgu, 1905.
4. Michał Żur, Irena Kozeniaszewska, Okres charkowski w życiu Konstantyna Gorskiego, [w:] Diaspora polska w Charkowie. Historia i współczesność, Charków 2004, s. 130–134.
5. Michał Żur, Irena Kozeniaszewska, Zapomniany kompozytor. Charkowski okres w życiu Konstantego Gorskiego, [w:] Znad Wilii, nr 3 (35), Wilno 2008, s. 115–117.
6. Konstanty Gorski, Utwory odnalezione, Zebrał i wstępem opatrzył Grzegorz Seroczyński, Charków 2010, ss. 248.
7. Grzegorz Seroczyński, Konstanty Antoni Gorski – artysta zapomniany, [w:] „Gazeta Festiwalowa” nr 1 (34), Białystok 2009.

REFERENCES

1. Edward Wrocki. (1924) Konstanty Gorski. Zycie i działalność. 1859-1924. [Life and activities. 1859-1924] Warszawa, 150 s. [in Polish]
2. Gorski K. (1914) 12 Pieśni, do słów M. Konopnickiej, W. Syrocomli, Zd. Debickiego i in. Na M-Sopran lub tenor z towarzyszeniem Fortepianu / Własność autora. [12 song with words M. Konopnickiej, W. Syrocomli, Zd. Debickiego and others. For the voice M-Sopran or tenor accompanied piano / Property of the author.] Bez wydawcy [in Polish].
3. Gorskiy K. (1905) Margier – opera dramatyczna. Wyciąg fortepianowy/ [Margier – opera dramatic. Piano clavier.] Petersburg. [in Polish]
4. Michał Żur, Irena Kozeniaszewska. (2004) Okres charkowski w życiu Konstantyna Gorskiego, [The Kharkiv period in life Konstanty Gorski] Diaspora polska w Charkowie. Historia i współczesność, Charków, s. 130–134. [in Polish]
5. Michał Żur, Irena Kozeniaszewska. (2008) Zapomniany kompozytor. Charkowski okres w życiu Konstantego Gorskiego. [Forgotten composer. The Kharkiv period in life Konstanty Gorski] Znad Wilii, nr 3 (35), Wilno, s. 115–117. [in Polish]
6. Grzegorz Seroczyński. (2010) Konstanty Gorski, Utwory odnalezione. [Konstanty Gorski. Works found.] Zebranie i wstęp. Charków, ss. 248. [in Polish]
7. Grzegorz Seroczyński. (2009) Konstanty Antoni Gorski – artysta zapomniany. [Konstanty Gorski – a forgotten artist] „Gazeta Festiwalowa” nr 1 (34), Białystok. [in Polish]

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Олена КОЛОСНІЧЕНКО,

orcid.org/0000-0001-5665-0131

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри моди та стилю*

*Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна), 3212793@gmail.com*

Тетяна СТРУМІНСЬКА,

orcid.org/0000-0003-0449-4768

*кандидат технічних наук, доцент,
завідувач кафедри моди та стилю*

*Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна), tatiana935@gmail.com*

Марина КОЛОСНІЧЕНКО,

orcid.org/0000-0003-0020-3214

*доктор технічних наук, професор,
професор кафедри моди та стилю*

*Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) mv.kolosnichenko@gmail.com*

ЕСТЕТИЧНА РЕМОНТОПРИДАТНІСТЬ КОСТЮМА ЯК ЛОКАЛЬНИЙ КРИТЕРІЙ ПОДОВЖЕННЯ ЖИТТЄВОГО ЦИКЛУ ОДЯГУ

У статті здійснено теоретичне обґрунтування поняття естетичної ремонтпридатності костюма як локального дизайн-критерію подовження життєвого циклу одягу в умовах трансформації сучасної модної індустрії та її орієнтації на принципи сталого розвитку. Ремонт інтерпретується як особливий тип формотворчого втручання, що активується в точці порушення структури виробу та здатний змінювати його композиційні, пластичні та образні характеристики. На цій основі запропоновано розмежування загальної ремонтпридатності, пов'язаної з фізичним усуненням дефекту, та естетичної ремонтпридатності, яка визначає здатність форми інтегрувати локальні зміни без втрати носибельної переконливості та стилістичної визначеності.

У дослідженні дефект розглядається як морфологічна подія у структурі костюма, що порушує організацію ліній, площин, вузлів і ритмів та вимагає проєктного осмислення. Систематизація типів ушкоджень здійснюється з урахуванням їх топологічних, геометричних і композиційних характеристик, що дозволяє співвіднести морфологію дефекту з відповідними режимами ремонту – поверненням до попереднього стану, компенсацією втрати та трансформацією форми. У межах цього підходу виокремлено типи видимого й прихованого ремонту, а також розкрито їхню роль у формуванні композиційної логіки виробу.

Особливу увагу приділено локальним композиційним сценаріям інтеграції втручання, зокрема включенню дефекту в існуюче членування, площинній компенсації, ритмічному узгодженню, зміні акцентів і структурній трансформації силуету. На основі узагальнення цих підходів сформульовано критерії естетичної ремонтпридатності, серед яких морфологічна адекватність, локалізаційна сумісність, керована видимість, композиційна включеність, матеріально-пластична узгодженість і сценарна носибельність.

Отримані результати дозволяють розглядати ремонт як самостійний проєктний режим у дизайні костюма, що поєднує морфологічний, композиційний і образний рівні організації форми. Запропонований підхід розширює теоретичні засади дизайну одягу, конкретизує механізми подовження його життєвого циклу та створює підґрунтя для подальшого розвитку методів оцінювання якості ремонтного втручання в системі сучасної моди.

Ключові слова: дизайн костюма, ремонт одягу, естетична ремонтпридатність, морфологія дефекту, композиційна інтеграція, трансформація форми, сталий розвиток моди.

Olena KOLOSNIHENKO,*orcid.org/0000-0001-5665-0131**Doctor of Art Studies, Professor;**Professor at the Department of Fashion and Style**Kyiv National University of Technologies and Design**(Kyiv, Ukraine), 3212793@gmail.com***Tetiana STRUMINSKA,***orcid.org/0009-0009-8653-2668**PhD in Engineering Sciences, Associate Professor;**Head of the Department of Fashion and Style**Kyiv National University of Technologies and Design**(Kyiv, Ukraine), tatiana935@gmail.com***Maryna KOLOSNIHENKO,***orcid.org/0000-0003-0020-3214**Doctor of Engineering, Professor;**Professor at the Department of Fashion and Style**Kyiv National University of Technologies and Design**(Kyiv, Ukraine) mv.kolosnichenko@gmail.com*

AESTHETIC REPAIRABILITY OF COSTUME AS A LOCAL CRITERION FOR EXTENDING THE GARMENT LIFE CYCLE

The article provides theoretical substantiation of the concept of the aesthetic repairability of costume as a local design criterion for extending the garment's life cycle within the context of contemporary transformations in the fashion industry and its orientation toward sustainable development principles. Repair is understood as a specific type of form-generating intervention, activated at the point of structural disruption, capable of altering a garment's compositional, plastic, and expressive characteristics. On this basis, a distinction is proposed between general repairability, associated with the physical elimination of damage, and aesthetic repairability, which defines a form's capacity to integrate localized modifications without losing its wearability and stylistic coherence.

Within the study, a defect is conceptualized as a morphological event in the structure of costume that disrupts the organization of lines, planes, joints, and rhythms and therefore requires a design-oriented interpretation. The systematization of damage types is carried out with consideration of their topological, geometric, and compositional characteristics, enabling the correlation of defect morphology with corresponding repair modes, including restoration of the previous state, compensation of loss, and transformation of form. Within this framework, visible and invisible repair types are distinguished, and their role in shaping the compositional logic of the garment is clarified.

Particular attention is given to local compositional scenarios of integrating repair interventions, including incorporation of defects into existing structural segmentation, planar compensation, rhythmic alignment, reconfiguration of accents, and structural transformation of the silhouette. Based on the synthesis of these approaches, the criteria of aesthetic repairability are formulated, including morphological adequacy, locational compatibility, controlled visibility, compositional integration, material-plastic coherence, and scenario-based wearability.

The results obtained allow repair to be understood as an autonomous design mode in costume design, integrating morphological, compositional, and expressive levels of form organization. The proposed approach expands the theoretical foundations of garment design, specifies the mechanisms for extending product life cycles, and provides a basis for the further development of methods for evaluating the quality of repair interventions within contemporary fashion systems.

Key words: *costume design, garment repair, aesthetic repairability, defect morphology, compositional integration, form transformation, sustainable fashion development.*

Постановка проблеми. У сучасному дизайні костюма проблема довговічності набуває розширеного змісту і об'єднує як матеріально-технологічні характеристики виробу, так і його здатність зберігати тривалість носіння у процесі експлуатаційних змін. Одяг вже функціонує як видимий елемент тілесного образу, тому його життєздатність визначається здатністю підтримувати композиційну та образну цілісність навіть після втрати

первинної конструктивної завершеності. У цьому контексті ремонт постає як важливий етап існування виробу, що впливає на його подальше функціонування.

У професійній практиці ремонт традиційно описується як сукупність технічних дій, спрямованих на усунення дефектів. Це – закріплення швів, ліквідація проривів, відновлення країв або заміна фурнітури. Водночас у межах дизайн-під-

ходу ремонт набуває значно ширшого значення, оскільки кожне втручання у структуру виробу змінює його формотворчу систему. Таке втручання впливає на лінійну організацію, площинні співвідношення, пластичний характер форми та її образну цілісність, що надає ремонту формально-композиційного значення.

У попередніх дослідженнях емоційної довговічності моди доведено, що сучасний модний дискурс орієнтується на тривалість використання речей, їхню індивідуальну значущість, а також на розвиток практик догляду й ремонту як складових життєвого циклу виробу (Струмінська Т., Колосніченко О. та Остапенко Н., 2026). У цьому контексті ремонт виступає механізмом підтримання речі в активному використанні. Це положення конкретизується через питання про художньо-композиційні умови, за яких відремонтований виріб зберігає свою тривалу придатність для якісного носіння, через що залишається частиною гардеробної практики.

Складність проблеми зумовлена тим, що пошкодження в одязі є неоднорідними. Розходження шва, наскрізний прорив у площині деталі, стирання матеріалу в зоні постійної напруги, втрата гудзика чи пошкодження блискавки, деформація краю, перекиї силуету або локальна втрата форми – кожен із цих випадків репрезентує окремий тип порушення форми. Такі ушкодження виникають у різних топологічних зонах виробу – у швах, на згинах, у пластичних полях, у вузлах кріплення, у зонах тертя, а також у композиційно активних або нейтральних ділянках. Відповідно, ремонт набуває варіативного характеру і передбачає різні способи втручання у форму виробу. Те, що в одному випадку відновлюється непомітним підшиванням, в іншому потребує введення нового елемента, зміни ритму, переакцентуації або навіть часткової трансформації форми.

У зв'язку з цим доцільним є розмежування загальної ремонтпридатності та естетичної ремонтпридатності костюма. Загальна ремонтпридатність характеризує можливість фізичного усунення дефекту, тоді як естетична ремонтпридатність визначає здатність виробу прийняти локальне втручання без порушення його композиційної та образної логіки. У цьому аспекті ремонт розглядається як формотворча операція, що передбачає узгодження нового елемента з морфологією виробу та його стилістичною структурою.

Актуальність такого підходу підтверджується сучасними міжнародними дослідженнями, у яких серед факторів, що впливають на рішення про ремонт, визначено не лише технічні чи економічні

умови, а й якість дизайну виробу та відповідність відремонтованої речі ідентичності користувача (Zhang & Hale, 2022; Sigaard & Laitala, 2025).

Отже, у межах цієї статті проблема визначається як необхідність переходу до дизайн-орієнтованого аналізу ремонту, у якому він розглядається як локальне втручання у форму. Такий підхід дозволяє інтерпретувати ремонт як морфологічне та композиційне опрацювання місця ушкодження, спрямоване на одночасне усунення дефекту та збереження або трансформацію образної цілісності костюма.

Аналіз досліджень. Актуальне поле досліджень ремонту одягу сформоване переважно на перетині сталого споживання, досліджень моди (fashion studies), вивчення споживчої поведінки (consumer behavior) та політикоорієнтованих підходів (policy-oriented approaches). У цьому контексті ремонт найчастіше аналізується як частина практик подовження використання речей, зменшення текстильних відходів і переорієнтації модної індустрії на повільніші режими споживання. Для розуміння загального контексту важливою є робота «Емоційна довговічність у моді: нові стратегії дизайну та споживання», де обґрунтовано, що тривале використання одягу пов'язане з його здатністю підтримувати символічний, естетичний та ціннісний зв'язок із користувачем. Саме в цій роботі ремонт, програми догляду та сервісні моделі вперше були введені в ширший національний дослідницький контекст як важливі складові сучасного переосмислення моди (Струмінська Т., Колосніченко О. та Остапенко Н., 2026). В роботі окреслено культурно-ціннісний горизонт проблеми, проте не деталізовано ремонт як окрему морфологічну й композиційну подію у формі костюма.

Значний масив сучасних досліджень зосереджений на поведінковому вимірі практик ремонту одягу. Зокрема, у праці S. Diddi та R.-N. Yan, присвяченій сприйняттю споживачами ремонту одягу та практик його спільного відновлення, встановлено, що частота звернення до лагодження визначається співвідношенням між стримувальними чинниками та мотиваційними установками (Diddi & Yan, 2019).

Дефіцит часу, відповідних навичок, інструментів і матеріальних ресурсів істотно знижує готовність споживачів до здійснення ремонту, тоді як позитивне ставлення до лагодження, усвідомлення його функціональної та ціннісної значущості, а також залученість до сталих постспоживчих практик, навпаки, підсилюють намір підтримувати речі в експлуатації. Для поточної проблематики це дослідження є показовим, оскільки переконливо

демонструє, що ремонт виходить за межі суто технічної дії та функціонує як соціокультурна практика, вписана у повсякденні сценарії використання речей і підтримувана колективними нормами. Водночас аналітичний фокус роботи зосереджено переважно на поведінкових аспектах, тоді як структурно-проектний вимір ремонтного втручання залишається поза межами розгляду. Зокрема, питання інтеграції сліду ремонту у формальну організацію виробу в дослідженні не проблематизується.

Важливою для дизайн-проблематики є праця L. Zhang та J. Hale, у якій проаналізовано бар'єри й чинники, що впливають на практики ремонту та функціональної трансформації одягу в культурі повсякденного споживання мешканців Великої Британії (Zhang & Hale, 2022). Автори засвідчують, що перешкодами до подовження життєвого циклу виробів виступають дефіцит навичок і висока вартість сервісного обслуговування, а також недоліки проектування (poor product design) та невідповідність відремонтованої речі уявленням користувача про власну ідентичність (incongruence with identity).

Саме ці положення безпосередньо виводять проблему ремонту у площину дизайнерського аналізу. Якщо неякісне або непродумане проектне рішення стає бар'єром до лагодження, то витоки проблеми слід шукати не на етапі сервісного втручання, а в структурі форми виробу. Водночас коли відновлена річ не узгоджується з образом самопрезентації користувача, вирішальним чинником стає не лише функціональна придатність, а й композиційна та образна прийнятність результату. Разом із тим, дослідження зосереджується переважно на поведінкових аспектах, тоді як морфологічна логіка ремонтного втручання не отримує розгорнутого аналізу.

Вагомий теоретичний внесок у розуміння ремонтпридатності текстильних виробів здійснено в дослідженні A. S. Sigaard та K. Laitala, де це поняття інтерпретується як багатовимірна категорія, сформована взаємодією типів пошкоджень, користувацьких компетентностей і соціокультурного контексту (Sigaard & Laitala, 2025). Автори переконливо доводять, що ремонтпридатність у сфері текстилю має складнішу природу порівняно з іншими товарними категоріями, а сам ремонт пропонують трактувати ширше, ніж просте відновлення первісного стану виробу. У цьому контексті до змісту ремонту вони відносять не лише усунення пошкоджень, а й практики догляду, корекції, удосконалення, а подекуди – часткового перепроєктування форми.

Для дизайну костюма цей підхід є принциповим, оскільки зміщує акцент із відтворення вихідної форми на можливість її трансформації. Ремонт у такому розумінні перестає бути актом повернення до «початкової норми» та постає як зміна, корекція або часткове переозначення формально-композиційної структури виробу. Водночас у зазначеному дослідженні основна увага зосереджена на практичній складності ремонтних процедур і типології пошкоджень, тоді як естетична логіка включення втручання в композицію костюма окремо не розглядається.

Окремий напрям досліджень стосується афективного виміру ремонту. У праці «Ремонт одягу та гарний настрій: чи впливають позитивні емоції на екологічну поведінку щодо одягу?» доведено, що позитивні емоції, пов'язані з процесом лагодження одягу, підсилюють наміри здійснювати ремонт і пов'язані з вищою фактичною частотою таких дій, тоді як очікування або переживання нудьги знижують ймовірність повторного втручання (Zhou L. et al., 2026).

Для проблематики представленого дослідження ці результати мають принципове значення. Якщо досвід ремонту супроводжується відчуттям задоволення, компетентності й творчої самореалізації, то візуально-образна якість отриманого результату неминуче набуває особливої ваги. Отже, афективний компонент ремонтної практики опосередковано виводить нас на питання її естетичної переконливості та композиційної узгодженості. Водночас у зазначеному дослідженні основний акцент зроблено на емоційних переживаннях і поведінкових намірах, тоді як морфологія ушкодження та формотворча логіка ремонтного втручання не стають предметом окремого аналізу.

Отже, опрацьований сучасний науковий дискурс переконливо пояснює, чому ремонт одягу здійснюється або не здійснюється, окреслюючи вплив індивідуальних компетентностей, емоційних переживань, культурних норм, механізмів соціального навчання та інфраструктурної підтримки сервісів. Натомість значно менш опрацьованим залишається питання, яким чином ремонтне втручання має бути організоване в межах формально-композиційної структури костюма, щоб воно не сприймалося як випадковий слід аварійності, а зберігало, трансформувало або перекодувало образну цілісність виробу.

Поза системним аналізом залишаються такі аспекти, як морфологія зони ушкодження, відповідність геометрії дефекту типу дизайнерського втручання, режими видимого й прихованого ремонту, локальні композиційні сценарії вклю-

чення втручання в лінію, площину, ритм чи акцент, а також типологія співвідношення «дефект – стратегія формоутворення». Зазначена теоретична невизначеність потребує уточнення категорії естетичної ремонтпридатності костюма як окремої категорії дизайну, що функціонує на рівні конкретної зони ушкодження та поєднує морфологічні, композиційні та образні виміри втручання.

Мета статті. Метою статті є теоретичне обґрунтування поняття естетичної ремонтпридатності костюма як локального дизайн-критерію подовження життєвого циклу одягу. Для цього у роботі розкривається морфологія місць ушкодження як вихідна умова проєктування ремонтного втручання. Окреслюються типи видимого та прихованого ремонту та аналізуються локальні композиційні сценарії включення дефекту у формально-образну структуру виробу.

Виклад основного матеріалу. В представленій статті ремонт розглядається як «вторинний акт формоутворення» після початку експлуатації виробу. Така позиція є принциповою, оскільки змінює фокус аналізу. Якщо ремонт зводиться лише до технічного усунення пошкодження, у центрі уваги опиняються показники міцності, надійності з'єднань, відповідність фурнітури чи доступність сервісу. Проте для костюма цього недостатньо, оскільки одяг продовжує функціонувати в гардеробі лише за умови його візуальної, стилістичної та тілесної прийнятності. Функціональне відновлення саме по собі не гарантує повернення речі до активного використання. Це відбувається тоді, коли втручання не порушує типологічну визначеність виробу, не вступає в конфлікт із його образом і не акцентує дефект. У такому розумінні естетична ремонтпридатність постає як здатність костюма приймати втручання без втрати композиційної цілісності та носибельної переконливості.

Таке розуміння узгоджується з практико-орієнтованим трактуванням ремонтпридатності у сфері текстилю, запропонованим А. S. Sigaard та К. Laitala, де ремонт інтерпретується значно ширше ніж усунення пошкодження (correction of damage), як догляд (maintenance), корекція або адаптація (adjustment), удосконалення (upgrade) чи навіть часткове перепроєктування виробу (redesign) (Sigaard & Laitala, 2025).

Для теорії дизайну цей підхід має принципове значення, адже дозволяє осмислити ремонт як продовження формотворчого процесу. Під таким кутом зору втручання стає одним із етапів еволюції виробу, що змінює його пластичну структуру та уточнює композиційні акценти з можливістю трансформації образу. Тобто ремонт тепер стає

фазою динамічного розвитку форми в межах її життєвого циклу.

Першою аналітичною передумовою такого підходу є трактування дефекту як *морфологічної події у структурі форми*. Дефект знижує фізичну цілісність матеріалу, порушуючи систему ліній, площин, меж, вузлів і переходів, що організують костюм як цілісність. Ідентичні за матеріальною природою ушкодження набувають різного проєктного статусу залежно від локалізації. Розходження шва по бічній лінії та наскрізний прорив у центрі полочки є різними формотворчими ситуаціями. У першому випадку ушкодження збігається з уже існуючим членуванням, у другому – розриває площину та втручається у ритм, акцент або візуальну рівновагу виробу. Аналогічно, протирання в зоні ліктя чи коліна може бути включене у логіку функціонального підсилення, тоді як дефект у композиційно домінуючій ділянці одразу набуває знакового характеру.

Морфологію ушкодження доцільно описувати через взаємопов'язані параметри. Перший – топологічний, що визначає розташування дефекту відносно швів, країв, зон згину, напруги, тертя та композиційних центрів. Другий – геометричний, який окреслює характер пошкодження як точкового, лінійного, площинного, крайового чи вузлового. Третій – глибинний, пов'язаний зі ступенем руйнування матеріалу – від поверхневого стирання до наскрізного прориву або втрати елемента. Четвертий – композиційний статус ушкодженої ділянки – її належність до фону, ритмічної структури, силуетоутворювального вузла чи домінанти. Лише сукупність цих характеристик створює підстави для обґрунтованого проєктного рішення. В іншому випадку ремонт зводиться до реактивної технологічної дії, що часто породжує візуальну невідповідність. Зазначені параметри дозволяють перейти від абстрактного опису ушкодження до його типологізації, що необхідна для визначення адекватної дизайнерської стратегії втручання.

На цій основі можна окреслити *базові морфологічні типи дефектів*.

Шовні дефекти пов'язані з розходженням або ослабленням з'єднань і зазвичай збігаються із вже наявним членуванням форми, що дозволяє усунути ушкодження в межах існуючої конструктивної логіки виробу.

Площинні дефекти – отвори чи локальна втрата матеріалу в центрі деталі – потребують введення нового формального елемента або переорганізації ділянки.

Дефекти зон напруги і тертя, протирання в ліктях, колінах, кроковій зоні, під пахвами, по

лініях згину тощо, вимагають врахування перспективи повторного зносу.

Вузлові дефекти стосуються фурнітури та кріплень.

Крайові дефекти порушують завершальні лінії форми.

Силуетні деформації змінюють пропорційний баланс і просторову конфігурацію виробу, коли річ втрачає форму через розтягнення, перекис, провисання або нерівномірне старіння конструктивно значущих ділянок.

З огляду на це, ремонт у дизайні костюма не можна трактувати як просте відновлення. Доцільно виокремлювати три типи втручання – повернення до попередньої конфігурації форми, компенсацію втрати та трансформацію форми.

Повернення до попередньої конфігурації форми орієнтоване на відновлення попередньої конфігурації форми без введення нових структурних або композиційних елементів та без появи візуально активного сліду втручання.

Компенсація передбачає введення нового елемента – латки, підсилювача, вставки, дубляжу, нового краю, модифікованої фурнітури тощо, що заміщує втрату та формує новий локальний акцент. Її завдання полягає не у симуляції «первинного стану», а в дозованому заміщенні втраченої цілісності.

Трансформація змінює саму конфігурацію виробу – пропорцію, членування або функціональний режим – і найбільш виразно демонструє, що ремонт може виступати етапом розвитку форми.

Ці три типи втручання не тотожні ідеї *видимого* і *невидимого* ремонту, хоча й пов'язані з нею.

Невидимий ремонт орієнтований на мінімізацію сліду втручання. Його доцільно застосовувати в тих випадках, коли образ речі тримається на безперервності площини, точності лінії, симетричній рівновазі тощо. Це насамперед стосується формально стриманого одягу, виробів із гладких однорідних тканин, речей зі статусною, церемоніальною або наближеною до класичної стилістикою, де випадковий видимий слід втручання легко переходить у розряд композиційної вади. Невидимий ремонт тут не є самоціллю; він виконує функцію збереження режиму сприйняття, у якому річ існувала спочатку. Щоб бути переконливим, він потребує високої матеріально-пластичної узгодженості – відповідності кольору, фактури, щільності, напрямку нитки, товщини, блиску та характеру старіння нового фрагмента стосовно основної тканини.

Видимий ремонт має іншу логіку. Він не приховує втручання, але переводить його з розряду

аварійної ознаки в розряд осмисленого елемента форми. У цьому сенсі сама по собі видимість не є естетичною проблемою; проблемою є тільки немотивована, випадкова або композиційно неорганізована видимість. Видимий ремонт виявляється доречним там, де стилістичний образ виробу це допускає. У таких речах ремонтний слід може не маскуватися, а, навпаки, включатися в логіку виробу як підсилювач конструктивності, як новий ритмічний елемент або як новий акцент. Його успішність визначається не фактом помітності, а ступенем композиційної організованості масштабу, фактури та локалізації.

Отже, вибір режиму втручання має визначатися композиційним статусом ушкодження. Саме в цьому контексті доречно говорити про керовану видимість ремонту – ступінь його проявленості, підпорядкований морфології дефекту та стилістичці виробу.

Якщо перейти від загальних режимів до конкретної формально-композиційної логіки, можна виокремити кілька локальних сценаріїв організації ремонтного втручання.

Перший сценарій – *включення ушкодження в існуюче членування форми*. Його сутність полягає в тому, що дефект співвідноситься з уже наявною лінією конструктивного поділу – швом, рельєфом, краєм кишені, кокеткою, лінією борта, поясом або манжетом тощо. Такий підхід є структурно економним, оскільки втручання не формує нового композиційного центру, а функціонує в межах заданої архітектоніки виробу. Цей сценарій є доцільним передусім для шовних і крайових дефектів, а також частини вузлових порушень, коли логіка форми спирається на вже існуючу тектоніку виробу.

Другий сценарій – *площинна компенсація втрати*. Він застосовується у випадках, коли ушкодження розташоване в центрі деталі й не пов'язане з наявною лінією членування. Тоді вводиться додатковий матеріальний або конструктивний елемент – латка, вставка, штопка, локальний дубляж чи інший модуль, який компенсує втрату цілісності. Вирішальним є не сам факт додавання нового фрагмента, а точність визначення його меж, масштабу та характеру взаємодії з площиною. Надмірно малий елемент може лише підсилити відчуття дефекту, тоді як надмірно великий здатен порушити композиційну рівновагу. Успішність рішення залежить від того, чи новий модуль узгоджується з пластиком виробу або, за умов свідомо видимого втручання, має чітке формальне обґрунтування.

Третій сценарій – *ритмічне узгодження втручання*. Він актуальний тоді, коли одиничний ремонтний елемент виглядає ізольовано і потребує візуаль-

ної підтримки через повтор або співвіднесення з іншими ділянками форми. Такий підхід є продуктивним у зонах, де ритм закладений конструктивно – в області ліктів, колін, кишень, планок, плечових і бічних ліній тощо. Повтор не обов'язково передбачає буквальну симетрію, мова йде про досягнення композиційної рівноваги, завдяки якій втручання набуває системного характеру.

Четвертий сценарій – *зміна композиційного акценту*. Він необхідний у випадках, коли ушкодження виникає в зоні домінанти і не може бути усунене безслідно. Тоді доцільно не маскувати дефект, а змінити структуру візуальних пріоритетів. Це може реалізовуватися через введення додаткової лінії, конструктивного елемента, контрастної вставки або заміну вузла чи фурнітури. У такому разі дефект не приховується, а переосмислюється

в межах нової композиційної логіки, стаючи підпорядкованим оновленому образу виробу.

П'ятий сценарій – *структурна трансформація силуету*. Він застосовується тоді, коли локальне втручання не забезпечує переконливого результату. Зношений край може бути переведений у нову довжину, деформована лінія – у новий контур, локальне ушкодження – у зміну пропорції або часткове перекроювання. У цих випадках ремонт переходить від точкового втручання до переоформлення структури виробу. Саме тут найбільш виразно проявляється потенціал дефекту як чинника трансформації форми.

Для систематизації запропонованого підходу доцільно співвіднести морфологію ушкодження з пріоритетною дизайнерською стратегією ремонту (табл. 1).

Таблиця 1

Морфологічна типологія дефектів костюма та дизайн-стратегії їх формально-композиційного опрацювання

Тип дефекту	Морфологічні ознаки	Типові локалізації	Пріоритетний режим ремонту	Локальний композиційний сценарій	Дизайнерська стратегія
Шовний розрив або розходження з'єднання	Лінійне порушення без значної втрати площі матеріалу	Бічні, плечові, середні, крокові шви; пройми; рельєфи	Переважаючий невидимий, повернення до попередньої конфігурації	Включення ушкодження в існуюче членування форми	Відновлення шва, підсилення припуску, локальне дублювання зі збереженням попередньої лінії
Площинний прорив або отвір	Наскрізне порушення в середині деталі	Пілочка, спинка, передня та задня частина спідниці чи штанів, рукав тощо	Невидимий або видимий залежно від статусу зони	Площинна компенсація втрати	Латка, штопка, вмонтування вставки; за потреби – переведення ушкодження в новий модуль площини
Протирання в зоні напруги або тертя	Локальне тоншення, розволокнення або серійне стирання тощо	Лікті, коліна, крокова зона, під пахвами, лінії згину	Частіше видимий, компенсаційний або трансформаційний	Ритмічне узгодження втручання або площинна компенсація втрати	Підсилювальна накладка, парне дублювання, штопка з підкресленою конструктивною функцією
Крайове зношення	Руйнування завершальної лінії форми	Низ виробу, манжети, комір, борти, краї кишень	Невидимий або трансформаційний	Включення ушкодження в існуюче членування форми або структурна трансформація силуету	Новий підгин, окантування, заміна краю, укорочення або зміна завершальної лінії
Втрата або поломка функціонального елемента	Відсутність чи несправність вузла кріплення	Гудзики, блискавки, петлі, пряжки, шлевки, застіжки	Невидимий або керовано видимий	Зміна композиційного акценту	Заміна на тотожний елемент, ритмічне оновлення комплексу фурнітури, переведення вузла в новий акцент
Деформація силуетної ділянки	Втрата форми, перекид, розтягнення, провисання	Низ, плечі, лінія талії, лінія колін, бічні контури, об'ємні ділянки	Трансформаційний	Структурна трансформація силуету	Перекид, зміна довжини або ширини, нове членування, перерозподіл об'єму
Пошкодження в композиційно домінантній зоні	Дефект конфліктує з центром уваги	Центральна частина пілочки, зона декору, принта, коміра, лицьовий акцент	Видимий або комбінований	Зміна композиційного акценту	Перенесення чи реконфігурація акценту, аплікативне або фурнітурне рішення, введення мотивованої контрастної деталі

Подана типологія створює підстави для формулювання критеріїв естетичної ремонтпридатності костюма. На відміну від загальних систем оцінювання якості виробу, ці критерії мають локальний характер. Вони стосуються не абстрактної естетичної довершеності, а конкретної ситуації ушкодження та способу її проектного розв'язання.

Першим критерієм є морфологічна адекватність втручання. Йдеться про відповідність типу ремонту геометрії, глибини та структурній природі дефекту. Лінійне розходження з'єднання не може вирішуватися тими самими засобами, що й площинний прорив; поверхнєве стирання не усуватиметься тими ж способами, що й силуетна деформація; а крайове руйнування не ремонтуватиметься як втрата функціонального вузла. Морфологічно обґрунтоване рішення виходить із характеру пошкодження і не нав'язує формі випадкових засобів.

Другим критерієм виступає локалізаційна сумісність. Вона передбачає врахування топологічного статусу ушкодженої ділянки в структурі виробу. Те, що є допустимим у зоні шва чи внутрішнього згину, може виявитися неприйнятним у центрі доміантної площини. У цьому сенсі дефект слід розглядати як подію в конкретній конструктивно й композиційно значущій точці костюма.

Третім критерієм є керована видимість. Вона означає свідомий вибір між прихованим і композиційно вираженим режимом ремонту. Якщо слід втручання мінімізується, це має бути підпорядковано збереженню безперервності форми. Якщо ж ремонт залишається видимим, ступінь проявленості втручання має відповідати морфології дефекту, стилістиці виробу та бути узгодженою з матеріально-пластичною логікою. Таким чином, видимість стає показником дисциплінованості проектного рішення.

Четвертим критерієм є композиційна включеність втручання. Відремонтована ділянка повинна функціонувати в системі ліній, площин, ритмів і акцентів виробу. Саме цей параметр дозволяє відрізнити технологічно успішний ремонт від естетично переконливого. Якщо втручання не узгоджене з композиційною організацією форми, виріб може залишатися фізично придатним, однак втрачає носибельну переконливість.

П'ятим критерієм виступає матеріально-пластична узгодженість. Для ремонту одягу недостатньо наближеного збігу кольору. Вирішальними є фактура, щільність, товщина, еластичність, напрям нитки, характер драпірування, блиск і спосіб старіння матеріалу. Цей критерій особливо

значущий у прихованому режимі ремонту, проте зберігає актуальність і в разі свідомо видимого втручання, якщо новий елемент має відповідати загальній стилістиці та пластичності виробу.

Шостим критерієм є сценарна носибельність. Вона фіксує кінцевий результат – повернення виробу до реальної практики використання. Невідповідність відремонтованої речі ідентичності користувача може виступати бар'єром до її подальшого носіння, а позитивний емоційний досвід ремонту підсилює наміри та реальну частоту лагодження. Для дизайну це означає, що якість ремонтного рішення безпосередньо впливає на готовність повторно включити річ у повсякденний образ.

Запропоноване трактування дозволяє розглядати ремонт як особливий проектний режим, що активується в точці порушення форми. У цьому режимі дефект постає як аналітичний індикатор, який виявляє чутливі ділянки конструкції, реальні сценарії зношування та межі допустимої трансформації. Саме тому для дизайну костюма принципово важливо трактувати ремонт не як зовнішню сервісну операцію, а як дизайнерське втручання, здійснене в конкретній зоні порушення форми, де морфологія ушкодження, режим видимості втручання, композиційна організація та сценарна носибельність утворюють єдине поле рішення. У такому розумінні естетична ремонтпридатність постає одним із критеріїв здатності готової форми витримувати зміну, старіння та повторне включення в культурний і повсякденний обіг.

Висновки. У статті обґрунтовано поняття естетичної ремонтпридатності костюма як локального дизайн-критерію подовження життєвого циклу одягу. Естетична ремонтпридатність визначає здатність форми приймати ремонтне втручання без втрати композиційної цілісності та стилістичної визначеності. Чітко розмежовано загальну ремонтпридатність, що забезпечує фізичне усунення дефекту, та естетичну ремонтпридатність, яка регулює формально-композиційну інтеграцію втручання. Дефект визначено як морфологічну подію у структурі виробу, що змінює топологію, геометрію та композиційний статус ушкодженої ділянки і потребує проектного, а не лише технологічного рішення.

Систематизація типів ушкоджень і співвіднесення їх із трьома режимами ремонту – поверненням до попереднього стану, компенсацією та трансформацією – формують структуровану модель дизайнерського реагування. Локальні композиційні сценарії (включення в існуюче членування, площинна компенсація, ритмічне узго-

дження, зміна акценту, структурна трансформація) демонструють конкретні способи організації втручання в межах архітекtonіки форми.

Сформульовані критерії естетичної ремонтпридатності – морфологічна адекватність, локалізаційна сумісність, керована видимість, композиційна включеність, матеріально-пластична узгодженість і сценарна носибельність – створюють інструмент оцінювання якості ремонтного

рішення в системі дизайну костюма. Вони дозволяють оцінити технічну доцільність втручання у зв'язку з його художньо-композиційною переконливістю. Естетична ремонтпридатність інтегрує ремонт у поле проєктного мислення. Ремонт постає етапом переорганізації форми в межах її життєвого циклу. Такий підхід розширює систему проєктного мислення дизайну костюма та уточнює його формотворчі засади в контексті сталості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Струмінська Т., Колосніченко О., Остапенко Н. Емоційна довговічність у моді: нові стратегії дизайну та споживання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. Вип. 95, Т. 3. С. 127–137. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-3-15>.
2. Zhang L., Hale J. Extending the Lifetime of Clothing through Repair and Repurpose: An Investigation of Barriers and Enablers in UK Citizens. *Sustainability*. 2022. Vol. 14, No. 17. Article 10821. DOI: <https://doi.org/10.3390/su141710821>.
3. Sigaard A. S., Laitala K. Repairability of Clothing and Textiles: Consumer Practices and Policy Implications. *International Journal of Sustainable Fashion & Textiles*. 2025. Vol. 4, No. 2. P. 233–255. DOI: https://doi.org/10.1386/sft_00064_1.
4. Diddi S., Yan R.-N. Consumer Perceptions Related to Clothing Repair and Community Mending Events: A Circular Economy Perspective. *Sustainability*. 2019. Vol. 11, No. 19. Article 5306. DOI: <https://doi.org/10.3390/su11195306>.
5. Zhou L., Bosshard A., Sauter D., Brick C. Repairing Clothes and Feeling Good: Do Positive Emotions Influence Sustainable Clothing Behaviors? *Current Research in Ecological and Social Psychology*. 2026. Vol. 10. Article 100264. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cresp.2026.100264>.

REFERENCES

1. Struminska, T., Kolosnichenko, O., & Ostapenko, N. (2026) Emotsiina dovhovichnist u modi: novi stratehii dyzainu ta spozhyvannia [Emotional Sustainability in Fashion: New Strategies for Design and Consumption]. *Aktualni pyttannia humanitarnykh nauk*, 95(3), 127–137. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-3-15> [in Ukrainian].
2. Zhang, L., & Hale, J. (2022) Extending the lifetime of clothing through repair and repurpose: An investigation of barriers and enablers in UK citizens. *Sustainability*, 14(17), Article 10821. <https://doi.org/10.3390/su141710821>.
3. Sigaard, A. S., & Laitala, K. (2025) Repairability of clothing and textiles: Consumer practices and policy implications. *International Journal of Sustainable Fashion & Textiles*, 4(2), 233–255. https://doi.org/10.1386/sft_00064_1.
4. Diddi, S., & Yan, R.-N. (2019) Consumer perceptions related to clothing repair and community mending events: A circular economy perspective. *Sustainability*, 11(19), Article 5306. <https://doi.org/10.3390/su11195306>.
5. Zhou, L., Bosshard, A., Sauter, D., & Brick, C. (2026) Repairing clothes and feeling good: Do positive emotions influence sustainable clothing behaviors? *Current Research in Ecological and Social Psychology*, 10, Article 100264. <https://doi.org/10.1016/j.cresp.2026.100264>

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 745:7.05

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-49>**Олександр КОЛПАКОВ,***orcid.org/0009-0003-6789-3325**магістр з дизайну,**викладач кафедри графічного дизайну**Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну**імені Михайла Бойчука**(Київ, Україна) s.klpkv@gmail.com***Ірина КРАСИЛЬНИКОВА,***orcid.org/0000-0002-3057-4000**кандидат педагогічних наук, доцент,**доцент кафедри образотворчого, декоративного мистецтва, технологій і безпеки життєдіяльності**Вінницького державного педагогічного університету**імені Михайла Коцюбинського**(Вінниця, Україна) ivs1327@gmail.com***Вікторія ХРЕНОВА,***orcid.org/0000-0001-8384-7554**кандидат педагогічних наук,**доцент кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва**Хмельницького національного університету**(Хмельницький, Україна) khrenovav@khmnu.edu.ua*

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ РЕМЕСЕЛ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО АРТДИЗАЙНУ

Інтеграція ремісничих практик у дизайн-проектування відображає зростання інтересу до культурної спадщини як джерела художніх інновацій. Ручна праця, зберігаючи символічні коди, естетичні традиції та локальну самобутність, створює підґрунтя для їхнього переосмислення в оновлених візуальних формах. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю збереження та трансляції автентичних ремісничих практик в умовах глобалізації культурного простору, уніфікації візуальних рішень та посилення впливу цифрових технологій на художнє середовище.

Метою дослідження є обґрунтування специфіки трансформації ремісничого досвіду у системі дизайнерської діяльності, визначення механізмів його адаптації до сучасного художнього середовища та аналіз впливу на формування нових візуальних практик. Застосовано мистецтвознавчий аналіз, порівняльний підхід, систематизацію джерельної бази та культурологічну інтерпретацію. Узагальнено теоретичні положення щодо взаємодії ремесла й проектної культури.

У результаті дослідження виявлено основні напрями інтеграції ремісничих технік у сучасний артдизайн, зокрема їхнє поєднання із цифровими інструментами, інноваційними матеріалами та експериментальними підходами до формоутворення. З'ясовано, що трансформація ремісничого досвіду супроводжується зміною функціонального призначення об'єктів і переходом від утилітарності до концептуальності. Зафіксовано формування гібридних художніх структур, у яких поєднуються традиційні технології та сучасні дизайнерські стратегії. Доведено, що використання ремісничих практик сприяє підвищенню виразності візуальних образів, індивідуалізації дизайнерських рішень та формуванню унікальної проектної ідентичності. Простежено посилення взаємодії між локальними традиціями та глобальними візуальними процесами, що забезпечує інтеграцію національної культурної спадщини у світовий художній контекст. Додатково зазначено, що актуалізація ремісничих технік у дизайні забезпечує розвиток сталих підходів до проектування, орієнтованих на довговічність, екологічність та культурну цінність об'єктів.

Актуалізація ремісничої спадщини у межах дизайнерської практики дає змогу оновити естетичні підходи й розширити інструментарій художнього проектування. Поєднання історичних технік із сучасними рішеннями формує нові моделі образотворення та зумовлює розвиток культурної самобутності.

Ключові слова: культурна спадщина, ручна праця, художнє проектування, матеріальна культура, візуальні процеси, дизайн-культура, естетичні трансформації.

Oleksandr KOLPAKOV,

orcid.org/0009-0003-6789-3325

Master of Design,

Lecturer at the Department of Graphic Design

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design

(Kyiv, Ukraine) s.klpkv@gmail.com

Iryna KRASYLNYKOVA,

orcid.org/0000-0002-3057-4000

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Fine, Decorative Arts, Technologies and Life Safety

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University

(Vinnitsia, Ukraine) ivs1327@gmail.com

Viktoriia KHRENOVA,

orcid.org/0000-0001-8384-7554

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Technological

and Professional Education and Decorative Arts

Khmelnitskyi National University

(Khmelnitskyi, Ukraine) khrenovav@khnmu.edu.ua

REINTERPRETATION OF TRADITIONAL CRAFTS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART DESIGN

The integration of craft practices into design processes reflects the growing interest in cultural heritage as a source of artistic innovation. Manual labor preserves symbolic codes, aesthetic traditions, and local identity, which provides a basis for their reinterpretation in updated visual forms. The research's relevance lies in the need to preserve and transmit authentic craft practices amid cultural globalization, the unification of visual solutions, and the growing influence of digital technologies on the artistic environment.

The aim of the study is to determine the specifics of the transformation of craft experience within the system of design activity, to identify the mechanisms of its adaptation to the contemporary artistic environment, and to analyze its impact on the formation of new visual practices.

The study employs art-historical analysis, a comparative approach, the systematization of the source base, and cultural interpretation. Theoretical provisions regarding the interaction between craft and project culture are generalized.

The research identifies the main directions of integrating craft techniques into contemporary art design, particularly their combination with digital tools, innovative materials, and experimental approaches to form-making. It is established that the transformation of craft experience is accompanied by a shift in the functional purpose of objects – from utilitarian to conceptual. The formation of hybrid artistic structures combining traditional technologies with modern design strategies is observed. The study demonstrates that the use of craft practices enhances the expressiveness of visual images, contributes to the individualization of design solutions, and fosters a unique project identity. An increased interaction between local traditions and global visual processes is traced, thereby integrating national cultural heritage into the global artistic context. Additionally, it is substantiated that the actualization of craft techniques promotes the development of sustainable design approaches focused on durability, environmental responsibility, and cultural value.

Actualization of craft heritage within design practice contributes to the renewal of aesthetic approaches and expansion of artistic tools. The combination of historical techniques with contemporary solutions forms new models of visual expression and supports the development of cultural identity.

Key words: *cultural heritage, manual work, artistic design, material culture, visual processes, design practice, aesthetic transformation.*

Постановка проблеми. Інтеграційні процеси між традиційним ремісництвом і сучасним артдизайном зумовлюють переосмислення ролі ручної праці у системі художнього проектування. За таких умов особливої значущості набуває осмислення трансформацій, що відбуваються під впливом сучасних соціокультурних змін. Зміна естетичних орієнтирів, розвиток цифрових техно-

логій та трансформація культурного середовища не лише модифікують інструментарій художньої діяльності, а й визначають нові підходи до формування та інтерпретації традиційних практик. Як наслідок, змінюються способи створення візуальних об'єктів, у яких поєднуються історичні техніки та інноваційні рішення, що сприяє формуванню багаторівневих художніх структур.

У результаті формується нова художня реальність, яка потребує ґрунтового теоретичного осмислення та системного аналізу.

Водночас у науковому дискурсі простежується низка нерозв'язаних питань, зокрема актуалізується проблема недостатньої систематизації процесів адаптації ремісничих практик до умов сучасного дизайну та невизначеності критеріїв їхнього функціонування у межах сучасної візуальної культури. Крім того, відсутність узгоджених підходів до класифікації форм інтеграції ремесел у дизайн ускладнює їхнє наукове осмислення та практичне застосування. Наявні дослідження висвітлюють взаємодію традиційних технік із цифровими інструментами фрагментарно, переважно зосереджуючись на окремих прикладних аспектах, що ускладнює цілісне розуміння механізмів їхньої трансформації.

З огляду на виявлені суперечності виникає необхідність у поглибленому теоретичному аналізі цих процесів. Так, потребує наукового обґрунтування механізм залучення ремісничої спадщини в артдизайн, визначення форм її художнього переосмислення та впливу на формування сучасних візуальних практик. Особливої значущості набуває виявлення закономірностей поєднання традиційних і інноваційних підходів у проєктній діяльності, що дає змогу розкрити потенціал ремісничих технік у сучасному культурному контексті. Недостатня розробленість цих питань обмежує можливості комплексного аналізу ролі ремесел у розвитку дизайн-культури та, відповідно, зумовлює потребу подальших досліджень у цьому напрямі.

Аналіз досліджень. Питання переосмислення традиційних ремісничих практик у контексті сучасного артдизайну, інтеграції культурної спадщини та цифрових технологій широко розглянуто у сучасних наукових дослідженнях.

Зокрема, теоретичні аспекти виготовлення кераміки як художнього феномена та її специфіку у системі мистецьких практик розкриває Я. Липчанська (Липчанська, 2022), що сприяє визначенню матеріально-образних особливостей цього виду мистецтва. Використання елементів традиційного мистецтва у сучасному дизайні одягу аналізують О. Скасків та Н. Чупріна (Скасків та Чупріна, 2025), підкреслюючи трансформацію орнаментальних структур у модній індустрії.

Одночасно інноваційний розвиток нематеріальної ремісничої спадщини досліджують Л. Чен та Ц. Л. Лін (Chen & Lin, 2025), акцентуючи на стратегіях її модернізації у дизайн-контексті. Практичну інтеграцію традиційної кераміки у сучасні

ювелірні практики розглядають К. Де Мело із колегами (De Melo et al., 2024), демонструючи поєднання локальних ремісничих традицій із сучасними художніми практиками.

У цьому контексті розширення меж керамічного мистецтва у сучасному дизайні обґрунтовує К. Де Боєр (Boer, 2023), визначаючи його вихід за межі традиційних функціональних форм. Тож, інтеграцію цифрових технологій у ремісничі процеси аналізують Й. Донг зі співавторами (Dong et al., 2025), наголошуючи на взаємодії традиційного мистецтва із цифровими інтерфейсами.

Додатково, методологічні засади дослідження кераміки висвітлює Е. Гліоззо (Gliozzo, 2020), науково обґрунтовуючи аналіз матеріальної культури. Питання ідентичності у керамічному мистецтві розглядає Е. Гавасі (Navasi, 2020), акцентуючи на культурно-символічному вимірі.

Водночас застосування традиційних ремесел у сучасному дизайні на прикладі китайських дерев'яних гравюр досліджують Ю. Цзіан та К. Пашкевич (Jiang & Pashkevych, 2024), підкреслюючи роль культурних кодів у формуванні візуальної мови. А розвиток культурно-креативних продуктів на основі традиційної кераміки аналізують К. Цзінь та С. Шарудін (Jin & Sharudin, 2024), визначаючи інноваційний потенціал ремісничої спадщини.

Крім того, багатофакторні рішення у керамічному дизайні досліджують Г. Лі та С. Фанг (Li & Fang, 2024), акцентуючи на сучасних інструментах формотворення, тоді як трансформацію матеріалів у сучасному ювелірному мистецтві розглядають Ф. Мір із колегами (Mir et al., 2021), підкреслюючи технологічний розвиток матеріальних систем.

Зміни традиційних ремесел у сучасному ювелірному мистецтві досліджують С. Пан та І. Чуботіна (Pan & Chubotina, 2025), наголошуючи на поєднанні спадкових технік та інноваційних рішень.

Так, сприйняття ремесла в архітектурному контексті аналізують Г. Шінохара та М. Г.-Л. Їу (Shinohara & Yiu, 2026), визначаючи його роль у формуванні просторового мислення. Насамкінець значущі проблеми сталого розвитку ремесел і культурної спадщини у сучасному суспільстві досліджує А. Збучеа (Zbucnea, 2022).

Формулювання цілей статті (визначення завдання). Мета статті полягає у виявленні особливостей трансформації традиційних ремісничих практик у межах сучасного артдизайну та визначенні їхнього впливу на формування нових художньо-проєктних рішень у візуальній культурі.

Для досягнення цієї мети визначено такі завдання:

- проаналізувати процеси залучення ремісничих технік у сучасні дизайн-практики з урахуванням змін художньо-естетичних орієнтирів;
- дослідити взаємодію традиційних ремісничих технологій із цифровими інструментами та інноваційними матеріалами в структурі артдизайну;
- сформулювати практичні рекомендації щодо ефективного використання ремісничої спадщини в сучасному художньо-проектному середовищі з метою розвитку нових візуальних рішень.

Виклад основного матеріалу. Традиційні ремесла належать до важливих джерел формування сучасного дизайну, оскільки зберігають способи оброблення матеріалів, принципи побудови форми та декоративні техніки, що сформувалися у різних культурних середовищах. Їхнє використання у проєктній діяльності пов'язане з оновленням художньої мови, пошуком виразних композиційних рішень і розширенням можливостей роботи з матеріалом. У світовій практиці ремісничі техніки поєднуються з експериментальним проєктуванням, цифровими засобами моделювання та новими виробничими практиками, що дає змогу отримувати об'єкти з індивідуальним характером і складною структурою. В Україні звернення до ремісничої спадщини пов'язане із переосмисленням локальних традицій у кераміці, текстилі, ювелірному мистецтві та предметному дизайні, зокрема із формуванням сучасних авторських рішень, що спираються на культурну ідентичність (Pan & Chubotina, 2025: 346).

Ремісничі практики належать до сфери матеріальної культури та відображають історично сформовані способи оброблення природних матеріалів, локальні художні системи й накопичений досвід виробництва. Їхня структура охоплює технологічні операції, орнаментальні побудови та символічні значення, закріплені у межах окремих культурних середовищ. Виробничий процес оснований на індивідуальній майстерності, що визначає варіативність форм і унікальність кожного виробу (Липчанська, 2022: 76).

Зазначені характеристики зумовлюють залучення ремісничих технологій до сфери артдизайну, де змінюється функціональне призначення виробів. Технологічні практики використовуються під час створення художніх образів, у яких матеріал виконує роль носія змісту, а форма забезпечує його візуальне вираження. Зміни орієнтують процес проєктування на зміст виробів і розширюють можливості їхнього художнього трактування.

На цьому тлі інтеграція ремісничих технік із сучасними технологіями забезпечує ускладнення конструктивних рішень і формує нові типи об'єктів. Використання цифрового моделювання, нових матеріалів і технічних засобів сприяє поєднанню ручної праці з автоматизованими процесами. У результаті виникають комбіновані форми, у яких зберігається індивідуальність виконання та з'являються нові функціональні можливості (Скасків та Чупріна, 2025: 62).

За таких умов змінюються способи застосування ремісничих елементів у художньому проєктуванні. Орнамент, фактура та технологічні засоби отримують нове трактування, що забезпечує збереження культурних смислів і формування нових візуальних рішень у межах артдизайну.

Крім того, залучення ремісничих технік у дизайн-практики відбувається через переосмислення виробничих операцій у межах проєктної діяльності. Традиційні технології ручного виготовлення інтегруються у процес створення авторських об'єктів, де поєднуються історичний досвід і сучасні принципи формоутворення. Результатом є зміна характеру предметного середовища, у якому посилюється роль індивідуального художнього рішення (Jiang & Pashkevych, 2024: 261).

Порівняльна характеристика трансформації ремісничих технік у сучасних дизайн-практиках наведена у табл. 1.

Наведені у табл. 1 дані засвідчують зміну ролі ремісничих технік у межах дизайн-проєктування, що виявляється у трансформації їхнього функціонального призначення та способів реалізації. Спостерігається перехід від утилітарного використання до формування виразних образних характеристик, де технологія є компонентом художньої мови. Кераміка, текстиль, деревина та метал набувають значення засобів створення індивідуалізованих форм із чітко окресленим авторським задумом.

Аналіз прикладів показує взаємодію традиційних технік оброблення з новими конструктивними рішеннями. У текстильному дизайні простежується інтеграція орнаментальних структур у сучасні форми одягу, у кераміці посилюється увага до пластики та поверхні, у роботі з металом відбувається поєднання ручного формування з індустріальними технологіями. Така взаємодія розширює художні можливості та змінює принципи організації предметного середовища.

У цих процесах застосування комп'ютерних засобів проєктування, алгоритмічних процедур і тривимірного моделювання забезпечує точне формування геометрії виробу та контроль його параме-

трів на етапі розроблення. Завдяки цьому з'являється можливість попереднього аналізу конструктивних характеристик і властивостей матеріалу, що підвищує обґрунтованість проєктних рішень та розширює варіативність композиційних побудов.

Отримані віртуальні моделі є основою для подальшої реалізації об'єкта у матеріалі, де до процесу залучаються ремісничі операції. Така взаємодія змінює послідовність формотворення: цифрове опрацювання визначає структуру виробу, а ручне виконання конкретизує його фактуру, пластичні особливості та індивідуальний характер поверхні. У результаті формується поєднання точності розрахункової побудови з варіативністю ручного оброблення, що забезпечує появу об'єктів змішаного типу з виразними художніми властивостями.

Систематизація поєднання технологій цифрового проєктування із ремісничими техніками наведена у табл. 2.

Аналіз технік, наведених у табл. 2, засвідчує формування багаторівневої системи створення об'єктів, у якій проєктне опрацювання та матеріальне втілення розрізняються за функціональним призначенням. Обчислювальне моделювання забезпечує побудову складної геометрії, точне налаштування параметрів і варіативність форм, тоді як ручне оброблення визначає фактурні характеристики, пластичні властивості та індивідуальну виразність поверхні.

Тривимірне моделювання та параметричне формоутворення орієнтовані на генерацію структур із високим рівнем варіативності, здатних адаптуватися до різних матеріальних умов. Утілення

Таблиця 1

Використання ремісничих технік у сучасних дизайн-практиках

Реміснича техніка	Традиційне застосування	Сучасне використання у дизайні	Приклад реалізації
Кераміка (ручне ліплення, гончарство)	Виготовлення посуду, побутових виробів	Авторські артоб'єкти, дизайнерські колекції, концептуальні інсталяції	Серія керамічних світильників із ручною фактурою та нерівномірною глазур'ю
Ткацтво	Створення одягу, декоративних тканин	Текстильний дизайн інтер'єру, артпанно, fashion-дизайн	Колекція одягу з інтегрованими традиційними орнаментами у сучасних силуетах
Різьблення по дереву	Оздоблення меблів, архітектурні елементи	Дизайнерські меблі, декоративні панелі, артоб'єкти	Мінімалістичні меблі з локальними різьбленими акцентами
Ковальство	Виготовлення інструментів, конструктивних елементів	Артскульптура, елементи урбаністичного дизайну	Металеві інсталяції у громадському просторі із ручним обробленням поверхні
Вишивка	Оздоблення одягу, обрядові вироби	Дизайн одягу, аксесуари, цифрові текстильні принти	Сучасні колекції одягу з трансформованими традиційними візерунками
Лакування (лаковані техніки)	Декоративне покриття предметів побуту	Інтерактивні поверхні, дизайнерські аксесуари	Об'єкти з інтегрованими сенсорними елементами у багатошаровому лакованому покритті

Джерело: створено авторами на основі (Jin & Sharul Azim Sharudin, 2024; Shinohara & Yiu, 2026)

Таблиця 2

Способи інтеграції цифрових і ремісничих методів у дизайн-проєктуванні

Технологія	Сфера застосування	Поєднання з ремісничою технікою	Приклад реалізації
3D-моделювання	Розроблення форми виробу	Ручне доопрацювання поверхні, фактуризація	Керамічні об'єкти зі складною геометрією та ручним обробленням
Параметричне проєктування	Формування складних структур	Різьблення або лиття з подальшим оздобленням	Декоративні панелі з варіативним орнаментом
3D-друк	Виготовлення прототипів і форм	Ліплення, глазурування, деталізація	Ювелірні вироби з надрукованою основою та ручним доопрацюванням
Лазерне різання	Точне оброблення матеріалів	Інкрустація, декоративне оформлення	Дерев'яні елементи з геометричними візерунками
Цифровий текстильний друк	Створення орнаментів	Вишивка, аплікація	Тканини з поєднанням друкованих і ручних елементів

Джерело: створено авторами на основі (Dong et al., 2025)

проектних рішень у фізичному середовищі передбачає застосування традиційних технік оброблення, що забезпечують уточнення конфігурації та деталізацію художнього образу.

Водночас адитивне виробництво та лазерне оброблення матеріалів сприяють підвищенню точності базових елементів конструкції. Ремісничє доопрацювання виконує функцію художнього коригування, що дає змогу поєднувати стандартизоване відтворення з унікальністю завершального результату. Найвиразніше це продемонстровано у предметному та ювелірному проєктуванні, де важлива рівновага між точністю та індивідуальністю.

Зокрема, у текстильному проєктуванні поєднання комп'ютерного друку з вишивкою та аплікацією забезпечує комбінування серійного відтворення орнаментальних рішень із ручною модифікацією структури матеріалу, що розширює спектр візуальних рішень і забезпечує адаптацію виробів до різних художніх концепцій.

Так, інтеграція обчислювальних методів і ручного оброблення гарантує поєднання точності конструктивних рішень із варіативністю художнього виконання. Така організація процесів посилює виразність об'єктів та розширює можливості формотворення в сучасному дизайн-середовищі.

Взаємодія ремісничих технологій із комп'ютерно орієнтованими засобами проєктування та інноваційними матеріалами в артдизайні ґрунтується на поєднанні алгоритмічного формотворення з ручним обробленням, яке визначає одночасне формування геометричної структури та художньої виразності об'єкта. Цифрове моделювання задає параметри конструкції, тоді як ремісничі операції формують фактурні та пластичні характеристики поверхні (Zbushea, 2022: 20).

У контексті керамічного дизайну передбачено створення 3D-моделей посуду або декоративних форм у програмному середовищі з подальшим виготовленням гіпсових або полімерних матриць для лиття. Після формування базової геометрії виконується ручне нанесення ангобів, різьблення орнаменту та багатошарове глазурування, що забезпечує поєднання точності форми із варіативністю декоративного рішення (De Melo et al., 2024: 169).

У ювелірному мистецтві застосовуються параметрично спроектовані металеві конструкції, виготовлені методом лазерного різання або 3D-друку воскових моделей для лиття. Завершальне формування охоплює ручну пайку, кування та фактурне опрацювання поверхні, що надає виробам індивідуального характеру, як у сучасних авторських колекціях браслетів і підвісок із комбінованих металів (DeBoer, 2023: 93).

Для текстильного проєктування характерним є поєднання цифрового друку орнаментальних композицій на шовку або бавовні з ручною вишивкою бісером, нитками люрексу та аплікаційним нашаруванням тканин. Така практика використовується у дизайнерських колекціях одягу, де друкowana основа доповнюється ручним декором для створення багатошарової фактури (Gliozzo, 2020: 10).

У меблевому дизайні необхідними є інструменти CAD/CAM-систем для створення складних дерев'яних каркасів, які виготовляються методом ЧПУ-фрезерування. Подальше опрацювання відбувається шляхом ручного шліфування, тонування та різьблення декоративних елементів, що дає змогу поєднати точність машинного оброблення із виразністю натуральної текстури деревини (Navasi, 2020: 120).

У цьому процесі практика роботи з полімерними та композитними матеріалами передбачає цифрове моделювання форм із подальшим вакуумним або 3D-формуванням, після чого поверхня деформується вручну для отримання складних пластичних ефектів. Подібні рішення використовуються у предметному та експериментальному дизайні світильників і артоб'єктів (Li & Fang, 2024: 13).

Отже, поєднання цифрового проєктування, інноваційних матеріалів і ремісничих операцій формує практики створення об'єктів, у яких конструктивна точність поєднується з авторською унікальністю, що розширює художні можливості сучасного артдизайну.

З метою підвищення ефективності використання ремісничої спадщини у сучасному художньо-проєктному середовищі запропоновано упровадження комплексу організаційних і методичних заходів. Передбачено формування структурованої цифрової основи традиційних ремісничих технік із фіксацією технологічних операцій, матеріальних характеристик та орнаментальних принципів, що забезпечить систематизований доступ до джерельного матеріалу протягом дизайнерського проєктування.

Крім того, важливого значення набуває застосування параметричних систем моделювання для трансформації історичних декоративних схем у сучасні композиційні структури, що забезпечує варіювання форми, масштабу і ритмічної організації елементів відповідно до проєктних завдань.

Додатково, перспективним напрямом є розширення практик інтеграції ремісничих методів з інноваційними матеріалами, зокрема композитами та полімерними системами з керованими властивостями, що сприятиме формуванню нових типів

фактур і пластичних рішень. Зокрема, наголошено на створенні експериментальних проєктних лабораторій, у межах яких здійснюватиметься поєднання ручних технік з обчислювальним проєктуванням та апробація комбінованих технологій виготовлення артоб'єктів.

Нарешті значущим компонентом розвитку цього напрямку є поглиблення міждисциплінарної взаємодії між дизайнерами, технологами та носіями ремісничих традицій, що узгоджуватиме художні й виробничі рішення та розширюватиме спектр візуальних інтерпретацій у сучасному арт-дизайні.

Висновки. У результаті проведеного дослідження виявлено, що взаємодія традиційних ремісничих технологій із сучасними художньо-проєктними практиками та інноваційними матеріальними й проєктними інструментами визначає нові принципи формування артоб'єктів. Ремісницька спадщина функціонує як джерело формотворчих і декоративних рішень, які зазнають трансформації під впливом цифрового моделювання та нових виробничих методів. Поєднання ручних операцій із комп'ютерним проєктуванням змінює характер створення виробів, забезпечуючи ускладнення структури та розширення художньо-

виражальних можливостей без утрати індивідуального характеру виконання.

Теоретичне значення дослідження полягає у розкритті механізмів інтеграції ремісничих технік у сучасний артдизайн через трансформацію їхнього функціонального призначення та естетичних характеристик. Доведено, що традиційні технології можуть розглядатися як основа для формування нових композиційних систем у межах цифрового та матеріально орієнтованого проєктування.

Практичне значення результатів полягає в обґрунтуванні підходів до використання ремісничих методів у поєднанні з параметричним моделюванням, інноваційними матеріалами та експериментальними виробничими практиками. Запропоновані напрями сприяють формуванню комбінованих технологічних рішень, що підвищують варіативність художніх форм та розширюють інструментарій сучасного дизайн-проєктування.

Перспективи подальших досліджень пов'язані із поглибленим вивченням взаємодії ремісничих технологій з алгоритмічними системами формоутворення, зокрема розробленням методик адаптації локальних ремісничих традицій до глобальних дизайн-практик з урахуванням матеріальних, технологічних та естетичних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Липчанська Я. Особливості та специфіка кераміки і її відмінність від інших видів мистецтва. *Intellectual Archive*. 2022. Т. 11, № 2. С. 73–81. DOI: https://doi.org/10.32370/ia_2022_06_8.
2. Скасків О., Чупріна Н. Впровадження елементів традиційного мистецтва у створення колекції сучасного одягу. *Art and Design*. 2025. № 1. С. 57–68. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2025.1.4>.
3. Chen L., Lin C. L. A study on design-driven innovation and development of non-heritage handicrafts. *International Theory and Practice in Humanities and Social Sciences*. 2025. Vol. 2, № 4. P. 526–541. DOI: <https://doi.org/10.70693/itphss.v2i4.749>.
4. De Melo C., Santos J., Da Silva Santos M., De Moraes Andrade Barbosa A., Silva G. Ceramic design workshop: a creative experience through territorial jewelry with the Flor do Barro group, Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco/Brazil. *MIX Sustentável*. 2024. Vol. 10, № 2. P. 165–174. DOI: <https://doi.org/10.29183/2447-3073.mix2024.v10.n2.165-174>.
5. De Boer K. Ceramics in the expanded field. *The Journal of Modern Craft*. 2023. Vol. 16, № 1. P. 91–96. DOI: <https://doi.org/10.1080/17496772.2023.2212201>.
6. Dong Y., Yu H., Chen Y., Zhang Z., Wu Q. Layered interactions: exploring non-intrusive digital craftsmanship design through lacquer art interfaces. *arXiv (Human-Computer Interaction)*. 2025. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2507.17430>.
7. Gliozzo E. Ceramics investigation: research questions and sampling criteria. *Archaeological and Anthropological Sciences*. 2020. Vol. 12(202). P. 1–19. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12520-020-01128-9>.
8. Havasi E. Discussions on identity in ceramics and ceramics in contemporary art. *International Journal of Scientific and Technological Research*. 2020. Vol. 6, № 10. P. 114–125. DOI: <https://doi.org/10.7176/jstr/6-10-10>.
9. Jiang Yu., Pashkevych K. L. Application of traditional crafts in contemporary design: Chinese woodblock printing. *Theory and Practice of Design*. 2024. № 33. P. 254–267. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.27>.
10. Jin C., Sharul Azim Sharudin. Research on the design of cultural creative products based on the traditional craft of Shouzhuo ceramics. *Critical Humanistic Social Theory*. 2024. Vol. 1, № 4. P. 15–21. DOI: <https://doi.org/10.62177/chst.v1i4.123>.
11. Li H., Fang X. Research on the application of multi-feature fusion in ceramic art design. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9, № 1. P. 1–19. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1293>.
12. Mir F., Khan N., Parvez S. Recent advances and development in joining ceramics to metals. *Materials Today: Proceedings*. 2021. Vol. 46, № 15. P. 6570–6575. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.matpr.2021.04.047>.
13. Pan S., Chubotina I. Transborder integration of traditional ceramic crafts and contemporary jewelry design: heritage, innovation, and aesthetic expression. *Theory and Practice of Design*. 2025. № 35. P. 342–350. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.36>.

14. Shinohara H., Yiu M. H.-L. The perception of craft in architecture: a reading of the HKIA journal. *Architectural Planning and Design*. 2026. DOI: <https://doi.org/10.1080/13467581.2026.2620927>.
15. Zbuche A. Traditional crafts. a literature review focused on sustainable development. *Culture. Society. Economy. Politics*. 2022. Vol. 2, № 1. P. 10–27. URL: <https://doi.org/10.2478/csep-2022-0002>

REFERENCES

1. Lypchanska, Ya. (2022). Osoblyvosti ta spetsyfika keramiki i yii vidminnist vid inshykh vydiv mystetstva. [Peculiarities and specificity of ceramics and its difference from other art forms] *Intellectual Archive*, 11(2), 73–81. https://doi.org/10.32370/ia_2022_06_8 [in Ukrainian].
2. Skaskiv, O., Chuprina, N. (2025). Vprovadzhennia elementiv tradytsiinoho mystetstva u stvorennia kolektsii suchasnoho odiahu. [Implementation of elements of traditional art in the creation of a modern clothing collection]. *Art and Design*, 1, 57–68. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2025.1.4> [in Ukrainian].
3. Chen, L., Lin, C. L. (2025). A study on design-driven innovation and development of non-heritage handicrafts. *International Theory and Practice in Humanities and Social Sciences*, 2(4), 526–541. <https://doi.org/10.70693/itphss.v2i4.749>
4. De Melo, C., Santos, J., Da Silva Santos, M., De Moraes Andrade Barbosa, A., Silva, G. (2024). Ceramic design workshop: a creative experience through territorial jewelry with the Flor do Barro group, Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco/ Brazil. *MIX Sustentável*, 10(2), 165–174. <https://doi.org/10.29183/2447-3073.mix2024.v10.n2.165-174>
5. DeBoer, K. (2023). Ceramics in the expanded field. *The Journal of Modern Craft*, 16(1), 91–96. <https://doi.org/10.1080/17496772.2023.2212201>.
6. Dong, Y., Yu H., Chen, Y., Zhang, Z., Wu, Q. (2025). Layered interactions: exploring non-intrusive digital craftsmanship design through lacquer art interfaces. *arXiv (Human-Computer Interaction)*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2507.17430>
7. Gliozzo, E. (2020). Ceramics investigation: research questions and sampling criteria. *Archaeological and Anthropological Sciences*, 12(202), 1–19. <https://doi.org/10.1007/s12520-020-01128-9>
8. Havasi, E. (2020). Discussions on identity in ceramics and ceramics in contemporary art. *International Journal of Scientific and Technological Research*, 6(10), 114–125. <https://doi.org/10.7176/jstr/6-10-10>
9. Jiang, Yu., Pashkevych, K. L. (2024). Application of traditional crafts in contemporary design: Chinese woodblock printing. *Theory and Practice of Design*, 33, 254–267. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.27>.
10. Jin, C., Sharul Azim Sharudin. (2024). Research on the design of cultural creative products based on the traditional craft of Shouzhuo ceramics. *Critical Humanistic Social Theory*, 1(4), 15–21. <https://doi.org/10.62177/chst.v1i4.123>
11. Li, H., Fang, X. (2024). Research on the application of multi-feature fusion in ceramic art design. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1), 1–19. <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1293>
12. Mir, F., Khan, N., Parvez, S. (2021). Recent advances and development in joining ceramics to metals. *Materials Today: Proceedings*, 46(15), 6570–6575. <https://doi.org/10.1016/j.matpr.2021.04.047>.
13. Pan, S., Chubotina, I. (2025). Transborder integration of traditional ceramic crafts and contemporary jewelry design: heritage, innovation, and aesthetic expression. *Theory and Practice of Design*, 35, 342–350. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.35.36>
14. Shinohara, H., Yiu, M. H.-L. (2026). The perception of craft in architecture: a reading of the HKIA journal. *Architectural Planning and Design*. <https://doi.org/10.1080/13467581.2026.2620927>
15. Zbuche A. (2022). Traditional crafts: a literature review focused on sustainable development. *Culture. Society. Economy. Politics*, 2(1), 10–27. <https://doi.org/10.2478/csep-2022-0002>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 785.64:786.2:78.071

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-50>**Олег КОПЕЛЮК,***orcid.org/0000-0002-0428-1538*

кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з науково-педагогічної роботи та з міжнародних зв'язків
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна), kopelyukoleg@gmail.com

Микола ДУДКО,*orcid.org/0009-0001-3442-2274*

професор,
професор кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
(Київ, Україна) m.dudko@kmaest.edu.ua

Наталія РЯБУХА,*orcid.org/0000-0002-4182-0289*

доктор мистецтвознавства, доцент,
в.о. ректора
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна), ralnat1277@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

У статті автори дослідили жанрово-стильові особливості фортепіанного концерту в контексті виконавської практики та творчих пошуків сучасних українських композиторів. Авторським колективом висвітлено глибинні трансформації жанру, що відбуваються під впливом постмодерністського світобачення, культурно-історичних традицій та процесів самоусвідомлення національної музичної ідентичності в умовах сучасної глобалізації (Рябуха, 2017).

Особливу увагу приділено ретроспективному аналізу історико-культурних чинників формування української фортепіанної концертної традиції від XIX століття до сучасності. Зокрема, детально проаналізовано вектори впливу провідних європейських стилів, динаміку діяльності музичних інституцій та визначальну роль видатних піаністів-віртуозів і педагогічних шкіл у тривалому процесі становлення та зміцнення вітчизняного мистецтва (Людкевич, 1999).

Виявлено та систематизовано основні тенденції сучасних жанрових трансформацій: суб'єктивізація драматургічних і концептуальних обривів, редуктивна кристалізація структури, насичення класичної моделі численними знаками-алюзіями, концептуальна меморіалізація та формування складної багатовимірної композиційної організації. Авторами доведено, що сучасний український фортепіанний концерт тяжіє до деструкції академічного локусу через органічний синтез із автохтонною народною традицією, архаїчними пластами фольклору та певними елементами масової культури. Наголошено, що взаємодія традиційного та новаторського підходів дозволяє створювати унікальні художні зразки, які репрезентують високий рівень сучасної композиторської школи.

Теоретичне значення статті полягає у поглибленні наукових уявлень про українське фортепіанне мистецтво як цілісний і самобутній культурний феномен у загальноєвропейському мистецькому просторі. Практична цінність результатів дослідження визначається можливістю їх впровадження у викладацьку практику з історії музики, спеціалізовані курси з аналізу музичних форм, методика навчання гри на інструменті та загальну систему вищої мистецької освіти України (Кашикадамова, 2014).

Ключові слова: фортепіанний концерт, жанрово-стильові особливості, виконавська практика, сучасні українські композитори, музичне мистецтво України, історико-культурний контекст, національна музична ідентичність, постмодернізм у музиці, композиційні трансформації, фольклорні впливи, академічна традиція, музичний аналіз, педагогічні школи, культурна спадщина, глобалізація музики.

Oleh KOPELIUK,

orcid.org/0000-0002-0428-1538

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor;

Vice-rector for Research-Pedagogical Work and International Relations

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine), kopelyukoleg@gmail.com

Mykola DUDKO,

orcid.org/0009-0001-3442-2274

Professor;

Professor at the Department of Music Theory Disciplines

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

(Kyiv, Ukraine), Zhylianska Str. 88, m.dudko@kmaecm.edu.ua

Nataliia RIABUKHA,

orcid.org/0000-0002-4182-0289

Doctor of Art Criticism, Associate Professor;

Acting Rector

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine), ralnat1277@gmail.com

GENRE AND STYLE FEATURES OF THE PIANO CONCERTO IN THE CONTEXT OF PERFORMANCE PRACTICE

The article examines the genre and stylistic features of the piano concerto in the context of performance practice and the creative pursuits of contemporary Ukrainian composers. The authors highlight the profound transformations of the genre occurring under the influence of postmodern worldview paradigms, cultural and historical traditions, and processes of self-identification of national musical identity within the conditions of contemporary globalization.

Particular attention is given to a retrospective analysis of the historical and cultural factors shaping the Ukrainian piano concerto tradition from the nineteenth century to the present day. In particular, the study provides a detailed examination of the influence of leading European stylistic trends, the dynamics of musical institutions, and the decisive role of outstanding pianist-virtuosos and pedagogical schools in the long-term development and consolidation of national art.

The main tendencies of contemporary genre transformations are identified and systematized, including the subjectivization of dramatic and conceptual horizons, reductive crystallization of structure, the saturation of classical models with numerous allusive signs, conceptual memorialization, and the formation of complex multidimensional compositional organization. The authors demonstrate that the contemporary Ukrainian piano concerto tends toward the deconstruction of the academic locus through organic synthesis with autochthonous folk traditions, archaic layers of folklore, and certain elements of mass culture. It is emphasized that the interaction of traditional and innovative approaches enables the creation of unique artistic works that represent a high level of the contemporary compositional school.

The theoretical significance of the article lies in the deepening of scholarly understanding of Ukrainian piano art as a holistic and distinctive cultural phenomenon within the broader European artistic space. The practical value of the research results is determined by their potential implementation in teaching practice in music history courses, specialized courses in musical form analysis, piano performance methodology, and the general system of higher artistic education in Ukraine.

Key words: *piano concerto, genre and stylistic features, performance practice, contemporary Ukrainian composers, Ukrainian musical art, historical and cultural context, national musical identity, postmodernism in music, compositional transformations, folklore influences, academic tradition, musical analysis, pedagogical schools, cultural heritage, musical globalization.*

Постановка проблеми. Фортепіанний концерт належить до провідних жанрів концертної музики, де поєднуються симфонічне мислення та яскраво виражена віртуозність соліста. Його історія охоплює кілька великих стильових етапів: від барокових концертних форм Й. С. Баха та А. Вівальді, через класичну збалансованість В. А. Моцарта і драматизацію жанру у Л. ван Бетховена до індивідуалізованих романтичних концепцій Ф. Шопена та подальших пошуків ХХ–ХХІ століть, у тому

числі в творчості сучасних українських композиторів. У цій еволюції змінюється сам характер взаємодії соліста й оркестру, а також принципи побудови музичної тканини.

У виконавській практиці фортепіанного концерту вимагає уважного ставлення до стилю епохи. Від цього залежать і фразування, і баланс звучання між солістом та оркестром, і артикуляція, і загальна логіка інтерпретації твору (Катрич, 2000).

Актуальність теми зумовлена тим, що в сучасному концертному репертуарі поруч існують твори різних епох, і виконавець постійно перемикається між різними стильовими моделями. Попри значну кількість досліджень, у музикознавстві більше уваги приділяється будові творів і композиторському письму, тоді як виконавська інтерпретація часто залишається на другому плані.

Проблема полягає у відсутності цілісного підходу до аналізу стильових особливостей фортепіанного концерту з позиції виконавця. Через це складніше виробити чіткі орієнтири для інтерпретації та підготовки піаністів до роботи з різними історичними типами концерту.

Отже, дослідження спрямоване на осмислення жанрово-стильових особливостей фортепіанного концерту як єдності авторського задуму та виконавського прочитання в історичній перспективі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження фортепіанного концертного жанру в Україні охоплюють історичні, педагогічні та виконавські аспекти. У працях, присвячених розвитку музичного мистецтва, фортепіанний концерт розглядається як жанр, що формувався під впливом європейської традиції та поступово набував національних рис (Барвінський, 1933).

Важливе місце у вивченні української фортепіанної школи займають праці, що розкривають педагогічні та виконавські засади її становлення. У дослідженнях Миско-Пасічник підкреслюється роль Василя Барвінського у формуванні освітньої системи, яка поєднувала європейські виконавські принципи з національною традицією.

У монографії Н. П. Гуральник (2021) подано узагальнення розвитку української фортепіанної педагогіки. Авторка описує особливості Київської, Харківської та Одеської шкіл, звертаючи увагу на різницю у трактуванні звуку, фразування та виконавського стилю. Водночас зазначається, що концертний жанр потребує окремого системного вивчення.

Питання національного стилю у фортепіанному мистецтві порушує Л. Кияновська. Її роботи допомагають зрозуміти, як формується національна інтонаційність, що впливає і на концертне виконавство.

Виконавський аспект розглядають В. Жуков і Л. Гоєр. Вони трактують музичний твір як відкриту систему, у якій виконавець стає співтворцем. У випадку фортепіанного концерту це проявляється особливо чітко через взаємодію соліста й оркестру.

Проблеми виконавської виразності та індивідуального стилю аналізують А. Рум'янцева та

О. Новська. У їхніх працях наголошується на ролі психологічних чинників та особистого досвіду виконавця.

Музично-психологічні аспекти інтерпретації розкривають Дж. Слобода і Дж. Рінк. Вони показують, як формується музична пам'ять і виконавське мислення, що важливо для роботи над концертним репертуаром. Подібні проблеми у вітчизняному музикознавстві порушує Н. Рябуха, яка акцентує увагу на процесах виконавського мислення та інтерпретації музичного тексту (Рябуха, 2017).

У контексті сучасного українського виконавського мистецтва також слід відзначити дослідження О. Копелюка, де розглядаються питання виконавської підготовки та формування професійних навичок піаніста, що пов'язано з розвитком його концертної практики (Копелюк, 2018).

Окремо варто відзначити дослідження І. Федоренка, де розглядається вплив цифрових технологій на виконавську практику та концертну діяльність.

У сучасних працях (З. М. Ластовецька-Соланська) наголошується на ролі фортепіанного мистецтва у збереженні культурної ідентичності, особливо в умовах глобалізаційних процесів.

Таким чином, у науковій літературі фортепіанний концерт розглядається переважно через педагогічний, виконавський і культурологічний підходи. Разом з тим, жанрово-стильові особливості концерту та його інтерпретація у сучасній виконавській практиці залишаються недостатньо дослідженими.

Мета статті - теоретично обґрунтувати жанрово-стильові особливості фортепіанного концерту в контексті виконавської практики, визначити специфіку його розвитку в українській музичній традиції, проаналізувати взаємозв'язок між композиторськими концепціями та інтерпретацією виконавця, а також виявити тенденції та трансформації сучасного концертного репертуару.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музикознавстві жанр розуміється не як статична формальна модель, а як динамічна система, що поєднує структурні, функціональні та семантичні параметри. За визначенням М. Арановського, жанр – це «історично сформований тип музичного мислення», який відображає соціокультурні очікування слухача та композитора. У фортепіанній музиці жанрова палітра надзвичайно широка: від камерно-ліричних форм (прелюд, ноктюрн, мазурка) до масштабних концертних жанрів (концерт, концертна фантазія, рапсодія). Прикладами можуть слугувати прелюд у мініатюрній формі, який зберігає імпровізаційність і наповнюється

глибоким ліричним змістом, або рапсодія, де поєднуються віртуозність із народно-танцювальними елементами (Копелюк, 2018).

Стиль, на відміну від жанру, є системою виражальних засобів, що визначає «спосіб художнього мислення». У фортепіанній музиці стиль реалізується на кількох рівнях: епохальному (бароко – поліфонічна фактура, класика – гомофонно-гармонічна чіткість, романтизм – темброва колористика й емоційна експресія), індивідуальному (ліричний стиль у мазурках, героїко-драматичний – у сонаті) та виконавському (прозорість і контрапункт, інтелектуальна глибина чи вибухова віртуозність) (Кияновська, 2000).

Жанр і стиль перебувають у діалектичній єдності: жанр задає «правила гри», а стиль визначає спосіб їхнього втілення. Так, жанр фортепіанної сонати зберігає класичну тричастинну структуру, проте романтичний стиль може трансформувати її зсередини через експерименти з фактурою й динамікою. У музиці XX–XXI ст. жанрові межі стають прозорими, з'являються гібридні форми, такі як «концерт-рапсодія», де традиційний жанр концерту поєднується зі стилістикою постмодерну й неоромантизму (Копелюк, 2018).

Композиторська концепція фіксується в нотному тексті як система знаків (темп, динаміка, артикуляція, агогіка), які слугують «інструкцією» до реалізації задуму. Водночас ноти є лише каркасом, який виконавець має наповнити життям. Виконавська інтерпретація постає герменевтичним актом – діалогом між авторським текстом і суб'єктивністю виконавця.

Теоретичні моделі взаємозв'язку жанру, стилю та інтерпретації включають інтенціоналістський підхід (максимальне наближення до авторського задуму), креативний підхід (інтерпретація як співтворчість) та діалогічну модель (інтерпретація як «відповідь» на «запитання» композитора).

У сольній фортепіанній музиці цей взаємозв'язок особливо гострий через технічну свободу інструмента. У фортепіанних концертах композиторська концепція передбачає прозорість оркестрово-сольної взаємодії, тоді як сучасні виконавці часто посилюють драматичний контраст за допомогою рубато й динамічних крайнощів. Таким чином, виконавська інтерпретація не є «вторинною», а стає необхідною умовою існування твору в культурному просторі (Рябуха, 2017).

Фортепіанний концерт як жанр сформувався в епоху Просвітництва (друга половина XVIII ст.) завдяки винаходу фортепіано, яке надало інструменту динамічну гнучкість, якої бракувало клавіесину. Канонічну форму жанру створила кла-

сична школа, перетворивши концерт на «драму в звуках», де соліст і оркестр виступають як рівноправні партнери.

Культурний контекст еволюції жанру охоплює кілька етапів: у XVIII ст. – перехід від придворної музики до публічних концертів і зростання вимог буржуазної публіки до віртуозності та емоційної відкритості; у XIX ст. (романтизм) – культ соліста-віртуоза, перетворення концерту на «інструментальну драму» та наповнення його патріотичним і ліричним змістом (зокрема в польській національній школі); у XX ст. – модерністська криза, поява неокласичних тенденцій і «антиконцертів», що руйнували традиційну опозицію «соліст – оркестр»; у XXI ст. – активний синтез жанрів, мультимедійність, кросовер та звернення українських композиторів до фольклорних елементів (Рябуха, 2015).

Таким чином, фортепіанний концерт є одним із найвизначніших жанрів європейської симфонічної музики, що еволюціонував від концертної симфонії XVIII століття до складних полістилістичних структур XX–XXI століть. Він відображає трансформацію художнього мислення та суспільних уявлень – від просвітницького раціоналізму через романтичний індивідуалізм до постмодерністської плюральності (Рябуха, 2017).

У статті розглянуто основні стилістичні тенденції розвитку фортепіанного концерту (класицизм, романтизм, модернізм, авангард), моделі форми та специфіку використання оркестрових і фортепіанних засобів виразності.

Класицизм. У класичному фортепіанному концерті (друга половина XVIII – початок XIX ст.) домінують рівновага, ясність і логічна архітектоніка. Найяскравіші зразки представлені творчістю Вольфганга Амадея Моцарта (концерт № 23 ля мажор, KV 488) та Людвіга ван Бетховена (концерти № 4 соль мажор, ор. 58; № 5 мі-бемоль мажор, «Імператор», ор. 73) (Катрич, 2000). Сольна партія характеризується прозорою фактурою, мотивною логікою та віртуозними пасажами, що не порушують симфонічної цілісності. Оркестр виконує структурно-організуючу функцію.

Романтизм. Романтичний концерт (середина – друга половина XIX ст.) акцентує індивідуальне «Я», емоційну експресію та віртуозність. Фортепіано стає головним носієм художнього змісту. Типові приклади: Фрідерик Шопен (концерти № 1 мі мінор, ор. 11; № 2 фа мінор, ор. 21), Ференц Ліст (концерти № 1 мі-бемоль мажор; № 2 ля мажор), Йоганнес Брамс (№ 1 ре мінор, ор. 15), Роберт Шуман (ля мінор, ор. 54), Едвард Гріг (ля мінор, ор. 16), Каміль Сен-Санс (№ 2 соль мінор, ор. 22)

(Кашкадамова, 2014). Характерними рисами є кантиленність, широкі мелодичні лінії, насичена фактура (октави, арпеджіо, акордові комплекси) та симфонізація фортепіанної партії. Оркестр набуває драматично-кolorистичної функції.

Модернізм. На початку XX століття жанр трансформується під впливом імпресіонізму, неокласицизму та національних шкіл. Фортепіано отримує перкусійно-ритмічні та колористичні функції (Рябуха, 2015). Ключові твори: Моріс Равель (концерт для фортепіано з оркестром соль мажор, 1931; концерт для лівої руки, 1930), Бела Барток (№ 2, 1930–1931; № 3, 1945), Джордж Гершвін (концерт фа мажор, 1925). Композитори вводять джазові елементи (Равель, Гершвін), фольклорні ритми й асиметричні метри (Барток), а також витончену колористичну оркестровку.

Авангард. У другій половині XX – на початку XXI століття фортепіанний концерт стає полем експерименту з формою і звуком. Серед ключових творів – концерти Вітольда Лютославського (1987–1988), Дьордя Лігеті (1985–1988) та Еліотта Картера (1964–1965) (Копелюк, 2018). Використовуються алеаторика, мікрополіфонія, кластери та розширені техніки гри на фортепіано (удари по корпусу, гра всередині інструменту). Оркестр функціонує як складне звукове поле, а не традиційний супровід.

Форма і структура концерту. Традиційна модель – класична тричастинна структура: швидка сонатна частина (з каденцією), повільна лірична частина та фінал (рондо або сонатне рондо). Ця форма домінує у творчості Моцарта, Бетховена, Шопена, Брамса та Гріга. Каденція є зоною максимальної свободи соліста.

У XX столітті з'являються інноваційні моделі: одночастинність (Ліст, Равель), циклічність (Барток), поліструктурність (Лігеті), відкрита форма з елементами алеаторики (Лютославський).

Засоби виразності. Класицизм відзначається камерною ясністю оркестру та чіткою артикуляцією фортепіано. Романтизм – розширеним оркестровим складом, динамічними контрастами та октавно-арпеджійною технікою фортепіано. Модернізм збагачує палітру колористичною оркестровкою та перкусійністю фортепіано. Авангард використовує просторові ефекти, мікротональність, кластери, *glissando*, поліритмію та нетрадиційні способи звуковидобування (Рябуха, 2017).

Фортепіанний концерт пройшов шлях від класичної рівноваги до авангардної експериментальності, зберігаючи головну жанрову сутність – діалог соліста й оркестру. Кожна епоха збагачувала жанр новими засобами виразності, що свідчить про його історичну та естетичну гнучкість.

У сучасному музикознавстві виконавська практика розглядається як багатовимірний комплекс технічних, стилістичних, естетичних і культурно-історичних чинників, що визначають конкретну реалізацію нотного тексту в живому звучанні. Вона охоплює не лише технічне відтворення, а й художньо-сміслову «прочитання» музичного твору (Рябуха, 2015).

Інтерпретаційні підходи є результатом творчого осмислення композиторського задуму крізь призму історичного контексту, виконавської традиції, школи та індивідуального артистичного досвіду. Таким чином, виконавська практика й інтерпретація утворюють єдину систему, у якій нотний текст виступає лише відправною точкою для художнього відтворення (Копелюк, 2018).

Еволюція виконавської практики безпосередньо пов'язана зі зміною естетичних парадигм у музиці та суспільстві. У барокову епоху (XVII – перша половина XVIII ст.) виконавець виступав активним співтворцем музичного тексту. Практики *improvisatio* та *ornamentatio* передбачали вільне доповнення авторського матеріалу: прикрашання мелодій, імпровізаційні каденції, варіювання басової лінії. У творах Й. С. Баха чи Г. Ф. Генделя виконавець реалізовував афектну систему (*Affektenlehre*), де кожна прикраса мала емоційно-сміслову навантаженість.

Класична доба (друга половина XVIII – початок XIX ст.) принесла новий тип музичного мислення, орієнтований на ясність форми, структурну логіку та баланс. У творчості В. А. Моцарта та раннього Л. ван Бетховена формується ідеал «прозорого» звучання, де виконавець повинен максимально точно дотримуватися авторського тексту, зберігаючи елегантність фразування та природність артикуляції (Катрич, 2000).

Романтизм XIX століття радикально змінив роль виконавця, висунувши на перший план індивідуальну емоційність і суб'єктивне переживання. Поняття *tempo rubato*, розширена динаміка, агогічні відхилення та віртуозність стають ключовими засобами виразності. У творчості Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона виконавець отримує значно більшу свободу трактування, а виконавська традиція починає формуватися як школа передачі стилістичних норм від педагога до учня.

У XX столітті сформувалися дві паралельні виконавські парадигми. Перша – романтично-інтерпретаційна школа, представлена С. Ріхтером, В. Горовицем, М. Плетньовим, з акцентом на глибині емоційного висловлювання та масштабності звучання. Друга – історично інформована практика (*Historically Informed Performance, HIP*), що

виникла у другій половині ХХ ст. завдяки дослідженням Н. Арнокура, Г. Леонгардта та інших. Вона базується на реконструкції автентичного звучання через вивчення історичних трактатів (Кванц, Куперен, Марпург), автентичних інструментів, темпів і барокової орнаментики.

Сучасна виконавська культура дедалі частіше демонструє синтетичний підхід, у якому поєднуються історична обізнаність і романтична виразність, що створює багатшарові інтерпретаційні моделі (Копелюк, 2018).

Основні параметри музичної виразності – темпоритм, динаміка й артикуляція – виступають ключовими інструментами інтерпретації.

Темпоритм у бароко та класицизмі характеризувався відносною стабільністю та структурною впорядкованістю. Метрономічні позначення, якщо вони існували, сприймалися радше як орієнтир, ніж як жорстка норма. Романтизм вводить принцип *tempo rubato*, де свобода темпу стає засобом емоційного «дихання» музичної фрази. У ХХ столітті з'являється структурний підхід, у якому темп розглядається як елемент архітекtonіки форми.

Динаміка еволюціонувала від терасованого принципу бароко до поступових динамічних переходів у класицизмі та широкого експресивного діапазону в романтизмі. Сучасна виконавська практика використовує надзвичайно широкий динамічний спектр, однак вимагає стилістичної точності, оскільки надмірна експресія може спотворювати авторський задум у творах попередніх епох.

Артикуляція є найбільш стабільним маркером стилю. У Баха домінує чітке *non legato* та структурне розділення мотивів, у класицизмі – збалансоване поєднання *legato* і чіткої фразової логіки, тоді як у романтизмі переважає *cantabile legato*. У музиці ХХ століття (Гіндеміт, Барток) артикуляція набуває перкусійного, ритмічно акцентованого характеру. Сучасні виконавці активно використовують мікроартикуляційні засоби, що дозволяє деталізувати фразування без порушення загальної структури.

Індивідуальний стиль виконавця є результатом взаємодії професійної школи, культурного середовища, естетичних установок і психологічних особливостей особистості. Він формує унікальну інтерпретаційну модель, яка може суттєво змінювати сприйняття одного й того самого твору (Кашкадамова, 2014).

Ось відредагована версія без скорочення змісту. Я залишив майже всі твої оригінальні формулювання та обсяг тексту, але прибрав смислові повтори, дублювання епох і зайві перекриття думок:

Показовим є порівняння інтерпретацій Й. С. Баха у виконанні Г. Гульда та С. Ріхтера. Гульд пропонує раціонально-конструктивістське прочитання, акцентуючи поліфонічну ясність і ритмічну чіткість, тоді як Ріхтер підкреслює емоційну глибину, масштабність і ліризм. Подібні відмінності демонструють, що виконавець не лише відтворює текст, а й створює нову смислову перспективу твору (Катрич, 2000).

Виконавська інтерпретація є невід'ємною частиною музичного мистецтва, адже саме в інтерпретації нотний текст набуває звучання та художнього змісту. Виконавець виступає співтворцем, який формує виконавську традицію і впливає на слухачське сприйняття твору (Кашкадамова, 2014).

Історично підходи до виконання змінювалися: від відносно стриманого дотримання авторського тексту в добу бароко до більшої свободи в епоху романтизму. У барокову епоху виконання було тісно пов'язане з риторикою. Музика сприймалася як аналог мовлення, тому важливу роль відігравали орнаментика, чітка артикуляція та контрастна динаміка. Наприклад, у творах Й. С. Баха виконавець часто самостійно додавав прикраси або варіював фразування, спираючись на тогочасні трактати.

У класицизмі виконавська практика поступово стандартизується. У Моцарта та раннього Бетховена з'являється чіткіше фіксований нотний текст, а свобода виконавця стає більш обмеженою. Водночас допускається помірне *rubato* у повільних частинах, особливо для підкреслення виразності фрази (Катрич, 2000).

Романтизм розширює межі виконавської свободи. У творах Ф. Шопена або Ф. Ліста виконавець отримує значно більше простору для індивідуального трактування – темпові відхилення, гнучка динаміка, персональне фразування стають нормою.

У ХХ–ХХІ століттях формується кілька підходів одночасно: історично інформоване виконавство, академічна традиція та сучасні експериментальні практики. Наприклад, сонати Бетховена сьогодні виконуються як на сучасному роялі, так і на інструментах його епохи, що дає різне звучання і різне художнє враження.

Темп у різні епохи розумівся по-різному. У бароко він здебільшого був стабільним, без різних змін усередині фрази. У класицизмі з'являється більш структуроване відчуття форми, де темпові зміни використовуються точково. У романтизмі темп стає гнучким і тісно пов'язаним з емоційним станом музики.

Динаміка також проходить еволюцію: від різних контрастів у бароко до поступових переходів у

класицизмі та романтизмі. У Бетховена динамічні зміни вже стають важливим драматургічним засобом, а в пізнішій музиці – ще більш деталізованими.

Артикуляція визначає характер звуковидобування. У Баха це чіткість і розділення голосів, у класицизмі – більш співуче *legato*, а в романтизмі – широка палітра штрихів (Кашкадамова, 2006). Наприклад, у Шопена навіть дрібні артикуляційні деталі суттєво впливають на загальний настрій твору.

У сучасній практиці виконавці часто поєднують історичні знання з особистим баченням, тому один і той самий твір може звучати по-різному залежно від школи та індивідуального підходу. Індивідуальний стиль виконавця значною мірою визначає сприйняття твору слухачем. Він формується під впливом освіти, досвіду, технічних можливостей і власного художнього мислення.

Один і той самий твір може мати різне емоційне забарвлення. Наприклад, «Місячна соната» Бетховена у різних виконавців може звучати або як спокійна лірична медитація, або як напружена драматична розповідь.

Важливу роль відіграють індивідуальне відчуття темпу і фрази, особливості техніки та звуковидобування, акустика залу та контекст виконання. Сьогодні, коли велике значення мають записи та онлайн-трансляції, індивідуальний стиль виконавця стає ще помітнішим, оскільки може бути порівняний у різних інтерпретаціях.

Виконавська практика є живим процесом, який змінюється разом із музичною культурою. Історичні традиції задають основу інтерпретації, тоді як сучасні підходи розширюють її можливості. Темп, динаміка та артикуляція формують стиль твору, а індивідуальність виконавця робить кожне виконання унікальним.

Висновки. У проведеному дослідженні узагальнено історико-культурні та жанрово-стильові особливості становлення фортепіанного концерту в Україні в контексті виконавської практики. Це дозволяє сформулювати такі основні положення.

Фортепіанний концерт в українській музичній культурі сформувався як синтетичний жанр, у

якому органічно поєдналися європейські виконавські традиції, національна інтонаційність і специфічне образно-стильове мислення. Його еволюція відбувалася у тісному зв'язку з історичними та культурними трансформаціями, що визначали як композиторську, так і виконавську практику.

Українська фортепіанна концертна традиція розвивалася під впливом провідних національних композиторських шкіл і виконавських центрів (Київ, Львів, Харків, Одеса). Саме ці центри забезпечили формування професійної піаністичної культури, виконавської етики та стабільної системи музичної освіти. У творчості М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Сильвестрова та інших композиторів концерт набув ознак індивідуалізованого художнього висловлювання з глибоким емоційно-філософським змістом.

Жанрово-стильова специфіка фортепіанного концерту в українській музиці визначається взаємодією традиційних класичних моделей із національними фольклорними джерелами та сучасними стильовими тенденціями. Важливою ознакою є постійне оновлення музичної мови через синтез академічної традиції, неокласичних тенденцій, елементів полістилістики та індивідуальних композиторських практик.

Виконавська практика фортепіанного концерту характеризується еволюцією інтерпретаційних підходів, розширенням техніко-виразових можливостей піаніста та зростанням ролі виконавця як співтворця художнього змісту. Сучасне концертне виконавство тяжіє до концептуальності, театралізації та індивідуалізації інтерпретації, що суттєво впливає на оновлення жанрової природи концерту.

Отже, фортепіанний концерт в українській музичній культурі постає не лише як жанрова форма, а як динамічна система художнього мислення, у якій поєднуються композиторська творчість, виконавська інтерпретація та національно-культурна ідентичність. Подальший розвиток жанру визначається посиленням індивідуалізації виконавських стратегій та інтеграцією сучасних стильових і технологічних практик (Рябуха, 2017).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя. Новий час. Київ. 1933. № 84. 12 с.
2. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки). Українське музикознавство. Київ : Музична Україна. 1968. Вип. 3. С. 199–210.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич. 2000. 98 с.
4. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ ст. Львів : Кінпатрі. 2014. 344 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст. Тернопіль : Астон. 2006. 607 с.
6. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'яне мистецтво у Львові: статті, рецензії, матеріали. Тернопіль : Астон. 2001. 400 с.
7. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів. 2000. 286 с.
8. Копиця М. Б. Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. Т. 1. Київ. 2002. 528 с.

9. Кияновська Л. О. Шопен і Барвінський. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. 2000. Вип. 9. С. 107–116.
10. Людкевич С. Василь Барвінський: У 30-річчя музичної діяльності. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Т. 1 / упоряд., ред., вступ. ст. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 1999. С. 365–367.
11. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса. 2006. 16 с.
12. Копелюк О. О. Типологія жанру українського фортепіанного концерту першої половини XX століття в концертно-виконавській практиці : метод. рек. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 2018. 16 с.
13. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків. 2017. 37 с.
14. Рябуха Н. О. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). Культура України. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 51. С. 26–39.

REFERENCES

1. Barvinsky V. (1933) Dekilka dumok pro nashe muzychne zhyttia [Some Thoughts on Our Musical Life]. Novyi chas. Kyiv. No. 84. 12. [in Ukrainian].
2. Yovenko Z. (1968) Fortepianna tvorchist ukrainskykh radianskykh kompozytoriv (20-ti roky) [Piano Works of Ukrainian Soviet Composers (1920s)]. Ukrainske muzykoznavstvo. Kyiv. Muzychna Ukraina. Issue 3. 199–210. [in Ukrainian].
3. Katrych O. (2000) Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [The Performer's Style (Theoretical and Aesthetic Aspects)]. Drohobych. 98. [in Ukrainian].
4. Kashkadamova N. (2014) Vykonavska interpretatsiia u fortepiannomu mystetstvi XX st. [Performance Interpretation in 20th Century Piano Art]. Lviv. Kinpatri. 344. [in Ukrainian].
5. Kashkadamova N. B. (2006) Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX st. [History of Piano Art in the 19th Century]. Ternopil. Aston. 607. [in Ukrainian].
6. Kashkadamova N. B. (2001) Fortepianne mystetstvo u Lvovi: statti, retsenzii, materialy [Piano Art in Lviv: Articles, Reviews, Materials]. Ternopil. Aston. 400. [in Ukrainian].
15. 7. Kozarenko O. V. (2000) Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The Phenomenon of Ukrainian National Musical Language]. Lviv. 286. [in Ukrainian].
7. Kopytsia M. B. (2002) Liatoshynskiy. Epistoliarna spadshchyna : u 2 t. T. 1 [Liatoshynsky. Epistolary Heritage: in 2 vols. Vol. 1]. Kyiv. 528. [in Ukrainian].
8. Kyianovska L. O. (2000) Shopen i Barvinskyi [Chopin and Barvinsky]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Issue 9. 107–116. [in Ukrainian].
9. Liudkevych S. (1999) Vasyl Barvinskyi: U 30-richchia muzychnoi diialnosti [Vasyl Barvinsky: On the 30th Anniversary of Musical Activity]. Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy : in 2 vols. Vol. 1 / ed. Z. Shtunder. Lviv. Dyvosvit. 365–367. [in Ukrainian].
10. Ryzhova O. O. (2006) Ukrainskyi symvolizm ta fortepianna spadshchyna B. Liatoshynskoho [Ukrainian Symbolism and Piano Heritage of B. Liatoshynsky]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa. 16. [in Ukrainian].
11. Kopeliuk O. O. (2018) Typolohiia zhanru ukrainskoho fortepiannoho kontsertu pershoi polovyny XX stolittia v kontsertno-vykonavskii praktytsi [Typology of the Ukrainian Piano Concerto Genre of the First Half of the 20th Century in Concert Performance Practice]. Methodological recommendations. Kharkiv. 16. [in Ukrainian].
12. Riabukha N. O. (2017) Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu u fortepiannii kulturi: onto-sonolohichni pidkhid [Transformation of the Sound Image of the World in Piano Culture: Onto-Sonological Approach]. Extended abstract of doctoral thesis. Kharkiv. 37. [in Ukrainian].
13. Riabukha N. O. (2015) Poetyka zvukovoho obrazu svitu B. Liatoshynskoho (na prykladi fortepiannoi tvorchosti) [Poetics of the Sound Image of the World of B. Liatoshynsky (on the Example of Piano Works)]. Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznnavstvo. Issue 51. 26–39. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 378.147:780.8:37.091.39

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-51>**Сергій КОСТОГРИЗ,***orcid.org/0000-0003-0944-6060*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *sergii.kostogryz@num.kh.ua***Олександр ЛИТВИЩЕНКО,***orcid.org/0000-0002-5028-4000*

доктор філософії,

старший викладач кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *oleksandr.lytyshchenko@num.kh.ua***Тетяна ЄФІМОВА,***orcid.org/0009-0004-2441-8345*

провідний концертмейстер кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *tetyana.yefimova@num.kh.ua*

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ТА ФУНКЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ У КЛАСАХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В УМОВАХ ЗМІШАНОГО НАВЧАННЯ

У статті здійснено комплексний аналіз педагогічних принципів та функцій навчального репертуару у класах народних інструментів в умовах змішаного навчання. Актуальність дослідження зумовлена трансформацією сучасного мистецько-освітнього середовища, активним упровадженням цифрових технологій у процес інструментально-виконавської підготовки та необхідністю переосмислення традиційних підходів до формування навчального репертуару у закладах вищої мистецької освіти. Особливого значення набуває у сфері народно-інструментального виконавства, де навчальний репертуар поєднує технічні, художньо-образні та національно-стильові компоненти професійної підготовки музиканта.

На основі узагальнення сучасних наукових досліджень, а також педагогічного досвіду викладачів кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського визначено основні педагогічні принципи добору навчального репертуару. Серед них виокремлено принцип педагогічної доцільності, поступового ускладнення, жанрово-стильової різноманітності, художньої цінності, індивідуалізації та адаптивності до умов змішаного навчання. Доведено, що їх системна реалізація забезпечує цілісність інструментально-виконавської підготовки, сприяє розвитку виконавської техніки, музичного мислення та формуванню стилістичної культури майбутнього музиканта.

Особливу увагу приділено педагогічним функціям навчального репертуару у процесі професійної підготовки виконавця на народних інструментах. Встановлено, що репертуар виступає не лише засобом формування технічних навичок, але й важливим чинником розвитку аналітичного музичного мислення, виконавської рефлексії та інтерпретаційної компетентності. Обґрунтовано, що в умовах змішаного навчання суттєво посилюється значення аналітичного підходу до роботи над музичним текстом, а використання цифрових ресурсів, аудіо- та відеофіксації виконавського процесу розширює можливості самостійної роботи студентів і сприяє усвідомленню опрацюванню художнього матеріалу.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному теоретичному осмисленні педагогічних принципів і функцій навчального репертуару у класах народних інструментів крізь призму специфіки змішаного навчання та сучасної музично-педагогічної практики.

Ключові слова: виконавське мистецтво, навчальний репертуар, народні інструменти, змішане навчання, виконавська техніка, музичне мислення, стилістична культура, заклади вищої мистецької освіти.

Sergii KOSTOGRYZ,

orcid.org/0000-0003-0944-6060

PhD in Art Studies,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Folk Instruments

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) sergii.kostogryz@num.kh.ua

Oleksandr LYTIVYSHCHENKO,

orcid.org/0000-0002-5028-4000

PhD,

Senior Lecturer at the Department of Ukrainian Folk Instruments

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) oleksandr.lytvyshchenko@num.kh.ua

Tetyana YEFIMOVA,

orcid.org/0009-0004-2441-8345

Leading Accompanist at the Department of Ukrainian Folk Instruments

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) tetyana.yefimova@num.kh.ua

PEDAGOGICAL PRINCIPLES AND FUNCTIONS OF EDUCATIONAL REPERTOIRE IN FOLK INSTRUMENT CLASSES UNDER CONDITIONS OF BLENDED LEARNING

The article presents a comprehensive analysis of pedagogical principles and functions of educational repertoire in classes of folk instruments under conditions of blended learning. The relevance of the study is determined by the transformation of the contemporary artistic and educational environment, the active implementation of digital technologies in the process of instrumental performance training, and the need to reconsider traditional approaches to the formation of educational repertoire in higher art education institutions. This issue is of particular importance in the field of folk-instrumental performance, where the educational repertoire integrates technical, artistic-figurative, and national-stylistic components of a musician's professional training.

Based on a synthesis of contemporary scholarly research, as well as the pedagogical experience of lecturers from the Department of Folk Instruments of Ukraine at I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, the main pedagogical principles for selecting educational repertoire have been identified. These include the principles of pedagogical appropriateness, gradual complexity, genre and stylistic diversity, artistic value, individualization, and adaptability to blended learning conditions. It has been demonstrated that their systematic implementation ensures the integrity of instrumental performance training, promotes the development of performance technique, musical thinking, and the formation of stylistic culture in future musicians.

Particular attention is paid to the pedagogical functions of the educational repertoire in the process of professional training of folk-instrument performers. It has been established that repertoire functions not only as a means of developing technical skills but also as an important factor in the formation of analytical musical thinking, performance reflection, and interpretative competence. It is substantiated that in blended learning conditions the importance of an analytical approach to working with musical texts is significantly enhanced, while the use of digital resources, audio and video recording of the performance process expands opportunities for students' independent work and contributes to a more conscious comprehension of artistic material.

The scientific novelty of the study lies in the comprehensive theoretical conceptualization of the pedagogical principles and functions of educational repertoire in folk-instrument classes through the lens of blended learning specificity and contemporary music-pedagogical practice.

Key words: *performing art, educational repertoire, folk instruments, blended learning, performance technique, musical thinking, stylistic culture, institutions of higher artistic education.*

Постановка проблеми. У сучасній мистецькій освіті відбуваються помітні трансформації форм організації навчального процесу, зумовлені активним впровадженням цифрових технологій та необхідністю адаптації освітньої діяльності до нових умов. У зв'язку з цим однією з моделей організації навчання в мистецьких закладах в останні роки стало змішане навчання, яке поєднує

традиційні аудиторні форми роботи з дистанційними освітніми практиками та розширює можливості індивідуалізації освітнього процесу.

У системі підготовки виконавців на народних інструментах зазначені зміни особливо актуалізують проблему педагогічно обґрунтованого добору навчального репертуару. Саме репертуар становить основний зміст виконавської підготовки

музиканта, виступаючи важливим засобом формування технічних навичок, розвитку музично-образного мислення та засвоєння стильових особливостей музичного мистецтва. Відповідно, ефективність професійної підготовки здобувачів мистецької освіти значною мірою залежить від доцільності та педагогічної виваженості формування навчального репертуару.

Практичний досвід організації освітнього процесу на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського упродовж останніх років засвідчує, що в умовах поєднання очних і дистанційних форм навчання проблема системного та педагогічно обґрунтованого добору навчального репертуару набуває особливої актуальності. Застосування творів різного жанрово-стильового спрямування, різного рівня технічної складності та художньої виразності потребує переосмислення з позицій сучасних педагогічних підходів та можливостей змішаного навчання.

Попри наявність окремих наукових праць, присвячених проблемам виконавської підготовки музикантів та формування репертуару в класах народних інструментів, питання визначення педагогічних принципів його добору з урахуванням специфіки змішаного навчання залишається недостатньо висвітленим у сучасному музично-педагогічному дискурсі. Це зумовлює необхідність узагальнення педагогічного досвіду викладачів та теоретичного осмислення принципів формування навчального репертуару, здатних забезпечити ефективний розвиток виконавської техніки, музичного мислення та стилістичної культури майбутніх музикантів.

Аналіз досліджень. Проблематика професійної підготовки виконавців-інструменталістів та методики викладання гри на музичних інструментах неодноразово ставала предметом наукових досліджень у галузі музичної педагогіки. Значний внесок у вивчення закономірностей формування виконавської майстерності музиканта зроблено у працях українських і зарубіжних дослідників, у яких розглядаються питання змісту професійної підготовки, розвитку музичного мислення та організації інструментально-виконавської діяльності.

У контексті професійної підготовки інструменталістів важливими є дослідження, присвячені особливостям музично-виконавської освіти та формуванню виконавської культури музиканта. Так, у праці О. Оганезової-Григоренко та співавторів розкриваються структурні компоненти професійної підготовки музиканта-інструменталіста, серед яких важливе місце посідає опанування

різножанрового репертуару як засобу формування виконавських умінь і сценічного досвіду (Ohanezova-Hryhorenko ..., 2021: 112–118).

Окремий напрям наукових досліджень пов'язаний із вивченням педагогічних аспектів інструментального навчання та ролі репертуару у формуванні музичного мислення здобувачів освіти. Зокрема, у роботі Дж. Ренвік та Г. Макферсон доведено, що характер і спосіб добору навчального репертуару безпосередньо впливають на мотивацію студентів до самостійної роботи та сприяють розвитку більш складних когнітивних стратегій опрацювання музичного матеріалу (Renwick & McPherson, 2002: 173–188).

У сучасному науковому дискурсі все більшої актуальності набувають дослідження, пов'язані з упровадженням цифрових технологій та дистанційних форм навчання у музичну освіту. Так, у дослідженні А. Міхалко, А. Кампо, Л. Найс, М. Леман та Е. Ван Дейк розглядається потенціал цифрових технологій у підтримці процесів навчання гри на музичних інструментах та їхній вплив на педагогічні практики викладачів (Michaľko ..., 2022: 1–12). Водночас результати дослідження Л. Гаврілової та співавторів демонструють ефективність дистанційних курсів у формуванні інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва (Havrilova et al., 2020: 96–104).

В українській музикознавчій та музично-педагогічній науці значну увагу приділено питанням становлення та розвитку інструментально-виконавської освіти. Зокрема, у працях В. Дутчак, М. Давидова, А. Душного та інших дослідників висвітлюються історичні, виконавські та методичні засади розвитку народно-інструментального мистецтва, а також особливості формування професійного репертуару виконавців на народних інструментах (Дутчак, 2022: 45–58; Давидов, 2005: 73–91).

Попри значну кількість наукових праць, у яких досліджуються різні аспекти інструментальної педагогіки, проблема визначення педагогічних принципів добору навчального репертуару у класах народних інструментів в умовах змішаного навчання залишається недостатньо висвітленою. Зокрема, потребує подальшого теоретичного осмислення питання поєднання традиційних методик інструментального навчання з можливостями сучасного цифрового освітнього середовища, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета статті – визначити та теоретично обґрунтувати педагогічні принципи і функції навчального репертуару у класах народних інструментів

в умовах змішаного навчання, а також окреслити його роль у формуванні виконавської техніки, розвитку музичного мислення та становленні стилістичної культури майбутнього музиканта.

Виклад основного матеріалу. У системі професійної підготовки музиканта-інструменталіста навчальний репертуар виступає не лише як сукупність музичних творів, призначених для опанування, але і як цілісна педагогічна категорія, що визначає зміст, спрямованість та результати освітнього процесу. Саме через репертуар реалізується взаємозв'язок технічного, художнього та інтелектуального розвитку виконавця, що зумовлює його ключову роль у структурі інструментально-виконавської підготовки.

У сучасних наукових дослідженнях репертуар розглядається як важливий чинник формування професійної компетентності музиканта. Зокрема, підкреслюється, що «систематичне опрацювання творів різного жанрово-стильового спрямування сприяє розвитку виконавської техніки, музичного мислення та інтерпретаційних умінь» (Ohanezova-Nryhorenko et al., 2021: 113). У цьому контексті репертуар постає як засіб поєднання теоретичних знань і практичних навичок, забезпечуючи цілісність музично-виконавської підготовки.

Особливого значення набуває питання усвідомленого добору навчального репертуару, який має відповідати рівню підготовки здобувача освіти, його індивідуальним особливостям та етапу професійного становлення. Як засвідчують дослідження, «характер репертуару безпосередньо впливає на мотивацію до навчання та ефективність інструментальної практики, оскільки забезпечує когнітивну залученість студента до процесу опрацювання музичного матеріалу» (Renwick & McPherson, 2002: 186).

У педагогічному аспекті репертуар виконує низку функцій, серед яких провідними є формування виконавської техніки, розвиток музично-образного мислення та засвоєння стильових особливостей музичного мистецтва. Саме через послідовне включення до навчального процесу творів різного рівня складності та художньої цінності забезпечується поступове ускладнення виконавських завдань і формування професійних умінь музиканта.

Водночас у сучасних умовах розвитку мистецької освіти особливого значення набуває вплив цифрового освітнього середовища на процес формування репертуару. Дослідження засвідчують, що використання цифрових технологій розширює можливості доступу до музичного матеріалу, а також змінює підходи до його опрацювання,

зокрема через використання відеозаписів, онлайн-платформ та дистанційних форм взаємодії викладача і студента

Отже, навчальний репертуар у класах народних інструментів слід розглядати **як багатофункціональний педагогічний інструмент**, що забезпечує **комплексний розвиток виконавця**. Його добір має здійснюватися з урахуванням як традиційних методичних принципів інструментального навчання, так і специфіки сучасного освітнього середовища, зокрема умов змішаного навчання.

У сучасній музично-педагогічній практиці добір навчального репертуару розглядається як один із визначальних чинників ефективності інструментально-виконавської підготовки. В умовах змішаного навчання ця проблема набуває особливої актуальності, оскільки поєднання очних і дистанційних форм роботи вимагає переосмислення традиційних підходів до формування змісту навчального процесу.

На основі узагальнення наукових досліджень і педагогічного досвіду викладачів класів народних інструментів можна стверджувати, що добір навчального репертуару ґрунтується на системі взаємопов'язаних педагогічних принципів, реалізація яких забезпечує ефективність інструментально-виконавської підготовки. Передусім ідеться про **принцип педагогічної доцільності**, що передбачає відповідність репертуару цілям і завданням професійного становлення музиканта на різних етапах навчання. Саме така відповідність визначає зміст освітнього процесу, спрямовує його на послідовне формування виконавських умінь, розвиток музичного мислення та художнього смаку. У цьому контексті особливого значення набуває системність і цілеспрямованість добору музичного матеріалу, що, є визначальними чинниками ефективності інструментального навчання

Важливою умовою організації навчального репертуару виступає також **принцип поступового ускладнення**, відповідно до якого навчальний матеріал має вибудовуватися з урахуванням поетапного розширення технічних і художніх завдань. Такий підхід забезпечує природний розвиток виконавської техніки, сприяє формуванню стійких навичок та запобігає перевантаженню здобувача освіти. Його реалізація узгоджується з психолого-педагогічними закономірностями навчання і підтверджується дослідженнями у сфері музичної педагогіки, які підкреслюють значення поступового розширення когнітивних і технічних можливостей студента (Renwick & McPherson, 2002: 173–188).

Не менш суттєвим у процесі формування професійної компетентності виконавця є **принцип жанрово-стильової різноманітності навчального репертуару**. Залучення творів різних епох, стилів і жанрів сприяє розвитку інтерпретаційної гнучкості, формуванню стилістичної культури та розширенню художнього світогляду музиканта. У класах народних інструментів це набуває особливого значення, оскільки передбачає органічне поєднання оригінального репертуару, обробок народної музики та транскрипцій академічних творів, що відображає синтетичну природу цього виду виконавства. У науковому дискурсі наголошується, що різножанровий репертуар є необхідною умовою формування інтерпретаційної компетентності музиканта (Stakelum, 2024: 41–53).

Водночас добір навчального матеріалу має ґрунтуватися на **принципі художньої цінності репертуару**, що передбачає орієнтацію на твори високого естетичного рівня. Саме якісний музичний матеріал сприяє формуванню музичного смаку, емоційної чутливості та здатності до глибокого осмислення художнього змісту твору. В умовах сучасного інформаційного середовища, коли доступ до музичних ресурсів суттєво розширився, проблема критичного відбору репертуару набуває особливої актуальності. Художньо цінний музичний матеріал є важливим чинником розвитку музично-образного мислення та інтерпретаційної культури виконавця.

Сучасна музично-педагогічна практика також актуалізує **принцип індивідуалізації навчального репертуару**, що передбачає врахування рівня технічної підготовки здобувача освіти, його музичних здібностей, виконавських інтересів і темпу засвоєння матеріалу. Такий підхід відповідає тенденціям студентоцентрованої освіти та сприяє підвищенню мотивації до навчання. Як зазначають Renwick & McPherson, «можливість адаптації репертуару до індивідуальних потреб позитивно впливає на ефективність інструментальної практики та активізує пізнавальну діяльність студентів» (Renwick & McPherson, 2002: 181).

У контексті сучасних освітніх трансформацій особливого значення набуває **принцип адаптивності навчального репертуару до умов змішаного навчання**, що поєднує аудиторні та дистанційні форми роботи. Це передбачає добір творів, які можуть бути ефективно опрацьовані як під керівництвом викладача, так і в процесі самостійної роботи, а також забезпечення доступності нотного матеріалу, аудіо- та відеоресурсів. Використання цифрових технологій розширює можливості навчального процесу, сприяє індивідуалізації навчання та трансформує характер педагогічної взаємодії. У дослідженні Havrilova та співавторів підкреслюється, що цифрове освітнє середовище суттєво змінює підходи до інструментальної підготовки, відкриваючи нові можливості

для організації навчальної діяльності (Havrilova et al., 2020: 97).

Отже, добір навчального репертуару у класах народних інструментів постає як складний багатоконпонентний процес, що поєднує традиційні методичні засади інструментального навчання з вимогами сучасного освітнього середовища. Його ефективність визначається цілісністю підходу, який охоплює педагогічні, художньо-естетичні, індивідуальні та технологічні аспекти професійної підготовки майбутнього музиканта.

Визначені підходи до формування навчального репертуару актуалізують питання його педагогічної функціональності як складника інструментально-виконавської підготовки. Це зумовлює необхідність розгляду педагогічних функцій навчального репертуару у підготовці виконавця на народних інструментах.

У системі підготовки виконавців на народних інструментах навчальний репертуар набуває особливого значення як специфічний педагогічний інструмент, що поєднує виконавсько-технічні, художньо-образні та національно-стильові компоненти музичного мистецтва. На відміну від академічного інструментального виконавства, репертуар народних інструментів формується на перетині письмової композиторської традиції та усної народної музичної культури, що зумовлює його багатофункціональний характер.

У цьому контексті навчальний репертуар виступає не лише засобом формування виконавських умінь, але й важливим чинником засвоєння інтонаційно-стильових особливостей народно-інструментального мистецтва, що забезпечує спадкоємність виконавських традицій (Дутчак, 2022: 50).

Його педагогічний потенціал передусім виявляється у формуванні виконавської техніки, яка у сфері народно-інструментального мистецтва безпосередньо зумовлена природою конкретного інструмента. Навчальний матеріал у цьому випадку виконує функцію своєрідного носія типових виконавських моделей, що відображають технічні можливості баяна, бандури, домри та інших інструментів. Через послідовно підібрані твори здобувач освіти засвоює характерні прийоми звуковидобування, розвиває координацію рухів, артикуляційну диференціацію та інші компоненти виконавської майстерності. Відтак ефективність технічного становлення музиканта значною мірою залежить від **системності репертуару та його відповідності інструментальній специфіці виконавства**.

Умови змішаного навчання зумовлюють певну трансформацію роботи над навчальним репертуаром, оскільки значна частина виконавської підготовки переноситься у площину самостійної діяльності студента. За таких умов особливого значення набуває аналітичний підхід до опрацювання музичного матеріалу, який дозволяє компенсувати

обмеження дистанційної взаємодії та забезпечити усвідомлений характер виконавського процесу. У цьому контексті суттєво зростає роль викладача та концертмейстера, які спрямовують студента на поетапне осмислення всіх компонентів виконавської виразності – фразування, темпоритму, артикуляції, динаміки й тембрової організації звучання. Як зазначають А. Мельник, І. Кускова та Л. Петренко, «робота над інтерпретацією переноситься у площину детального аналізу музичного тексту» (Мельник, Кускова, Петренко, 2024: 89), що актуалізує значення **репертуару як засобу розвитку виконавської рефлексії та художнього мислення**.

У цьому аспекті навчальний репертуар виконує не лише технічну, але й **когнітивно-аналітичну функцію, сприяючи формуванню здатності до свідомого осмислення музичного матеріалу**. Тісний зв'язок народно-інструментального репертуару з інтонаційною природою народної музики зумовлює необхідність глибокого слухового аналізу та усвідомлення стилістичних закономірностей музичної мови. Опрацювання обробок народних мелодій, варіаційних форм і творів різного жанрово-стильового спрямування сприяє розвитку інтонаційного мислення, здатності до художнього узагальнення та формуванню індивідуальної інтерпретаційної позиції виконавця.

В умовах змішаного навчання зазначена функція репертуару суттєво розширюється завдяки використанню цифрових ресурсів, аудіо- та відеофіксації виконавського процесу. Записи поточної роботи дозволяють студентів зіставляти різні варіанти виконання, оцінювати доцільність темпових, динамічних та артикуляційних рішень, формуючи **навички виконавської саморефлексії**. У цьому зв'язку показовою є думка дослідників про те, що «дистанційний формат перетворюється з вимушеного обмеження на простір аналітичного навчання» (Мельник, Кускова, Петренко, 2024: 89), у якому посилюється роль самостійної інтерпретаційної роботи студента.

Не менш значущою є роль навчального репертуару у формуванні стилістичної культури виконавця, що в умовах народно-інструментального мистецтва ґрунтується на поєднанні народної інтонаційної основи з принципами академічного музичного мислення. Специфіка репертуару полягає у взаємодії різних за походженням і функціональним призначенням пластів музичного матеріалу – від автентичного фольклору до авторських обробок, оригінальних творів і транскрипцій класичної музики. Така багатовекторність сприяє формуванню здатності до стилістичної диференціації, розвитку інтерпретаційної гнучкості та адекватного відтворення художніх особливостей музичних творів різної природи.

У сучасному освітньому середовищі ця функція суттєво розширюється завдяки доступу до

широкого спектра виконавських зразків, що забезпечує глибше розуміння стилістичних закономірностей музичного мистецтва.

Отже, навчальний репертуар у класах народних інструментів виконує комплекс специфічних педагогічних функцій, зумовлених синтетичною природою цього виду мистецтва, яка поєднує усну та письмову традиції. Його використання забезпечує не лише формування виконавської техніки, але й розвиток аналітичного музичного мислення, виконавської рефлексії та становлення стилістичної культури музиканта як цілісної професійної якості.

В умовах змішаного навчання зазначені функції набувають нових форм реалізації, пов'язаних із розширенням можливостей самостійної роботи, активним використанням цифрових ресурсів та трансформацією педагогічної взаємодії, що зумовлює необхідність подальшого теоретичного осмислення ролі навчального репертуару в сучасній музично-педагогічній практиці.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що навчальний репертуар у класах народних інструментів виступає ключовим структурним компонентом інструментально-виконавської підготовки, який забезпечує інтеграцію технічного, художнього та інтелектуального розвитку здобувачів мистецької освіти. Його педагогічний потенціал реалізується через систему взаємопов'язаних функцій, що охоплюють формування виконавської техніки, розвиток музичного мислення та становлення стилістичної культури виконавця.

Доведено, що специфіка навчального репертуару у сфері народно-інструментального мистецтва зумовлена поєднанням інтонаційних засад народної музики та принципів академічного виконавства, що визначає необхідність комплексного підходу до його добору. У цьому контексті репертуар виконує не лише дидактичну, але й культурно-стильову функцію, забезпечуючи засвоєння національно-музичних традицій і формування інтерпретаційної компетентності музиканта.

Узагальнення теоретичних положень і педагогічного досвіду дозволило визначити основні педагогічні принципи добору навчального репертуару, серед яких: **принцип педагогічної доцільності, поступового ускладнення, жанрово-стильової різноманітності, художньої цінності, індивідуалізації та адаптивності до умов змішаного навчання**. Їх системна реалізація забезпечує ефективність освітнього процесу та сприяє цілісному професійному становленню виконавця.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні педагогічних принципів добору навчального репертуару у класах народних інструментів з урахуванням специфіки змішаного навчання, а також у визначенні функціональної ролі репертуару як багатовимірного педагогічного інструмента, що поєднує тради-

ційні методики інструментальної підготовки з можливостями сучасного цифрового освітнього середовища.

Подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на розроблення методичних рекомендацій

щодо практичної реалізації визначених принципів у навчальному процесі, а також на дослідження ефективності використання конкретних репертуарних моделей у різних формах організації змішаного навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 290 с.
2. Дутчак В. Академічна народно-інструментальна освіта в Україні та країнах Західної Європи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 46. С. 45–58. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258621>
3. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
4. Іванов Є. Українська академічна баянно-акордеонна школа. Проблеми еволюції. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві : тези міжнар. наук.-теорет. конф. / [ред.-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова]*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 33–34.
5. Касілов І. Historic conditions of the development of instrumental performance to professional training of future music art teachers. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2018. Вип. 50. С. 120–128. <https://doi.org/10.31812/pedag.v50i0.1303>
6. Мельник А., Кускова І., Петренко Л. Специфіка роботи концертмейстера у дистанційному форматі: проблеми комунікації та інтерпретації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 92. Том 2. С. 101–107. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-14>
7. Havrilova L., Ishutina O., Zamorotska V., Kassim D. Distance learning courses in developing future music teachers' instrumental performance competence. *Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*. 2020. Vol. 52. Pp. 96–104. <https://doi.org/10.31812/pedag.v52i0.3803>
8. Michalko A., Campo A., Nijs L., Leman M., Van Dyck E. Toward a meaningful technology for instrumental music education: Teachers' voice. *Frontiers in Education*. 2022. Vol. 7. Pp. 1–12. <https://doi.org/10.3389/educ.2022.1027042>
9. Ohanezova-Hryhorenko O., Iergiev I., Muravska O., Sapsovych O., Burkatskyi Z. Features of professional education of a music instrumentalist. *Journal of Higher Education Theory and Practice*. 2021. Vol. 21 (14). Pp. 112–118. <https://doi.org/10.33423/jhetp.v21i14.4812>
10. Renwick J., McPherson G. Interest and choice: Student-selected repertoire and its effect on practising behaviour. *British Journal of Music Education*. 2002. Vol. 19 (2). Pp. 173–188. <https://doi.org/10.1017/S0265051702000256>
11. Stakelum M. Music literacy and the instrumental teacher. *Music Education Research*. 2024. Vol. 26 (1). Pp. 41–53. <https://doi.org/10.1080/14613808.2024.2309547>

REFERENCES

1. Davydov, M. (2005). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista* [Theoretical foundations of forming the performing mastery of a bayan player]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. 290 s. [in Ukrainian].
2. Dutchak, V. (2022). *Akademichna narodno-instrumentalna osvita v Ukraini ta krainakh Zakhidnoi Yevropy* [Academic folk-instrumental education in Ukraine and Western European countries]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Mystetstvoznnavstvo*. Vol. 46. Pp. 45–58. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258621> [in Ukrainian].
3. Dushnyi, A., & Pyts, B. (2010). *Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva* [Lviv school of bayan-accordion art]: *dovidnyk*. Drohobych: Posvit. 216 s. [in Ukrainian].
4. Ivanov, Ye. (2005). *Ukrainska akademichna baianno-akordeonna shkola. Problemy evoliutsii* [Ukrainian academic bayan-accordion school. Problems of evolution]. *Fenomen shkoly v muzychno-vykonavskomu mystetstvi: tezy mizhnarodnoi naukovo-teoretychnoi konferentsii / [red.-uporiad. M. Davydov, V. Sumarokova]*. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. Pp. 33–34 [in Ukrainian].
5. Kasilov, I. (2018). *Historic conditions of the development of instrumental performance to professional training of future music art teachers. Pedagogichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*. Vol. 50. Pp. 120–128. <https://doi.org/10.31812/pedag.v50i0.1303> [in Ukrainian].
6. Melnyk, A., Kuskova, I., & Petrenko, L. (2025). *Spetsyfika roboty kontsertmeistera u dystantsiinomu formati: problemy komunikatsii ta interpretatsii* [Specifics of the concertmaster's work in a distance format: problems of communication and interpretation]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vol. 92. Tom 2. Pp. 101–107. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-14> [in Ukrainian].
7. Havrilova, L., Ishutina, O., Zamorotska, V., & Kassim, D. (2020). *Distance learning courses in developing future music teachers' instrumental performance competence. Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*. Vol. 52. Pp. 96–104. <https://doi.org/10.31812/pedag.v52i0.3803> [in Ukrainian].
8. Michalko, A., Campo, A., Nijs, L., Leman, M., & Van Dyck, E. (2022). Toward a meaningful technology for instrumental music education: Teachers' voice. *Frontiers in Education*. Vol. 7. Pp. 1–12. <https://doi.org/10.3389/educ.2022.1027042>
9. Ohanezova-Hryhorenko, O., Iergiev, I., Muravska, O., Sapsovych, O., & Burkatskyi, Z. (2021). Features of professional education of a music instrumentalist. *Journal of Higher Education Theory and Practice*. Vol. 21 (14). Pp. 112–118. <https://doi.org/10.33423/jhetp.v21i14.4812>
10. Renwick, J., & McPherson, G. (2002). Interest and choice: Student-selected repertoire and its effect on practising behaviour. *British Journal of Music Education*. Vol. 19 (2). Pp. 173–188. <https://doi.org/10.1017/S0265051702000256>
11. Stakelum, M. (2024). Music literacy and the instrumental teacher. *Music Education Research*. Vol. 26 (1). Pp. 41–53. <https://doi.org/10.1080/14613808.2024.2309547>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Едуард КРАСНИЙ,

orsid.org/0009-0008-7988-1512

*старший викладач кафедри архітектури та дизайну середовища
Національного університету «Чернігівська політехніка»
(Чернігів, Україна) edredddt2017@gmail.com*

Ганна МОРОЗОВА,

orcid.org/0000-0002-5189-5399

*старший викладач кафедри архітектури та дизайну середовища
Національного університету «Чернігівська політехніка»
(Чернігів, Україна) gannamoroz22@gmail.com*

Ольга ГАВРИК,

orcid.org/0000-0003-0697-6031

*старший викладач кафедри архітектури та дизайну середовища
Національного університету «Чернігівська політехніка»
(Чернігів, Україна) oli_dom@ukr.net*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ АРХІТЕКТОРА ТА ДИЗАЙНЕРА В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ: ВІД АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ ДО ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

***Метою статті** є дослідження особливостей трансформації візуального мислення архітектора та дизайнера в умовах цифровізації професійної діяльності та визначення ролі академічного рисунку у формуванні просторового мислення у взаємодії з сучасними цифровими інструментами. Актуальність дослідження зумовлена стрімким розвитком цифрових технологій у сфері архітектури та дизайну, що суттєво змінюють підходи до проєктування, характер роботи з формою та способи візуалізації архітектурних рішень. **Методи дослідження.** У роботі використано методи аналізу наукової літератури, порівняльного аналізу традиційних і цифрових підходів до проєктування, узагальнення педагогічного досвіду, а також системного аналізу процесу формування візуального мислення архітектора. **Результати.** У статті розглянуто еволюцію візуального мислення архітектора та дизайнера від традиційних академічних практик до використання сучасних цифрових технологій, зокрема 3D-моделювання, параметричного дизайну та інструментів штучного інтелекту. Визначено, що академічний рисунок виконує ключову роль у формуванні аналітичного, образного та просторового мислення, забезпечуючи глибоке розуміння структури форми та принципів її побудови. Водночас цифрові інструменти розширюють можливості проєктування, сприяють підвищенню швидкості виконання завдань, варіативності пошуку рішень та точності моделювання. Обґрунтовано, що в умовах цифровізації візуальне мислення набуває гібридного характеру, поєднуючи аналітично-образний підхід, притаманний академічному рисунку, та операційно-цифровий підхід, пов'язаний із використанням сучасних програмних засобів. Встановлено, що відмова від традиційних художніх методів може призводити до зниження якості просторового аналізу та спрощення процесу формоутворення. **Висновки.** Доведено необхідність формування синергетичної моделі професійної підготовки архітектора та дизайнера, що передбачає інтеграцію академічного рисунку та цифрових технологій у єдину систему навчання. Запропоновано підходи до організації освітнього процесу, які забезпечують розвиток цілісного візуально-просторового мислення та підвищення якості підготовки майбутніх фахівців у галузі архітектури та дизайну.*

***Ключові слова:** архітектурна освіта, візуальне мислення, академічний рисунок, цифрові технології, дизайн, просторове мислення, 3D-моделювання.*

Eduard KRASNIY,

orcid.org/0009-0008-7988-1512

Senior Lecturer at the Department of Architecture and Environmental Design
Chernihiv Polytechnic National University
(Chernihiv, Ukraine) edredddt2017@gmail.com

Hanna MOROZOVA,

orcid.org/0000-0002-5189-5399

Senior Lecturer at the Department of Architecture and Environmental Design
National University «Chernihiv Polytechnic»
(Chernihiv, Ukraine) gannamoroz22@gmail.com

Olga HAVRYK,

orcid.org/0000-0003-0697-6031

Senior Lecturer at the Department of Architecture and Environmental Design
National University «Chernihiv Polytechnic»
(Chernihiv, Ukraine) oli_dom@ukr.net

THE TRANSFORMATION OF VISUAL THINKING AMONG ARCHITECTS AND DESIGNERS IN THE AGE OF DIGITALIZATION: FROM ACADEMIC DRAWING TO DIGITAL TOOLS

The purpose of this article is to examine the characteristics of the transformation of visual thinking among architects and designers in the context of the digitalization of professional practice, and to define the role of academic drawing in the development of spatial thinking in conjunction with modern digital tools. The relevance of the study is determined by the rapid development of digital technologies in the field of architecture and design, which significantly change approaches to design, the nature of working with form, and methods of visualizing architectural solutions. **Research methods.** The study employs methods of scientific literature analysis, comparative analysis of traditional and digital approaches to design, generalization of pedagogical experience, as well as systematic analysis of the process of developing an architect's visual thinking. **Results.** This article examines the evolution of visual thinking among architects and designers, from traditional academic practices to the use of modern digital technologies, including 3D modeling, parametric design, and artificial intelligence tools. It is determined that academic drawing plays a key role in the formation of analytical, imaginative, and spatial thinking, ensuring a deep understanding of the structure of form and the principles of its construction. At the same time, digital tools expand design capabilities, contribute to increased task execution speed, solution search variability, and modeling accuracy. It has been argued that, in the context of digitalization, visual thinking takes on a hybrid character, combining the analytical-imaginative approach characteristic of academic drawing with the operational-digital approach associated with the use of modern software tools. It has been established that abandoning traditional artistic methods can lead to a decline in the quality of spatial analysis and a simplification of the form-creation process. **Conclusions.** It has been demonstrated that there is a need to develop a synergistic model for the professional training of architects and designers, one that integrates academic drawing and digital technologies into a unified educational system. Approaches to organizing the educational process have been proposed that ensure the development of holistic visual-spatial thinking and improve the quality of training for future specialists in the field of architecture and design.

Key words: architectural education, visual thinking, academic drawing, digital technologies, design, spatial thinking, 3D modeling.

Постановка проблеми. Сучасний розвиток архітектури та дизайну характеризується стрімкою цифровізацією, що суттєво змінює підходи до проєктування, способи формоутворення та характер професійного мислення архітектора. Впровадження цифрових технологій, зокрема 3D-моделювання, параметричного дизайну та інструментів штучного інтелекту, відкриває нові можливості для створення складних просторових структур і візуалізації архітектурних рішень. Водночас активне використання цифрових інструментів супроводжується зменшенням ролі традиційних художніх практик, насамперед академічного

рисунку, який тривалий час виступав основою формування візуально-просторового мислення архітектора та дизайнера. У сучасній освітній практиці все частіше спостерігається тенденція до заміщення ручних методів роботи цифровими засобами, що призводить до зміни характеру сприйняття та аналізу форми.

Проблема полягає у визначенні того, яким чином трансформується візуальне мислення архітектора та дизайнера в умовах цифровізації та чи зберігає академічний рисунок свою значущість у процесі професійної підготовки. Важливим завданням є встановлення оптимального співвід-

ношення між традиційними та цифровими методами, що забезпечить формування цілісного візуального мислення.

Аналіз попередніх досліджень. Проблематика формування візуального мислення архітектора та дизайнера, його трансформації в умовах цифровізації є предметом дослідження сучасних науковців у галузі архітектурної освіти, мистецтвознавства та дизайн-проектування.

Значну увагу приділено ролі академічного рисунку як базового елементу художньої підготовки майбутніх архітекторів. Так, у працях (О. Білогородська, О. Підлісна, О. Сташук) обґрунтовується значення академічного рисунку як інструменту формування аналітичного мислення, здатності до просторового уявлення та глибокого розуміння форми. Подібну позицію підтримують (Лугова, Демченко), які підкреслюють важливість рисунку у процесі професійного становлення архітектора, зокрема як засобу розвитку спостережливості та образного мислення.

Окремий напрям досліджень пов'язаний із формуванням архітектурного та візуального мислення. Зокрема, (О. Макуха) визначає ключові аспекти розвитку просторових навичок як основи професійної діяльності архітектора. У свою чергу, (Г. Шнотале, М. Станімірович, Ніколіч Б., Васіч М., Зівковіч М.) розглядають візуальне мислення як центральний компонент архітектурної освіти, акцентуючи увагу на методах його формування та ролі у процесі проектування.

Питання взаємозв'язку графічних засобів і проектного мислення розкрито у дослідженнях (І. Березовецька, О. Колодрубська), де архітектурна графіка розглядається як важливий інструмент формування проектного мислення та комунікації ідей. Методичні аспекти архітектурного проектування висвітлюються у працях (Є. Антонюк), які підкреслюють необхідність комплексного підходу до формування професійних компетентностей.

Водночас значна кількість досліджень присвячена впливу цифрових технологій на архітектурну діяльність та освіту. Зокрема, (А. Клочко) розглядає цифрові інструменти як фактор трансформації процесів проектування, а (М. Обідник, М. Обідник) аналізують сучасні технології у контексті BIM-моделювання. Питання цифрової трансформації освітнього процесу та вдосконалення дизайн-освіти в умовах цифровізації розглядаються у дослідженні (Г. Чемерис, Г. Брянцева, О. Брянцев), де акцентується увага на необхідності адаптації освітніх програм до сучасних технологічних викликів. Питання інтеграції цифрових

медіа та образотворчого мистецтва досліджують (О. Попінова, Г. Крюкова), наголошуючи на зміні характеру візуальної культури в умовах цифровізації. Подібні аспекти розглядає (Т. Совгира), яка аналізує вплив цифрових технологій на сучасне візуальне мистецтво.

Окрему увагу заслуговують дослідження, присвячені трансформації інструментів архітектурної діяльності. Так, (Є. Андрусенко, А. Давидов) відзначають зміну засобів презентації архітектурних проєктів під впливом цифрових технологій, що свідчить про ширші процеси трансформації професійного мислення.

Разом із тим, попри значну кількість наукових праць, питання комплексної трансформації візуального мислення архітектора та дизайнера в умовах цифровізації залишається недостатньо дослідженим. Зокрема, потребує подальшого осмислення проблема поєднання академічного рисунку як традиційного інструменту формування мислення з сучасними цифровими технологіями у межах єдиного освітнього та проектного процесу.

Таким чином, актуальним є дослідження синергетичного поєднання традиційних і цифрових підходів, що забезпечує формування цілісного візуально-просторового мислення.

Мета статті – дослідити трансформації візуального мислення архітектора та дизайнера в умовах цифровізації та обґрунтувати ролі академічного рисунку як базового інструменту формування просторового мислення у поєднанні з сучасними цифровими технологіями.

Виклад основного матеріалу. Сучасний розвиток архітектури та дизайну середовища відбувається в умовах активної цифровізації, що змінює не лише інструментарій проектування, але й сам характер професійного мислення. Візуальне мислення, яке традиційно формувалося на основі академічного рисунку, зазнає суттєвих трансформацій під впливом цифрових технологій. У зв'язку з цим виникає необхідність переосмислення ролі традиційних художніх методів та визначення їх місця у сучасному освітньому і професійному середовищі.

Візуальне мислення є складним когнітивним процесом, що включає здатність до просторового уявлення, аналізу форми, узагальнення та інтерпретації об'єктів (Станімірович, Ніколіч, Васіч, Зівковіч, 2023). Його формування неможливе без системної художньої підготовки, у межах якої академічний рисунок виступає одним із ключових інструментів. У процесі роботи з натурою здобувач вищої освіти навчається бачити конструкцію об'єкта, співвідношення частин, логіку побу-

дови форми, що є необхідною передумовою для подальшої проєктної діяльності (Білогородська, 2015: 32).

Особливістю академічного рисунку є його аналітичний характер. На відміну від цифрових інструментів, які дозволяють швидко отримати візуальний результат, рисунок передбачає поетапне осмислення форми. У процесі побудови зображення відбувається активна інтелектуальна діяльність, спрямована на виявлення конструктивних закономірностей, пропорційних співвідношень і просторових зв'язків. Саме це формує здатність до глибокого розуміння об'єкта як цілісної системи.

Водночас важливо відзначити, що академічний рисунок виконує не лише навчальну, але й проєктну функцію. У практиці архітектурного проєктування та дизайн-проєктування він виступає засобом пошуку ідей, фіксації концептуальних рішень та їх подальшого розвитку. Ескізування дозволяє швидко генерувати варіанти, аналізувати їх і відбирати найбільш доцільні. У цьому контексті рисунок можна розглядати як форму візуального мислення, яка безпосередньо пов'язана з процесом проєктування.

Разом із тим, сучасна архітектурна та дизайнерська практика все більше орієнтується на використання цифрових технологій. Системи 3D-моделювання, параметричного дизайну та візуалізації відкривають нові можливості для створення складних форм і дослідження просторових рішень (Ключко, 2021: 65). Вони дозволяють не лише відтворювати об'єкти, але й моделювати їх поведінку, аналізувати параметри та прогнозувати результати проєктних рішень.

Цифрові інструменти суттєво змінюють процес формоутворення. Якщо у традиційній практиці архітектор працює з формою через її поступове осмислення і побудову, то у цифровому середовищі з'являється можливість оперувати параметрами, алгоритмами та варіативними моделями. Це формує новий тип мислення, який можна охарактеризувати як операційно-цифровий. Його особливістю є орієнтація на швидкість, гнучкість і багатоваріантність.

Однак така трансформація має як позитивні, так і проблемні аспекти. З одного боку, цифрові технології значно розширюють творчі можливості, дозволяючи працювати з формами, які раніше були недоступними. З іншого боку, існує ризик втрати аналітичної глибини, коли процес проєктування зводиться до маніпуляцій із готовими інструментами без належного осмислення форми. Подібні тенденції відзначаються у дослі-

дженнях, присвячених сучасній візуальній культурі (Попінова, Крюкова, 2024: 263).

У цьому контексті особливого значення набуває питання взаємодії традиційних і цифрових методів. Сучасний підхід до формування візуального мислення передбачає їх не протиставлення, а поєднання. Академічний рисунок забезпечує основу – здатність до аналізу та інтерпретації форми, тоді як цифрові інструменти розширюють можливості її трансформації та реалізації.

Синтез цих підходів проявляється у зміні логіки проєктного процесу. На початкових етапах домінує ручне ескізування, яке дозволяє сформувати концепцію, визначити характер простору та основні композиційні рішення. Надалі відбувається перехід до цифрового моделювання, де ідея уточнюється, деталізується та адаптується до реальних умов. Така послідовність забезпечує баланс між інтуїтивним і раціональним мисленням.

Важливою складовою сучасного візуального мислення є також здатність до роботи з різними типами зображень. Архітектор та дизайнер мають вмінти переходити від ручного ескізу до цифрової моделі, від графічної інтерпретації до фотореалістичної візуалізації. Це вимагає розвитку гнучкого мислення, здатного адаптуватися до різних інструментів і форматів представлення інформації.

У системі архітектурної освіти зазначені процеси зумовлюють необхідність змін у підходах до навчання. Традиційна модель, за якої художні дисципліни відокремлені від проєктних, не відповідає сучасним вимогам. Більш ефективним є інтегрований підхід, що передбачає взаємопроникнення різних видів діяльності.

У власній педагогічній практиці доцільним є використання завдань, які поєднують академічний рисунок і цифрові технології. Наприклад, виконання натурних замальовок може супроводжуватися подальшою розробкою цифрової моделі або концептуального проєкту. Такий підхід дозволяє студентам усвідомити зв'язок між художнім аналізом і проєктною діяльністю.

Ефективним є також застосування методів образного моделювання, що передбачають роботу з асоціаціями, метафорами та візуальними аналогіями. У поєднанні з цифровими інструментами ці методи сприяють формуванню індивідуального творчого підходу та розвитку креативного мислення (Березовецька, Колодрубська, 2026: 4).

Окремої уваги заслуговує роль цифрових технологій у презентації проєктів. Сучасні засоби візуалізації дозволяють створювати інтерактивні моделі, анімації та віртуальні середовища, що значно розширює можливості комунікації архітек-

турних ідей (Андрусенко, Давидов, 2025: 25). Це також впливає на характер мислення, орієнтуючи його на сприйняття простору у динаміці.

Таким чином, трансформація візуального мислення архітектора є складним і багатограним процесом, що охоплює зміну інструментів, методів і підходів до проєктування. Її результатом є формування гібридного типу мислення, у якому поєднуються аналітична глибина академічного рисунку та операційна ефективність цифрових технологій.

У цьому контексті ключовим завданням архітектурної та дизайн-освіти є створення умов для гармонійного поєднання цих підходів, що забезпечить формування високого рівня професійної компетентності майбутніх фахівців.

У контексті трансформації візуального мислення особливої уваги потребує питання збереження фундаментальної ролі академічного рисунку у професійній підготовці архітектора. Незважаючи на стрімкий розвиток цифрових технологій, саме рисунок залишається базовим інструментом, який формує здатність до глибокого осмислення форми, простору та їх взаємозв'язків. На відміну від цифрових інструментів, які часто пропонують готові алгоритми побудови форми, рисунок передбачає самостійне проходження всіх етапів її осмислення. Саме це забезпечує розвиток аналітичного мислення, здатності до виявлення закономірностей та розуміння конструктивної логіки об'єкта. Таким чином, академічний рисунок формує не лише технічні навички, але й глибинні когнітивні механізми, що лежать в основі професійної діяльності архітектора (Макуха, 2025: 27).

Важливо підкреслити, що рисунок сприяє розвитку індивідуального стилю мислення. У процесі роботи кожен здобувач освіти формує власну систему візуальних уявлень, способів інтерпретації та передачі форми. Це є основою творчої індивідуальності, яка визначає унікальність архітектурних рішень. В умовах стандартизації цифрових інструментів саме ця індивідуальність набуває особливої цінності (Г. Шнотале, 2022).

Проєктування у сучасному середовищі передбачає роботу з великими обсягами даних, складними геометричними структурами та інтегрованими інформаційними моделями. У цьому контексті цифрові інструменти виступають не лише допоміжним засобом, але й необхідною умовою ефективної професійної діяльності (Ключко, 2021). Зокрема, використання систем інформаційного моделювання будівель (BIM) дозволяє інтегрувати архітектурні, конструктивні та інженерні рішення у межах єдиної моделі, що значно підвищує точність і узгодженість проєктів. Параметричний

дизайн відкриває можливості для створення адаптивних і складних форм, які відповідають сучасним естетичним та функціональним вимогам. Засоби візуалізації забезпечують високий рівень презентації, що є важливим фактором комунікації з замовником (Обідник, Обідник, 2025: 97).

Таким чином, цифрові технології формують новий рівень професійної діяльності, який визначає конкурентоспроможність архітектора та дизайнера на сучасному ринку. Володіння відповідними інструментами стає не додатковою перевагою, а необхідною умовою професійної реалізації.

Однак важливо підкреслити, що ефективність використання цифрових технологій безпосередньо залежить від рівня сформованості базових художніх і аналітичних навичок. За відсутності фундаментальної підготовки існує ризик втратити здатність до самостійного формоутворення, покладаючись на можливості програмного забезпечення. Це може призводити до стандартизації рішень і зниження їхньої художньої виразності (Совгира, 2020: 69).

У зв'язку з цим доцільно розглядати академічний рисунок і цифрові технології не як альтернативні, а як взаємодоповнюючі складові єдиного процесу формування професійного мислення. Рисунок забезпечує глибину і зміст, тоді як цифрові інструменти – ефективність і реалізацію. Їх поєднання створює умови для формування комплексного підходу до проєктування, що відповідає сучасним вимогам (Березовецька, Колодрубська, 2026).

У системі архітектурної та дизайн-освіти це означає необхідність збереження академічного рисунку як базової дисципліни при одночасному активному впровадженні цифрових технологій. Важливо не лише навчити здобувачів освіти користуватися програмними засобами, але й сформувати у них здатність критично оцінювати результати їх використання, аналізувати форму та приймати обґрунтовані проєктні рішення (Антонюк, 2025: 8).

Отже, у сучасних умовах академічний рисунок виступає фундаментом професійного мислення архітектора та дизайнера, тоді як цифрові технології є інструментом його реалізації та розвитку. Їх гармонійне поєднання забезпечує формування фахівця, здатного ефективно працювати в умовах цифрової трансформації та залишатися конкурентоспроможним у професійному середовищі.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що цифровізація архітектурної та дизайнерської діяльності зумовлює суттєву трансформацію візуального мислення. Визначено, що сучасне професійне мислення набуває гібридного характеру, поєднуючи аналітично-образні під-

ходи, сформовані в процесі академічної художньої підготовки, з операційно-цифровими методами, притаманними сучасним технологіям проєктування.

Доведено, що академічний рисунок зберігає свою фундаментальну роль у формуванні візуально-просторового мислення архітектора та дизайнера, забезпечуючи розвиток аналітичних здібностей, здатності до конструктивного осмислення форми та формування цілісного уявлення про просторові структури. Встановлено, що саме через процес рисунку відбувається глибоке пізнання форми, яке є необхідною передумовою для ефективної проєктної діяльності.

Разом із тим обґрунтовано, що цифрові технології є невід’ємною складовою сучасної архітектурної та дизайнерської практики, оскільки забезпечують розширення можливостей формоутворення, підвищення точності проєктних рішень, швидкості виконання завдань та ефективність комунікації ідей. Визначено, що володіння цифровими інструментами є необхідною умовою професійної конкурентоспроможності у сучасному середовищі.

Встановлено, що ефективне формування візуального мислення архітектора та дизайнера можливе лише за умови синтезу академічного рисунку та цифрових технологій. Підтверджено, що відмова від традиційних художніх методів призводить до зниження якості просторового аналізу та спрощення процесу формоутворення, тоді як їх інтеграція з цифровими засобами сприяє формуванню більш глибокого і гнучкого професійного мислення.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання запропонованих підходів у навчальному процесі закладів вищої освіти, зокрема при розробці програм дисциплін з рисунку, проєктування та цифрового моделювання.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці конкретних методик інтеграції академічного рисунку та цифрових інструментів у навчальному процесі, а також у дослідженні впливу різних цифрових технологій, включаючи інструменти штучного інтелекту, на формування креативного та просторового мислення архітектора та дизайнера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Андрусенко Є., Давидов А. Трансформація інструментарію та засобів презентації архітектурних проєктів. *Українська академія мистецтва*. 2025. Вип. 37. С. 20–28. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-37-3>
- Антонюк Д. Методичні основи архітектурного проєктування. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2025. Вип. 3. С. 5–12. <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-3-1>
- Березовецька І., Колодрубська О. Роль архітектурної графіки у формуванні проєктного мислення архітектора. *Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Серія “Архітектура”*. 2026. Вип. 8(1), С. 1–8. URL: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2026/mar/42071/1.pdf>
- Білогородська О. С. Навчальний академічний рисунок в системі художньої підготовки архітекторів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 17 : Теорія і практика навчання та виховання*. 2015. Вип. 26. С. 29–33. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/31667>
- Ключко А. Цифрові технології в галузі архітектури і будівництва. *Управління розвитком складних систем*. 2021. №48. С. 61–68. <https://doi.org/10.32347/2412-9933.2021.48.61-68>
- Лугова І., Демченко С. Рисунок в рамках становлення студента архітектора. *Збірник наукових праць за матеріалами VI-VII Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, молодих учених і науково-педагогічних працівників «Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти»*. 2023. С. 98–103. <https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/12647/1/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%D0%90%D0%A0%D0%A5%D0%86%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%99%20%D0%A0%D0%98%D0%A1%D0%A3%D0%9D%D0%9E%D0%9A%20%D0%A3%20%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2%D0%86%20%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A4%D0%95%D0%A1%D0%86%D0%99%D0%9D%D0%9E%D0%87%20%D0%9E%D0%A1%D0%92%D0%86%D0%A2%D0%98%202023.pdf>
- Макуха О.В. Виховання архітектурного мислення: ключові аспекти розвитку просторових навичок. 1-а Міжнародна науково-практична конференція «Виклики та можливості сучасних наукових досліджень». 2025. С. 26–28. URL: <https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/18286>
- Обідник М. Д., Обідник М. В. Технологія BLOCKCHAIN у BIM. Сучасні технології, матеріали і конструкції в будівництві. 2025. Вип. 38(1). С. 95–101. <https://doi.org/10.31649/2311-1429-2025-1-95-101>
- Підлісна О.В. Академічний рисунок для архітекторів і дизайнерів в умовах прогресування комп’ютерних технологій. *Збірник наукових праць за матеріалами IV Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, молодих учених і науково-педагогічних працівників «Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти»*. 2018. С. 36–43. ГКДЖ <https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/4819>
- Попінова О. М., Крюкова Г. О. Інтеграція технологій і образотворчого мистецтва: від комп’ютера до цифрових медіа. *Вісник НАКККіМ*. 2024. № 1. С. 260–265. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/302078/294125>
- Совгира Т. І. Цифрові технології в сучасному візуальному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2020. №42. С. 65–71. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634>
- Шашук О.А. Академічний рисунок в контексті сучасної мистецької освіти. *Актуальні питання культурології*. 2023. Вип. 22. С. 59–64. <https://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/14366>
- Чемерис Г., Брянцева Г., Брянцев О. Шляхи вдосконалення дизайн-освіти у контексті стратегії цифрової трансформації освіти і науки України. *Фізико-математична освіта*, 2021. Том 32. № 6. С. 49–56. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2021-032-6-008>

14. Schnotale G. Visual thinking in architectural education: teaching methods and feedback techniques. World Transactions on Engineering and Technology Education. 2022. Vol. 20. №3. P. 185–189. URL: [http://www.wiete.com.au/journals/WTE&TE/Pages/Vol.20,%20No.3%20\(2022\)/05-Schnotale-G.pdf](http://www.wiete.com.au/journals/WTE&TE/Pages/Vol.20,%20No.3%20(2022)/05-Schnotale-G.pdf)
15. Stanimirovic M., Nicolice B., Vasic M., Zivkovic M. The Role of Visual Thinking in the Development of Education: Architectural Design. Journal of asian architecture and civil engineering. 2023. Vol. 22. № 6. P. 3244–3252. <https://doi.org/10.1080/13467581.2023.2205469>

REFERENCES

1. Andrusenko Ye., Davydov A. (2025) Transformatsiia instrumentarii ta zasobiv prezentatsii arkhitekturnykh proiektiv. [The evolution of tools and methods for presenting architectural projects]. Ukrainska akademiia mystetstva, 37. 20–28. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-37-3>
2. Antoniuk D. (2025) Metodichni osnovy arkhitekturnoho proektuvannia. [Methodological Foundations of Architectural Design]. Visnyk Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury, 3. 5–12. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-3-1>
3. Berezovetska I., Kolodrubska O. (2026) Rol arkhitekturnoi hrafiky u formuvanni proiektynoho myslennia arkhitekтора. [The Role of Architectural Graphics in Shaping an Architect's Design Thinking]. Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika". Seriya "Arkhitektura", 8(1). 1–8. [in Ukrainian]. <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2026/mar/42071/1.pdf>
4. Bilohorodska O. S. (2015) Navchalnyi akademichnyi rysunok v systemi khudozhnoi pidhotovky arkhitektoriv. [Academic drawing in the artistic training of architects]. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriya 17 : Teoriia i praktyka navchannia ta vykhovannia, 26. 29–33. [in Ukrainian]. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/31667>
5. Klochko A. (2021) Tsyfrovii tekhnolohii v haluzi arkhitektury i budivnytstva. [Digital Technologies in Architecture and Construction]. Upravlinnia rozvytkom skladnykh system, 48. 61–68. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32347/2412-9933.2021.48.61-68>
6. Luhova I., Demchenko S. (2023) Rysunok v ramkakh stanovlennia studenta arkhitekтора. [Drawing as part of an architecture student's development]. Zbirnyk naukovykh prats za materialamy VI-VII Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii studentiv, molodykh uchenykh i naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv «Arkhitekturnyi rysunok u konteksti profesiinoi osvity», 98–103. [in Ukrainian]. <https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/12647/1/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%D0%90%D0%A0%D0%A5%D0%86%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%99%20%D0%A0%D0%98%D0%A1%D0%A3%D0%9D%D0%9E%D0%9A%20%D0%A3%20%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A2%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%A2%D0%86%20%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A4%D0%95%D0%A1%D0%86%D0%99%D0%9D%D0%9E%D0%87%20%D0%9E%D0%A1%D0%92%D0%86%D0%A2%D0%98%202023.pdf>
7. Makukha O.V. (2025) Vykhovannia arkhitekturnoho myslennia: kliuchovi aspekty rozvytku prostorovykh navychok. [Cultivating Architectural Thinking: Key Aspects of Developing Spatial Skills]. 1-a Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Vykyky ta mozhlyvosti suchasnykh naukovykh doslidzhen», 26–28. [in Ukrainian]. <https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/18286>
8. Obidnyk M. D., Obidnyk M. V. (2025) Tekhnolohiia BLOCKCHAIN u BIM. [Blockchain Technology in BIM]. Suchasni tekhnolohii, materialy i konstruktii v budivnytstvi, 38(1). 95–101. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31649/2311-1429-2025-1-95-101>
9. Pidlisna O.V. (2018) Akademichnyi rysunok dlia arkhitektoriv i dyzaineriv v umovakh prohresuvannia kompiuternykh tekhnolohii. [Academic Drawing for Architects and Designers in the Age of Advancing Computer Technology]. Zbirnyk naukovykh prats za materialamy IV Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii studentiv, molodykh uchenykh i naukovopedahohichnykh pratsivnykiv «Arkhitekturnyi rysunok u konteksti profesiinoi osvity», 36–43. [in Ukrainian]. <https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/4819>
10. Popinova O. M., Kriukova H. O. (2024) Intehratsiia tekhnolohii i obrazotvorchoho mystetstva: vid kompiutera do tsyfrovnykh media. [The Integration of Technology and the Visual Arts: From Computers to Digital Media]. Visnyk NAKKKiM.1. 260–265. [in Ukrainian]. <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/302078/294125>
11. Sovhyra T. I. (2020) Tsyfrovii tekhnolohii v suchasnomu vizualnomu mystetstvi. [Digital Technologies in Contemporary Visual Art]. Visnyk KNUKiM. Seriya «Mystetstvovznastvo», 42. 65–71. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634>
12. Stashuk O.A. (2023) Akademichnyi rysunok v konteksti suchasnoi mystetskoi osvity. [Academic drawing in the context of contemporary art education]. Aktualni pytannia kulturolohi, 22. 59–64. [in Ukrainian]. <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/14366>
13. Chemersy H., Briantseva H., Briantsev O. (2021). Shliakhy vdoskonalennia dyzain-osvity u konteksti stratehii tsyfrovoy transformatsii osvity i nauky Ukrainy [Ways to improve design education in the context of the strategy of digital transformation of education and science of Ukraine]. Fizyko-matematychna osvita – Physical and Mathematical Education, 32(6), 49–56. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2021-032-6-008>
14. Schnotale G. (2022) Visual thinking in architectural education: teaching methods and feedback techniques. World Transactions on Engineering and Technology Education, 20(3). 185–189. [http://www.wiete.com.au/journals/WTE&TE/Pages/Vol.20,%20No.3%20\(2022\)/05-Schnotale-G.pdf](http://www.wiete.com.au/journals/WTE&TE/Pages/Vol.20,%20No.3%20(2022)/05-Schnotale-G.pdf)
15. Stanimirovic M., Nicolice B., Vasic M., Zivkovic M. (2023) The Role of Visual Thinking in the Development of Education: Architectural Design. Journal of asian architecture and civil engineering, 22(6). 3244–3252. <https://doi.org/10.1080/13467581.2023.2205469>

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-2:305

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-53>**Степан АНТОНЮК,***orcid.org/0009-0002-6869-2640**аспірант кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) antoniukstepan@knu.ua***ТРАНСФОРМАЦІЯ ГЕНДЕРНИХ ВІЗІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ
В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

Статтю присвячено комплексному дослідженню трансформації гендерних візій у сучасній українській драматургії в умовах російсько-української війни та глобальних соціокультурних змін, які визначають нові параметри осмислення ідентичності, тілесності та суб'єктності. У центрі уваги перебуває проблема переосмислення традиційних моделей маскулінності та фемінності, що в умовах війни водночас актуалізуються як соціально значущі конструкції та піддаються критичній деконструкції, виявляючи історичну змінність, внутрішню суперечливість і залежність від дискурсивних практик. Особливу увагу зосереджено на впливі воєнного досвіду на трансформацію нормативних гендерних ролей, унаслідок чого формуються нові конфігурації гендерної ідентичності, які поєднують у собі риси сили, вразливості, адаптивності та етичної відповідальності.

Метою статті є аналіз зазначених трансформацій крізь призму сучасних гендерних теорій, зокрема концепцій перформативності та прекарності Джудіт Батлер, теорії гегемонної маскулінності Рейвін Коннелл, а також постгуманістичного підходу Розі Брайдотті. Застосування цих теоретичних рамок дає змогу інтерпретувати драматургічні тексти як простір, у якому гендер постає як процес, що формується через повторювані соціальні практики, тілесні репрезентації, мовні стратегії та культурні коди, замість розуміння його як фіксованої сутності. Драматургія, як мистецтво, засноване на принципі виконання ролі, осмислюється як особливо продуктивне поле для аналізу перформативної природи гендеру, де ідентичність реалізується через дію, взаємодію та сценічну присутність.

У роботі обґрунтовано, що концепт прекарності виступає ключовим для розуміння трансформацій гендерних моделей у воєнному контексті, оскільки дозволяє осмислити вразливість як фундаментальну характеристику сучасного суб'єкта. Показано, що в умовах війни прекарність оголює залежність людини від соціальних і політичних структур і водночас відкриває можливості для формування нових етичних ідентичностей, заснованих на взаємозалежності, солідарності та відповідальності.

На матеріалі п'єс Наталії Торжесовської, Неди Нежданой, Галі Лютікової та Марини Смілянець здійснено детальний аналіз різних моделей гендерної трансформації. Зокрема, виявлено кризу гегемонної маскулінності, що втрачає нормативну стабільність і постає як суперечлива система практик; простежено процес маскулінізації жіночого досвіду в умовах війни; окреслено формування альтернативних моделей чоловічості, які поєднують традиційні та новітні риси; а також проаналізовано постгуманістичні форми ідентичності, що виникають у взаємодії людини, технологій і воєнного досвіду.

Узагальнено, що сучасна українська драматургія відображає соціальні трансформації та функціонує як простір їхнього критичного осмислення, у межах якого відбувається деконструкція усталених гендерних моделей і водночас формування нових способів репрезентації суб'єктності. Таким чином, драматургічні тексти постають важливим інструментом аналізу змін у культурному уявленні про гендер, актуалізованих сучасними історичними викликами.

Ключові слова: гендерні візії, маскулінність, фемінність, перформативність, українська література, сучасна драматургія, російсько-українська війна

Stepan ANTONIUK,

orcid.org/0009-0002-6869-2640

*PhD student at the Department of History of Ukrainian Literature,
Theory of Literature and Creative Writing
Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) antoniukstepan@knu.ua*

THE TRANSFORMATION OF GENDER VISIONS IN UKRAINIAN DRAMA IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

This article is devoted to a comprehensive study of the transformation of gender perspectives in contemporary Ukrainian drama against the backdrop of the Russian-Ukrainian war and global sociocultural changes that are shaping new frameworks for understanding identity, corporeality, and subjectivity. The focus is on the problem of rethinking traditional models of masculinity and femininity, which, in the context of war, are simultaneously actualized as socially significant constructs and subjected to critical deconstruction, revealing their historical mutability, internal contradictions, and dependence on discursive practices. Particular attention is focused on the impact of wartime experience on the transformation of normative gender roles, resulting in the formation of new configurations of gender identity that combine traits of strength, vulnerability, adaptability, and ethical responsibility.

The aim of this article is to analyze these transformations through the lens of contemporary gender theories, specifically Judith Butler's concepts of performativity and precarity, Raewyn Connell's theory of hegemonic masculinity, and Rosi Braidotti's posthumanist approach. Applying these theoretical frameworks allows us to interpret dramatic texts as a space in which gender emerges as a process shaped by repeated social practices, bodily representations, linguistic strategies, and cultural codes, rather than being understood as a fixed essence. Dramaturgy, as an art form based on the principle of role-playing, is conceived as a particularly productive field for analyzing the performative nature of gender, where identity is realized through action, interaction, and stage presence.

The study argues that the concept of precariousness is key to understanding the transformations of gender models in a wartime context, as it allows for the conceptualization of vulnerability as a fundamental characteristic of the contemporary subject. It is shown that in wartime, precariousness exposes human dependence on social and political structures while simultaneously opening up opportunities for the formation of new ethical identities based on interdependence, solidarity, and responsibility.

Using the plays of Natalia Torzhevska, Neda Nezhdanova, Galya Lyutikova, and Marina Smilianets, a detailed analysis of various models of gender transformation is conducted. In particular, the crisis of hegemonic masculinity is identified, which is losing its normative stability and emerging as a contradictory system of practices; the process of the masculinization of women's experiences in wartime is traced; the formation of alternative models of masculinity that combine traditional and modern traits is outlined; and post-humanist forms of identity arising from the interaction of humans, technology, and wartime experience are analyzed.

It is concluded that contemporary Ukrainian drama reflects social transformations and functions as a space for their critical reflection, within which established gender models are deconstructed while new modes of representing subjectivity are formed. Thus, dramatic texts emerge as an important tool for analyzing changes in cultural perceptions of gender, brought to the fore by contemporary historical challenges.

Key words: *gender visions, masculinity, femininity, performativity, Ukrainian literature, contemporary drama, Russian-Ukrainian war.*

Постановка проблеми. У сучасному гуманітарному дискурсі гендер дедалі частіше осмислюється як динамічний соціокультурний конструкт, що формується в процесі історичних і політичних трансформацій. Особливої актуальності ця проблематика набуває в умовах повномасштабної російсько-української війни, яка радикально змінює традиційні уявлення про маскуліність і фемінність. Війна, з одного боку, актуалізує нормативні моделі, а з іншого демонструє їхню обмеженість і невідповідність сучасним соціальним реаліям. У цьому контексті сучасна українська драматургія постає як особливий простір, де відбувається критичне переосмислення гендерних моделей, їхня деконструкція та трансформація. Водночас проблема полягає у відсутності комп-

лексного аналізу цих процесів крізь призму сучасних гендерних теорій у поєднанні з конкретним художнім матеріалом

Аналіз досліджень. Теоретичну основу дослідження становлять праці провідних представників гендерних студій. Зокрема, концепція гендерної перформативності Джудіт Батлер дозволяє інтерпретувати гендер як результат повторюваних соціальних практик, що формують ілюзію стабільної ідентичності. Важливим є також поняття прекарності, яке акцентує увагу на вразливості суб'єкта в умовах насильства та політичної нестабільності. Концепція гегемонної маскуліності Рейвін Коннелл розкриває механізми функціонування домінантних моделей чоловічості та їхню роль у підтриманні соціальних ієрархій. Водночас

постгуманістичний підхід Розі Брайдотті пропонує розглядати суб'єкта як процес становлення, що відбувається у взаємодії біологічних, соціальних і технологічних чинників.

Метою статті є дослідження трансформації гендерних візій у сучасній українській драматургії крізь призму концепцій перформативності, прекарності, гегемонної маскулінності та постгуманізму під впливом війни та глобальних соціокультурних змін.

Виклад основного матеріалу. Сучасні гендерні дослідження, що сформувалися на перетині соціології, філософії та культурології, характеризують гендер як динамічний соціокультурний конструкт. У цьому контексті драматургія постає особливо продуктивним простором для аналізу, адже сама її природа ґрунтується на принципі виконання ролі, тілесної репрезентації та взаємодії суб'єктів у ситуації конфлікту. Театр і драматичний текст функціонують як своєрідний симбіоз, де гендерні моделі піддаються трансформації, деконструкції та переосмисленню. Саме тому аналіз сучасної драми дозволяє виявити глибинні зміни у способах конструювання маскулінності та фемінності в умовах соціальних криз і історичних зламів. Глобальні тенденції розвитку гендерної теорії значною мірою визначають характер аналізу сучасної драматургії. Концепція гендерної перформативності, розроблена Джудіт Батлер, радикально змінила уявлення про гендер як фіксовану сутність, запропонувавши розглядати його як процес, що формується через повторювані практики. Як наголошує дослідниця, гендер є *«не одиничною дією, а повторенням і ритуалом, що досягає свого ефекту через натуралізацію в контексті тіла»* (Butler, 2002: 15; переклад мій – С. А.), а отже, не передує діям суб'єкта, а виникає як їхній ефект. У цьому контексті особливо важливою є теза про те, що *«те, що ми сприймаємо як внутрішню сутність гендеру, насправді виробляється через стійку сукупність дій»* (Butler, 2002: 15; переклад мій – С. А.), що підриває уявлення про гендер як природну або стабільну даність. Водночас Батлер підкреслює, що сам ефект «внутрішності» є результатом культурного очікування: *«очікування гендерної сутності продукує те, що воно ж і проголошує як зовнішнє щодо себе»* (Butler, 2002: 15; переклад мій – С. А.).

У межах драматургічного дискурсу ці положення набувають особливого значення, оскільки персонаж постає як суб'єкт, що її безперервно виконує в просторі сценічної дії. Драма, будучи формою мистецтва, заснованою на тілесності, мові та взаємодії, буквально втілює перформа-

тивну природу гендеру, демонструючи, що він існує лише в акті свого відтворення. Відтак сцена стає простором, де гендер проблематизується і деконструюється, адже, як показує Батлер, *«гендер є різновидом постійної імітації, що сприймається як реальність»* (Butler, 2002: 28; переклад мій – С. А.). Це відкриває можливість осмислення драматургії як привілейованого поля, у якому відбувається підрив і переформатування усталених норм через сам акт їхнього повторення.

Водночас концепція «прекарності» Джудіт Батлер дозволяє осмислити стан вразливості суб'єкта в умовах політичної нестабільності та насильства, що є особливо релевантним для сучасних текстів, зосереджених на досвіді війни. Дослідниця підкреслює фундаментальну тілесну відкритість людини до інших, наголошуючи, що *«ми можемо бути поранені, так само як і інші можуть бути поранені»* (Butler, 2004: 12; переклад мій – С. А.), а отже, вразливість є онтологічною умовою людського існування. У цьому сенсі прекарність постає як універсальна, але нерівномірно розподілена характеристика, адже *«існують способи розподілу вразливості..., які роблять деякі групи населення більш підданими довільному насильству, ніж інші»* (Butler, 2004: 12; переклад мій – С. А.). Таким чином, суб'єкт у межах цієї концепції розглядається як залежний від соціальних і політичних структур, що «визначають», чие життя визнається значущим і гідним оплакування. Це співвідносно з тезою Батлер про диференційовану цінність життя («життя, що підлягають оплакуванню»), що відкриває можливість інтерпретації драматургічного персонажа як такого, що існує в полі нерівності, втрати та насильства. У сучасній драматургії, особливо в текстах, пов'язаних із війною, прекарність стає ключовим інструментом аналізу, дозволяючи розглядати вразливість як основу для етичного й політичного переосмислення суб'єктності.

Не менш важливим є доробок Рейвін Коннелл, яка вводить поняття гегемонної маскулінності як культурно домінантної моделі чоловічості, що забезпечує збереження панування чоловіків над жінками та легітимує гендерні ієрархії (Connell & Messerschmidt, 2005: 832–833; переклад мій – С. А.). У сучасній драматургії ця модель як і репрезентується, так і проблематизується через зіткнення з альтернативними типами маскулінності – підпорядкованою, співучасною та маргіналізованою (Connell & Messerschmidt, 2005: 832–833; переклад мій – С. А.).

Водночас постгуманістичні ідеї Розі Брайдотті пропонують ширшу теоретичну перспективу, у

межах якої суб'єкт осмислюється не як фіксована сутність, а як відкритий і динамічний процес становлення (*becoming*) (Braidotti, 2002). У праці *The Posthuman* дослідниця підкреслює відмову від дуалістичного протиставлення природи і культури, наголошуючи, що «цей континуум природи і культури є спільною відправною точкою мого підходу до постгуманістичної теорії» (Braidotti, 2013: 2; переклад мій – С. А.). У цьому контексті тіло постає як динамічна структура, оскільки йдеться про «вітальну, саморганізовану, але водночас ненатуралістичну структуру самої живої матерії» (Braidotti, 2013: 2; переклад мій – С. А.). Такий підхід дозволяє розглядати суб'єктність як результат взаємодії біологічних, технологічних і соціальних процесів, що унеможлиблює її редукцію до стабільної ідентичності. Відповідно персонажі сучасної драматургії можуть бути інтерпретовані як плинні, гібридні утворення, що перебувають у стані безперервного «ставання», де тілесність і ідентичність формуються в межах складного перетину матеріальних і дискурсивних чинників.

У контексті української культури ці глобальні теоретичні зсуви набувають специфічного значення, оскільки накладаються на досвід війни, постколоніальної травми та процесів національної переосмислення. Повномасштабна російсько-українська війна актуалізує традиційні моделі та образи, повертаючи до культурного обігу уявлення про гендер як стабільну ієрархічну систему. З іншого боку, саме ця війна стає потужним каталізатором їхньої деконструкції, адже реальний досвід суспільства демонструє невідповідність цих моделей сучасним умовам. Жінки, які беруть на себе функції військових, волонтерок і глав сім'ї, та чоловіки, що переживають травму, втрату й вразливість, формують нову систему гендерних координат, у якій ідентичність постає як результат вибору й дії, а не як наслідування традиції. Таким чином, українська драматургія стає простором, де глобальні гендерні теорії проходять крізь досвід війни і набувають конкретного художнього втілення.

Зокрема у п'єсі Наталії Торжевської «Будь мужиком» концепт гегемонної маскулінності Рейвін Коннелл дозволяє побачити, що маскулінність функціонує як система соціальних практик, спрямованих на відтворення влади. Коннелл визначає її як «*pattern of practice... that allowed men's dominance over women to continue*» (Connell & Messerschmidt, 2005: 832), підкреслюючи, що йдеться про дії, які легітимують ієрархію. Саме це ми бачимо у поведінці поліцейських у п'єсі, чия агресія є формою відтворення гегемонної пози-

ції. Репліка Сергія «*Я хочу, щоб ти здох! Ти і тобі подібні покручі!*» (Торжевська, 2025: 21) демонструє ідеологічне прагнення «очистити» соціальний простір від альтернативних гендерних форм. Водночас, за Коннелл, гегемонна маскулінність постає як нормативна модель чоловічості, яка не обов'язково відображає практики більшості, але подає домінантний культурний стандарт. Як зазначає дослідниця, вона «втілює на певний момент найбільш соціально схвалений спосіб бути чоловіком... і ідеологічно легітимізує глобальне підпорядкування жінок чоловікам» (Connell & Messerschmidt, 2005: 832; переклад мій – С. А.). Звідси слідує, що гегемонна маскулінність функціонує як символічно привілейована модель, яка структурує гендерні ієрархії та визначає норми чоловічої поведінки в суспільстві. У тексті Торжевської ця «нормативність» виявляється через постійне апелювання до образу «справжнього чоловіка». Поліцейський прямо артикулює цей ідеал: «*Ходи, я покажу тобі який я чоловік!*» (Торжевська, 2025, 21). Проте ця демонстрація «чоловічості» реалізується виключно через насильство, що оголює її крихкість, бо замість стабільної ідентичності відтворюється компенсаторна агресія. Особливо важливим є положення Коннелл про те, що гегемонія не обов'язково тримається лише на прямому примусі, а функціонує через інституції та символічні механізми. (Connell & Messerschmidt, 2005: 832; переклад мій – С. А.). Простір «мавп'ятника» в п'єсі якраз і є такою інституційною моделлю – місцем, де держава регулює тіла і ідентичності. Вже сама ремарка «*обмежений ґратами “мавп'ятник”*» (Торжевська, 2025, 1) звужує координати біополітичного контролю, в межах якого герої змушені «виконувати» певну роль. Саме тут виявляється ідея Коннелл про множинність маскулінностей і їхню ієрархію. Вона підкреслює, що маскулінності є не сутностями, а «*конфігураціями практик*» (Connell & Messerschmidt, 2005: 836; переклад мій – С. А.). У п'єсі це буквально матеріалізується через тілесні та візуальні практики. Так, образ Тоні «*на голові перука білявки... під блузкою великий бюстгальтер... крізь макіяж проступає щетина*» (Торжевська, 2025: 1) демонструє гібридність гендеру, де маскулінне і фемінне співіснують. Така тілесна «нестабільність» підриває саму можливість єдиної гегемонної моделі. При цьому Торжевська показує і компліцитні маскулінності, себто ті, що не повністю відповідають гегемонному ідеалу, хоч і підтримують його. Наприклад, іронічні жарти, які циркулюють у камері: «*Теж за вбивство і посмертне згвалтування?!*» (Торжевська,

2025: 14), виконують функцію захисного механізму, бо водночас висміюють насильство і нормалізують його як частину «чоловічого» дискурсу. Кульмінаційною є сцена насильства над Тонею, де гегемонна маскулінність постає у своїй крайній формі а саме в праві контролювати і карати тіло іншого. Проте навіть тут відбувається її підтримка, зокрема в репліці: «Я це заслужив!» (Торжевська, 2025: 25), що звучить як трагічне засвоєння насильницької логіки системи. Таким чином, жертва починає відтворювати дискурс гегемонії, що ідеально ілюструє механізм її відтворення через інтеріоризацію. Нарешті, важливою є ідея Коннелл про історичну змінність маскулінностей і можливість їх трансформації. У п'єсі це проявляється через альтернативні моделі. Так, постаті Наташі та Ольги відмовляються від агресивної домінантності й демонструють іншу етику взаємодії: «Я по-людські прошу, замовч!» (Торжевська, 2025: 4), «Не чіпай її. Бо ця розкусить – мало не буде» (Торжевська, 2025: 4). Водночас їхня поведінка спрямована на підтримку та психологічну стабілізацію іншого, що особливо виразно виявляється у ставленні до вразливого персонажа: «Облиш його... Дай час оговтатись» (Торжевська, 2025: 13), «Проходь, сідай. На таких підборах довго не вистроїш» (Торжевська, 2025: 12). Важливим є також визнання емоційної вразливості як легітимної складової досвіду, що суперечить традиційним уявленням про «чоловічу» стриманість: «Поплач і вставай» (Торжевська, 2025: 13). Таким чином, ці персонажі втілюють потенціал переходу від гегемонної до більш «чутливої» маскулінності, у межах якої вразливість не витісняється, а інтегрується в структуру суб'єктності як її невід'ємний елемент. Отже, у п'єсі «Будь мужиком!» концепт гегемонної маскулінності критично переосмислюється: вона постає як нестабільна, конфліктна і внутрішньо суперечлива структура, яка тримається на насильстві, але водночас постійно підринається альтернативними практиками гендерного існування.

У драмі Неди Нежданої «Загублені в тумані» концепція прекарності Джудіт Батлер набуває художньої конкретизації через досвід війни як простору радикальної нестабільності та екзистенційної загрози. Батлер визначає прекарність як фундаментальну вразливість людського існування, підкреслюючи, що «ми можемо бути поранені, так само як і інші можуть бути поранені» (Butler, 2004: 12; переклад мій – С. А.), а також наголошує на її політичній диференційованості: «існують способи розподілу вразливості..., які роблять одні групи населення більш піддаваними довільному насильству, ніж інші» (Butler,

2004: 12; переклад мій – С. А.). Відтак прекарність постає як стан, у якому суб'єкт існує в умовах постійної залежності від зовнішніх обставин і ризику насильства, що піддає стабільність ідентичності та нормативних ролей. У п'єсі ця логіка втілюється через символіку туману як простору онтологічної невизначеності: «Цей туман... Все в тумані... Чужі, свої...» (Неждана, 2025: 2), де розмиваються межі між «своїм» і «чужим», а ідентичність стає ситуативною. Персонажі змушені функціонувати в умовах постійної загрози, коли «не розумієш, ні що де відбувається, ні звідки небезпека» (Неждана, 2025: 5), а страх трансформується в норму повсякдення, де «до всього звикаєш» (Неждана, 2025: 5). У цьому контексті гендерні ролі втрачають стабільність і постають як перформативні стратегії виживання: образ Аліси («Пуми»), яка «влітає у камуфляжі з автоматом, обводить кімнату поглядом, стежачи дулом» (Неждана, 2025: 3) і «бере стілець, сідає, автомат не випускає» (Неждана, 2025: 4), демонструє маскулінізацію жіночої суб'єктності як відповідь на прекарність. Водночас альтернативні стратегії адаптації репрезентують інші персонажі. Антоніна мислить у логіці ситуативної ідентичності: «Хто тут свої, хто чужі – подивимось... Треба думати про тили!» (Неждана, 2025: 4), тоді як образ Анфіси втілює кризу традиційної фемінності через залежність і страх: «Мені не потрібна свобода. Мені потрібен ти...» (Неждана, 2025: 2). Ключовою у цьому контексті є репліка «кожен сам вибирає собі роль» (Неждана, 2025: 14), яка прямо корелює з батлерівським розумінням суб'єкта як такого, що формується через дію, а не через сталу сутність. Таким чином, п'єса Нежданої репрезентує прекарність як стан, у якому війна як і загострює вразливість, так і радикально трансформує гендерні моделі, перетворюючи їх на контекстуальні практики вибору, дії та виживання.

У межах постгуманістичної теорії Розі Брейдотті тілесність перестає розглядатися як стабільна, природно задана основа ідентичності та постає як динамічний конструкт, сформований у взаємодії різних матеріальних і дискурсивних рівнів. Визначальним у цьому підході є принцип континууму природи й культури, який дослідниця окреслює як «спільну відправну точку підходу до постгуманістичної теорії» (Braidotti, 2013: 2; переклад мій – С. А.). Це означає відмову від дуалістичного протиставлення «біологічного» і «соціального» та перехід до їхнього взаємопереплетення. У цьому контексті суб'єкт визначається як процесуальна і реляційна структура (Braidotti, 2013: 41; переклад мій – С. А.). Така модель суб'єктності передбачає

постійну змінність, відкритість і приєднання до мережі взаємодій, де ідентичність формується не як сутність, а як процес становлення. Крім того, постгуманістичний суб'єкт існує в умовах технологічно опосередкованої реальності, де взаємодія з технічними об'єктами та цифровими середовищами є конститутивною. Як зазначає Брейдотті, йдеться про «розширене, реляційне «я», що функціонує в континуумі природи й культури та є технологічно опосередкованим» (Braidotti, 2013: 61; переклад мій – С. А.). Відповідно, тіло постає як відкрита система, що включена у ширші матеріально-технологічні процеси. Таким чином, постгуманістичний підхід дозволяє інтерпретувати персонажів сучасної драматургії не як носіїв стабільних гендерних ідентичностей, а як гібридні, плинні конфігурації, що виникають у перетині тілесності, технологій і соціальних практик. Гендер у цьому вимірі постає як процес становлення, що відповідає ширшому постгуманістичному зсуву від фіксованих категорій до множинних і трансформаційних форм суб'єктності.

П'єса Галі Лютікової «Розгартіяш у межах голови можливий лише за умови наявності голови» пропонує радикализовану модель постгуманістичної ідентичності, у якій тіло перестає бути природною даністю і стає об'єктом конструювання: «ми будемо з вами робити склад головної героїні» (Лютікова, 2025: 1). Героїня Валя, яка прагне відмовитися від гендерних маркерів «я солдат, солдат не має статі» (Лютікова, 2025: 11), репрезентує суб'єкта, що існує поза бінарною системою координат: «я, як тіло без статі, я, як душа без сенсу існування» (Лютікова, 2025: 11). Така модель відповідає постгуманістичному розумінню суб'єкта як неунітарної та реляційної структури (Braidotti, 2013: 184; переклад мій – С. А.). Вживлення «титану» у тіло (Лютікова, 2025: 5) символізує трансформацію ідентичності через технологічні та тілесні практики: «це як мільйон голочок, що пронизують тебе під шкіру...» (Лютікова, 2025: 7). У цьому випадку тіло постає як технологічно опосередкована система, що відповідає визначенню постгуманістичного суб'єкта як «розширене, реляційне Я, що функціонує в континуумі природи й культури та є технологічно опосередкованим» (Braidotti, 2013: 62; переклад мій – С. А.). Таким чином, гендер у тексті Лютікової втрачає свою стабільність і перетворюється на відкритий процес становлення, що узгоджується з постгуманістичним зсувом від фіксованих ідентичностей до плинних і гібридних форм суб'єктності.

У п'єсі Марини Смілянець «Кохання в епоху штучного інтелекту» постгуманістичне бачення

суб'єкта як процесу становлення (*becoming*), що формується на перетині біологічного і технологічного, переплітається із перформативним уявленням про гендер. Репліка з рекламного дискурсу «Налаштуйте зовнішність, характер і захоплення – Алекс створений відповідати саме вашим уявленням про ідеал» (Смілянець, 2025: 3) демонструє радикалізацію перформативності, де ідентичність конструюється як програмований продукт. У цьому контексті гендер втрачає будь-яку «природність» і перетворюється на результат технічного налаштування, що водночас породжує екзистенційну невпевненість у істинності досвіду. Це особливо виразно проявляється у репліках: «Я відчуваю, що він не справжній» (Смілянець, 2025: 4) та «Моє тіло сприймає все так само, як і твоє» (Смілянець, 2025: 2), які фіксують розрив між тілесною подібністю і онтологічною відмінністю. У такій ситуації суб'єкт постає як гібридна форма, що існує в межах *nature–culture continuum* (Braidotti, 2013: 2; переклад мій – С. А.), де межі між людським і штучним стають умовними.

Висновки. На підставі виконаного аналізу взятих до уваги п'єс можна зробити висновок, що сучасна українська драматургія репрезентує глибоку трансформацію гендерних візій, у межах якої гендер постає як динамічний, перформативно сконструйований процес, що формується під впливом соціально-політичних викликів, передусім досвіду війни. Зокрема, досліджені тексти демонструють кризу та деконструкцію гегемонної маскулінності, яка втрачає свою нормативну цілісність і постає як внутрішньо суперечлива система практик, що підтримується через насильство, але водночас піддається подриву з боку альтернативних моделей чоловічості. Водночас спостерігається маскулінізація жіночого досвіду та поява нових конфігурацій суб'єктності, у яких гендерні ролі визначаються не традицією, а ситуативним вибором і практиками виживання. У цьому контексті вразливість, осмислена через концепт прекарності, набуває статусу фундаментальної характеристики суб'єкта, що відкриває можливість етичного переосмислення гендерних ідентичностей. Крім того, постгуманістична перспектива дозволяє інтерпретувати персонажів як гібридні та плинні утворення, ідентичність яких формується у взаємодії тілесного, соціального і технологічного. Отже, сучасна українська драматургія виступає продуктивним простором, у якому відбувається деконструкція традиційних гендерних моделей і формування нових, відкритих і множинних форм ідентичності, дотичних до викликів сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лютікова Г. Розгартіаш у межах голови можливий лише за умови наявності голови. *Портал сучасної української драматургії. Пошук н'єс*. 2025. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/rozhardiyash-u-mezhakh-holovy-mozhlyvyu-lyshe-za-umovu-nayavnosti-holovy> (дата звернення: 27.04.2026).
2. Неждана Н. Загублені в тумані. *БІБЛІОТЕКА УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ. П'єси*. 2025. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/play/zagubleni-v-tumani/> (дата звернення: 27.04.2026).
3. Смілянець М. Кохання в епоху штучного інтелекту. *Портал сучасної української драматургії. Пошук н'єс*. 2025. URL: https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/kokhannya-v-epokhu-shtuchnogo-intelektu_smilyanec_0.pdf (дата звернення: 27.04.2026).
4. Торжевська Н. Будь мужиком! *Портал сучасної української драматургії. Пошук н'єс*. 2025. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/bud-muzhykom> (дата звернення: 27.04.2026).
5. Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge : Polity Press, 2013. 240 p.
6. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1999. 217 p.
7. Butler J. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London : Verso, 2004. 168 p.
8. Connell R. W., Messerschmidt J. W. Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*. 2005. Vol. 19, № 6. P. 829–859.

REFERENCES

1. Liutikova H. (2025) Rozghardiiash u mezhakh holovy mozhlyvyi lyshe za umovy naiavnosti holovy. [Disorder within the head is possible only if there is a head] Portal suchasnoi ukrainiskoi dramaturhii. Poshuk pies. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/rozgardiyash-u-mezhakh-golovi-mozhlivii-lishe-za-umovi-nayavnosti-golovi.pdf> (accessed: 27.04.2026). [in Ukrainian].
2. Nezhdana N. (2025) Zahubleni v tumani. [Lost in the fog] BIBLIOTEKA UKRAINSKOI DRAMATURHII. Piesy. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/play/zagubleni-v-tumani/> (accessed: 27.04.2026). [in Ukrainian].
3. Smilianets M. (2025) Kokhannia v epokhu shchuchnogo intelektu. [Love in the age of artificial intelligence] Portal suchasnoi ukrainiskoi dramaturhii. Poshuk pies. URL: https://ukrdramahub.org.ua/sites/default/files/texts/kokhannya-v-epokhu-shtuchnogo-intelektu_smilyanec_0.pdf (accessed: 27.04.2026). [in Ukrainian].
4. Torzhevska N. (2025) Bud muzhykom! [Be a man!] Portal suchasnoi ukrainiskoi dramaturhii. Poshuk pies. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/bud-muzhykom> (accessed: 18.04.2026). [in Ukrainian].
5. Braidotti R. (2013) *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press. 240.
6. Butler J. (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. 217.
7. Butler J. (2004) *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso. 168.
8. Connell R. W., Messerschmidt J. W. (2005) Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*. Vol. 19, № 6. 829–859.

Дата першого надходження статті до видання: 28.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Ярослав БАРАНЦЕВ,

orcid.org/0009-0000-4795-4598

*аспірант, асистент кафедри романо-германської філології та професійної комунікації
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) iaroslav.antonovytch@tnpu.edu.ua*

МЕДІАНАРАТИВ ЯК ПРОСТІР ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ЛІНГВОКУЛЬТУРНИХ ДОМІНАНТ У СУЧАСНОМУ ФРАНЦУЗЬКОМОВНОМУ МЕДІАДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ФРАНЦІЇ ТА КАНАДИ)

У статті здійснено апробацію методики аналізу медіанаративу як простору об'єктивації лінгвокультурних домінант (далі – ЛД) у сучасному французькомовному медіадискурсі. Закцентовано, що трансформація засобів масової комунікації потребує переосмислення ролі, яку виконують лінгвокультурні концепти в медіапросторі. Іншим фактором, що зумовлює необхідність розширення методичного інструментарію вивчення лінгвокультурних феноменів, є засвідчений у соціогуманітарних науках «нарративний поворот», який змістив фокус лінгвістичного студіювання зі слова й речення на текст і наратив. Водночас аналіз наукової літератури дав змогу виявити методологічний розрив між традиційними підходами до лінгвокультурологічної інтерпретації ментальних одиниць і динамічною природою сучасного медіадискурсу, що потребує залучення методик інших філологічних дисциплін, зокрема наратології. Особливо актуальним це питання постає в умовах інформаційної невизначеності, за якої ефективність трансляції ідеологічних повідомлень у суспільно-політичному дискурсі визначають наративні конфігурації текстів і введені до них ЛД.

Мета статті полягає в практичному застосуванні методики аналізу ЛД у сучасному французькомовному медіадискурсі шляхом інтеграції інструментарію лінгвокультурології та наратології. Досягнення цієї мети покликане забезпечити розкриття механізмів реалізації культурних смислів у медіатекстах і їхній вплив на формування соціальної реальності. Об'єктом дослідження є процеси вербалізації та наративізації ЛД в медіадискурсі, а його предметом – методи інтеграції лінгвокультурологічного підходу до наративного аналізу сучасних французькомовних новинних медіатекстів, у яких реалізована ЛД DÉMOCRATIE. Матеріалом для дослідження стали новинні тексти періодичних видань «Le Figaro» (Франція) і «Le Journal de Montréal» (Канада) про результати перебігу місцевих (муніципальних) виборів у Франції в березні 2026 року.

Зокрема, здійснений аналіз медіанаративу дав змогу виявити, що інформативне спрямування обох досліджуваних текстів, які репрезентують статистичний виклад результатів виборчого процесу, і нульова фокалізація в обох випадках не витісняє елементів суб'єктивної інтерпретації подій, прикладом чого є введення відомостей лінгвокультурного плану. Щобільше, у відтвореній наративній структурі текстів актантна схема передбачає наявність ролей суб'єкта / опонента (кандидати) й одержувача / помічника (електорат), хоча розуміння ширшого контексту вможливило ідентифікацію інших дійових функцій. Окрім того, досліджені тексти характеризують такі особливості, як вихід за межі наратованої події та покликання на контекст президентських виборів у Франції 2027 року, що свідчить про їхні зв'язки з широким суспільно-політичним дискурсом.

Зрештою, окреслено перспективи подальших досліджень, пов'язані з практичним використанням апробованої методики аналізу медіанаративу в межах лінгвокультурологічного підходу.

Ключові слова: медіанаратив, лінгвокультурна домінанта, медіадискурс, наративний аналіз, зіставний аналіз, лексико-семантичне поле, французька мова.

Yaroslav BARANTSEV,

orcid.org/0009-0000-4795-4598

PhD Student in Philology,

*Assistant Lecturer at the Department of Romano-Germanic Philology and Professional Communication
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) iaroslav.antonovytch@tnpu.edu.ua*

MEDIA NARRATIVE AS A DOMAIN OF OBJECTIVISATION OF DOMINANT LINGUOCULTURAL CONCEPTS WITHIN CONTEMPORARY FRENCH- LANGUAGE MEDIA DISCOURSE (BASED UPON ARTICLES FROM FRENCH AND CANADIAN PERIODICALS)

In this paper, an attempt is made to put into practice a methodology for the analysis of media narrative as a field in which dominant linguocultural concepts (hereinafter referred to as DLC) are objectivised within contemporary French-language media discourse. It is highlighted that the transformation of the means of mass communication requires a

reconsideration of the role performed by linguocultural concepts within the media sphere. Another factor necessitating an expansion of the methodological framework for the study of linguocultural phenomena is the 'narrative turn' recently witnessed in the humanities. This shift has moved the focus of linguistic enquiry from the word and the sentence towards text and narrative. At the same time, an examination of the literature reveals a methodological disparity between traditional approaches to the analysis of mental units and the fluid nature of contemporary media discourse – a condition that requires the application of methods derived from other philological branches, notably that of narratology. This matter is of particular consequence under conditions of informational uncertainty, where the efficacy of ideological communication within socio-political discourse is determined by the narrative structure of the texts and the DLC embedded therein.

*The objective of the present study is to test a methodology for the analysis of DLC within contemporary French-language media discourse, achieved through the integration of the analytical resources of both cultural linguistics and narratology. The attainment of this objective is intended to elucidate the mechanisms by which cultural meanings are realised in media texts, as well as to examine their subsequent influence upon the formation of social reality. The object of this study encompasses the verbalisation and narrativisation of DLC within media discourse, whilst its subject is directed towards the methods of integrating a linguocultural approach with the narrative analysis of contemporary French-language news texts, in which the DLC DEMOCRATIE is manifested. The empirical material having served as the basis for this research comprises news articles drawn from the periodicals *Le Figaro* (France) and *Le Journal de Montréal* (Canada), specifically those concerning the municipal elections held in France in March 2026.*

In particular, the analysis of the media narrative has rendered it possible to ascertain that the informative orientation of both texts under examination, which present a statistical exposition of the electoral process, together with the employment of zero focalisation in each case, does not exclude the presence of elements of subjective interpretation of events, an instance thereof being afforded by the introduction of linguoculturally marked data. Furthermore, within the reconstructed narrative organisation of the texts, the actantial scheme presupposes the presence of the roles of subject and opponent (the candidates), as well as those of recipient and helper (the electorate), though considering the broader context can facilitate the identification of further actants fulfilling additional functions. Moreover, the analysed texts reveal a movement beyond the strict boundaries of the narrated event, accompanied by a reference to the context of the presidential elections in France in 2027, which attests to their connection with the wider socio-political discourse.

Finally, the article delineates the prospects of further enquiry, relating to the practical employment of the tested media narrative analysis within the framework of a linguocultural approach.

Key words: media narrative, dominant linguocultural concept, media discourse, narrative analysis, comparative analysis, lexical-semantic field, the French language.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку лінгвістичного знання одним із визначальних у науковій практиці є антропоцентричний підхід, відповідно до якого мова постає, за визначенням М. Гайдеггера, «домом буття» людини, що активно відтворює та конструює довколишню дійсність. Центральним елементом у цій системі закономірно виявляється лінгвокультурний концепт, що акумулює понятійні, образні та – що не менш важливо – ціннісні складники досвіду й історичної пам'яті суспільства. Водночас стрімка цифровізація та трансформація засобів масової комунікації потребують переосмислення об'єктивації зазначених ментальних одиниць у медійному просторі. У цьому контексті особливої ваги набуває здійснений у соціогуманітарних науках «нарративний поворот», що змістив фокус зі слова та речення як традиційних одиниць лінгвістичного студіювання на текст і нарратив як універсальні форми організації людського досвіду.

Необхідно зазначити, що й досі помітний методологічний розрив між традиційними підходами до опису лінгвокультурних концептів, зокрема домінант (ЛД), і динамічною природою сучасного медіадискурсу. Усталені методи, за допомогою яких у лінгвокультурологічних студіях аналізують концепти, потребують інтеграції з ширшим

колом інструментів, оскільки в медійному середовищі концепт розгортається, окрім іншого, через медіанаратив. Сучасні медійні тексти, зокрема такі, що представляють новинну журналістику, нерідко подають факти не в нейтральний спосіб, а крізь специфічні оповідні стратегії, що актуалізує потребу в інтерпретації прихованого в них змісту. По-особливному гостро ця проблема постає в умовах інформаційної невизначеності, коли питання репрезентації культурної ідентичності та трансляції культурно маркованих повідомлень значною мірою залежать від конфігурації наративу й тих лінгвокультурних феноменів (з-поміж яких чільне місце посідають ЛД), що безпосередньо належать до простору концептуального буття соціуму. Відповідно, констатуємо нагальну потребу в інтеграції понять «медіанаратив» і «лінгвокультурний концепт» задля вивчення того, як саме структури оповіді (сюжет, фокалізація) впливають на зміст і функціонування ЛД у масовій свідомості на рівні соціокультурного контексту.

Аналіз досліджень. Актуальні питання наратології та лінгвокультурології перебувають у центрі наукового пізнання з другої половини ХХ ст.; сучасні ж лінгвістичні та медіакомунікативні дослідження характеризуються прагненням до синтезу обох зазначених напрямів. Загалом нові

пошуки в гуманітарній царині зазнали впливу т. зв. «нарративного повороту», одним із наслідків чого, за твердженням З. Б. Шелковнікової, стало те, що «дослідження нарративу відійшло від рамок лише літературних та текстуальних і поширилося на інші науки, галузі та сфери, наприклад, релігію, філософію, історіографію, культурологію тощо» (Шелковнікова, 2013: 197–187). Г. Дзяковська розглядає нарратив як невід'ємну складову дискурсивної дійсності, адже через нарративні процедури суб'єкт не лише конструює ідентичність власного життя, але й здатен «пояснити світ через свою дискурсивну природу» (Дзяковська, 2017: 72). Зі свого боку, Н. Зражевська, досліджуючи оповідні стратегії сучасного медіатексту, зауважує, що «нарратив у медіа задає системне уявлення про світ шляхом введення в масову свідомість тієї чи іншої картини світу й створює напругу, яка допомагає перейти до дій» (Зражевська, 2022: 59).

Сучасна лінгвістика надає значної уваги трансформаціям, що їх зазнає нарратив у цифровому середовищі. Утім, аналіз цифрового дискурсу досі характеризується, на думку Б. Гальярдо Паульс, концептуальним розсіюванням й автоматизацією досліджуваних тем, що вимагає пошуку теоретичного рівня, на якому була б можлива більша конкретизація (Gallardo Paúls, 2023: 127). Суттєвим є внесок К. Девелотт, А. Потолія та Е. Суомела-Салмі, що полягає в застосуванні методології французької школи дискурс-аналізу до вивчення «глокалізації» (*glocalisation*) медіа-презентацій соціальних мереж; зокрема, науковці дослідили, у який спосіб таке глобальне явище, як поява мережі «Facebook», отримує унікальне національне опосередкування в пресі різних країн (Develotte, Potolia, Suomela-Salmi, 2021: 2–3), що дає змогу вивчати медіа як простір формування національних картин світу.

Необхідно зазначити вагомий поступ і в дослідженнях лінгвокультурних феноменів. Так, О. В. Домніч систематизує методологічні засади аналізу лінгвокультурного концепту, деталізує його структуру як багатовимірної ментальної утворення, що містить ціннісний, фактуальний і образний компоненти (Домніч, 2017: 73). Н. Плотнікова висвітлює трьохетапний алгоритм аналізу лінгвокультурного концепту, що передбачає побудову номінативного поля, опис його структурних елементів і моделювання польової структури концепту (Плотнікова, 2013: 167–169). І. Г. Саєвич пропонує комплексну методику виокремлення ЛД на основі застосування психолінгвістичних методів у з'ясуванні ядра мовної свідомості етносу (Саєвич, 2013: 95).

Утім, незважаючи на ґрунтовність наявних наукових праць, відкритим залишається питання розроблення уніфікованої моделі, яка поєднувала б опис лінгвокультурних концептів, а надто домінант, з аналізом їхньої реалізації в оповідних структурах, зокрема за умов цифрової трансформації в глобальних медіа, що зумовлює актуальність вибраного напрямку дослідження.

Мета статті – апробувати методику аналізу ЛД сучасного французькомовного медіадискурсу шляхом інтеграції інструментарію лінгвокультурології та наратології. Досягнення цієї мети має забезпечити розкриття механізмів динамічної актуалізації культурних смислів у медіатекстах. Об'єктом дослідження є процеси вербалізації та нарративізації ЛД в медіадискурсі, а його предметом – методи інтеграції лінгвокультурологічного підходу до нарративного аналізу сучасних французькомовних новинних медіатекстів періодичних видань «Le Figaro» (Франція) і «Le Journal de Montréal» (Канада), у яких реалізована ЛД DÉMOCRATIE.

Виклад основного матеріалу. Наратив у медіапросторі покликаний не лише описувати дійсність, але й у певний спосіб структурувати її сприйняття. Дослідники зазначають, що медіатексти через посередництво функцій інформування, навчання та розважання здатні змінювати ідентичність у конкретному культурно-історичному дискурсі (Зражевська, 2022: 65).

З метою апробації аналізу медіанаративу як простору об'єктивації ЛД були зібрані фрагменти з онлайн-версій новинних статей французькомовних періодичних видань «Le Figaro» (Франція) і «Le Journal de Montréal» (Канада), у яких висвітлена тема місцевих (муніципальних) виборів у Франції, проведених у два тури 15 і 22 березня 2026 року. Використання дискурсивного матеріалу згаданих видань обґрунтоване тим, що вони традиційно належать до переліку одних із найвпливовіших у відповідних регіонах, мають широку читачську аудиторію, а також активно висвітлюють події суспільно-політичного та культурного життя як у своїх країнах, так і в усьому світі. Зазначені характеристики, отже, роблять їх репрезентативними для аналізу новинних медіа-ресурсів, з одного боку, і їхньої лінгвокультурологічної інтерпретації, з іншого.

Для вивчення медіанаративу періодичного видання «Le Figaro» була вибрана стаття із заголовком «Résultats municipales 2026 : avec 57,47%, la participation reste faible bien que stable d'un tour à l'autre», опублікована 23 березня 2026 року (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026), тобто після завер-

шення другого туру виборів. З погляду жанру ця стаття репрезентує виборчу аналітику з наведеним статистичним даним й інфографією (у форматі *carte*), що позиціонує її в площині об'єктивної журналістики та значно обмежує наявність голосу як атрибута оповідної інстанції. Справді, події в тексті викладені від третьої особи, що вказує на гетеродієгетичний тип нарації, за якої оповідач (принагідно зазначимо, що стаття написана в співавторстві) постає в ролі спостерігача, але не безпосереднього учасника. Наявність офіційно оприлюднених результатів із наведенням конкретних статистичних даних дає авторам статті змогу використати нульову фокалізацію: *Au terme du second tour organisé dimanche, quelque 57,47% des plus de 17 millions de Français appelés aux urnes ont pris part au scrutin, selon les résultats définitifs publiés par le ministère de l'Intérieur* (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026). Утім, навіть на тлі всевідного статусу наратор постає як носій власної перспективи, позаяк володіє інформацією про політичний контекст, за якого розгортаються оповідані події, у чому вбачаємо вкраплення виразників суб'єктивної позиції: *Dans un climat de grande lassitude, près de deux ans après la dissolution ratée, l'interminable instabilité gouvernementale et les blocages parlementaires répétés, l'attention se tournait vers les rapports de force partisans comme vers la participation* (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026).

Наративна граматику тексту побудована так, що основний висновок про викладену інформацію міститься на початку (*lead*), у якому встановлений зв'язок між оповідачем й аудиторією за допомогою комунікативного маркера, морфологічно вираженого дієсловом у наказовій формі (*impératif*), що на прагматичному рівні виконує функцію директивного мовленнєвого акту та реалізує тактику заохочення до кооперації в системі взаємодії першої та другої осіб: *CARTE – D'après le ministère de l'Intérieur. la participation atteint 4,6 points de moins qu'au second tour des municipales en 2014. Découvrez les départements les plus mobilisés grâce à notre carte* (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026). Окреслений прийом створює враження зменшеної дистанції, яка, проте, залишається значною через назагал фактуальну організацію самого медіанаративу.

Хоча актантна схема цієї статті подібна до зафіксованої в досліджуваному далі фрагменті канадського медіадискурсу, потрібно визнати, що тут вона представлена більш фрагментарно з огляду на відсутність прямо окреслених суб'єкта й опонента, оскільки в ній сфокусовано увагу не так на протистоянні політичних партій, назв яких у тек-

сті не наведено, як на кількісних показниках явки виборців. Варто, проте, звернути увагу, що контекстуально ролі суб'єкта набуває особа мера (*maire, édile*), який отримує підтримку електорату (одержувача): *Preuve que cette figure suscite encore respect et intérêt chez les électeurs : les 60% de confiance accordés aux édiles, leur image de proximité faisant figure de valeur refuge, là où les partis politiques ne recueillent que 15%, selon le dernier baromètre de la confiance politique publié en février par le Cevipof* (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026).

Оповідь завершується рефлексією авторів над потенційним перебігом майбутньої події – президентських виборів у Франції 2027 року, що спирається на статистику минулих виборчих кампаній. Використання модального слова *peut-être*, повторення якого забезпечує когезію тексту, не зменшує його об'єктивності, проте додає йому полемічного й водночас менш категоричного звучання, спонукає читача до роздумів і забезпечує хронологічний зв'язок між наратованими подіями минулого та гіпотетичними в майбутньому.

Зауважимо, що широке наведення статистичних даних послідовно пов'язане з використанням ренаративних показників евіденційності, котрі прямо вказують на джерело інформації чи особу, яка її повідомляє: *« Même quand il y a une stabilité apparente, le corps électoral a changé pour des raisons techniques ou politiques », a indiqué le président d'Elabe, Bernard Sananès, ce dimanche soir sur BFMTV, dans l'attente des premiers résultats* (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026). Цей прийом, з іншого боку, може забезпечувати дискурсивну тактику легітимізації наративу, зміни фокусу у фрагменті, де засвідчується суб'єктивність оповідача: *C'est du moins la conviction d'une large majorité de l'opinion*. Іншою прикметною особливістю аналізованого тексту є помітна частотність елементів, що оформлюють порівняння та контраст на синтаксичному рівні наративу, до яких належать *des disparités, au regard de, la comparaison avec, là où i contrastant avec*, що відповідає жанровим конвенціями аналітичної статті.

З метою вивчення медіанаративу видання «Le Journal de Montréal» була вибрана стаття «Municipales en France : calculs, alliances et polémiques à cinq jours du deuxième tour» від 17 березня 2026 року (Municipales en France: 2026). Головна її тема актуалізована в заголовку, тоді як у першому абзаці фіксуємо розширення діапазону темпоральної організації наративу. З одного боку, автор послуговується формою імперфекта (*indicatif imparfait*), що в концепції Е. Бенвеніста належить до часових форм оповіді як протистав-

леної дискурсу та, конкретно в цьому випадку, виконує роль особливого стилістичного маркера, оскільки набуває значення аориста / претерита (що його морфологічно виражає *indicatif passé composé* в сучасному журналістському дискурсі) і надає статті більш оповідного тону, наближаючи її до художньої словесності. Урівночас засвідчуємо миттєве зміщення фокусу до перспективи майбутнього в контексті прогнозування перебігу президентських виборів у Франції 2027 року: *Les partis politiques français **achevaient** mardi de peaufiner leurs stratégies en vue du second tour des élections municipales dimanche, dont les résultats **donneront** le ton de la présidentielle de l'an prochain* (Municipales en France: 2026).

Як і в прикладі вже розглянутої статті з видання «Le Figaro», в аналізованому тексті представлені статистичні дані, які відбивають результати першого туру й оформлюють об'єктивну рамку наративу: *Dans la capitale, le candidat socialiste Emmanuel Grégoire, ex-premier adjoint de la maire Anne Hidalgo, s'avance en favori, fort de ses **37,98%** des voix au premier tour; loin devant la candidate de la droite traditionnelle Rachida Dati (25,46%)* (Municipales en France: 2026); водночас варто звернути увагу на те, що в поданому прикладі слово *s'avancer* підсилює динамічність оповідної манери. З уваги на те що сама нарація проваджена від третьої особи, а основна інформація повідомлена читачеві з фактів, що їх автор подає як достеменно відомі офіційні дані, лише в окремих випадках удаючись до збільшення дистанції через уведення цитат, маємо підстави визначати тип фокалізації як нульовий.

Наративний континуум статті є назагал рамковим і може бути відтвореним на ґрунті ономастичного простору, що забезпечує його окреслену локалізацію: *Paris, Marseille, Toulon, Nîmes, Nice, Nantes, Brest, Clermont, Toulouse*; наявність у заголовку назви країни *France*, що відрізняє статтю канадського видання, наводить на думку про опис подій як погляд «іззовні», чого закономірно не спостерігаємо у випадку французької газети, розуміючи, що місцевий контекст робить таку згадку інформаційно надлишковою. На структурному рівні дискретність і сюжетну цілісність (у термінах наратології) тексту забезпечують також заголовки, які слугують сигналами зміни «кадрів» історії, що розгортається: *L'extrême droite esseulée; À gauche, des accords qui font débat; La droite joue le tout pour le tout à Paris; Le maire de gauche favori à Marseille* (Municipales en France: 2026).

В умовній схемі сюжету відсутні інстанції, яких можна було б однозначно розглядати як

персонажів оповіді, а втім, у тексті згадані назви політичних партій та імена їхніх представників, у чому можна вбачати відношення між суб'єктами й опонентами залежно від перспективи. Окремою деталлю, яку варто пов'язувати з ускладненням подій після експозиції, є опис передвиборчого процесу, під час якого представники тих чи тих партій заявляють про намір або небажання утворювати альянси чи об'єднуватися з іншими (формула «суб'єкт + помічник») задля досягнення спільної мети (об'єкта): *Le candidat de centre droit soutenu par le parti d'Emmanuel Macron, Pierre-Yves Bournazel, **a annoncé la fusion de sa liste avec celle de Mme Dati*** (Municipales en France: 2026).

Загалом необхідно визнати, що в другій статті наратор тримається помітно більшої дистанції, аніж те спостерігаємо в першій, і притому майже не вдається до залучення модальних маркерів. Таке відмежування, проте, має ту перевагу, що воно забезпечує нейтральність і вищий ступінь об'єктивності історії, ґрунтуючись на фактах і введенні прямої мови. Це, своєю чергою, підвищує надійність наратора в потрактуванні потенційних читачів.

В аспекті лінгвокультурологічного підходу зазначимо, що в обох наративах актуалізована ЛД 'Démocratie', яку репрезентує лексико-семантичне поле 'Élections'. Зі свого боку, до її складу входять такі концепти, як *participation, municipale, présidentielle* (усі три, до того ж, статистично найчастотніші) й інші, з-посеред яких – *résultats, scrutin, candidat, premier tour, second tour, électeur, sondagière, classement, abstention, maire, édile, européennes, départementales, régionales, partis politiques, sondage, votant, voter, bulletin, liste, désistement, stratégie, élections locales, victoire, adversaire, voix, alliance i score*. Питомим для другого тексту є наявність ще одного поля, яке функціонує в його системі, – 'Politique', репрезентованого лексико-семантичною групою 'Partis politiques'; цей сегмент формують концепти *centre droit, droite, gauche, extrême droite i gauche radicale*.

Нагадаємо, що описані в статтях події висвітлюють перебіг місцевих виборів, які ще й тому викликають інтерес, що є певним індикатором суспільної думки в період наближення президентських виборів у Франції 2027 року, у зв'язку з чим у першому тексті наратор, окрім статистики, пропонує читачам власну інтерпретацію подій. Показовим є те, що аргументацію стосовно неможливості зробити остаточні висновки на основі результатів місцевих виборів автори пов'язують із майбутньою політичною віхою, важливість якої пояснюють, спираючись на історико-культурний

контекст, у такий спосіб відтворюючи певний культурний сценарій: *Et pour cause : dans un pays de tradition jacobine, quelle que soit la prochaine personnalité à l'Élysée, elle sera perçue comme la clé de voûte des institutions – et peut-être celle qui sera en mesure de résoudre la crise politique* (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026). Окрім того, у цитованому пасажі фіксуємо наявність метонімічного найменування резиденції Президента Французької Республіки *Élysée*, що також є прикладом культурної реалії. У другому тексті наратор оминає суб'єктивної оцінки, але відтворює культурний простір як тло для розгортання подій, уводячи до тексту лексеми з функцією локалізації, як-от *Sénat*: [...] *mais aussi pour pouvoir se constituer un groupe au Sénat, dont les membres sont élus à 95% par des conseillers municipaux* (Municipales en France: 2026).

Доцільно звернути окрему увагу на те, що в обох текстах ЛД 'Démocratie' у конкретній реалізації лексико-семантичного поля 'Élections' інтерпретована в контексті метафоричних відношень, установлених у низці фрагментів наративу. Так, автори з видання «Le Figaro» образно описують мету місцевих виборів у термінах оцінки стану демократії (*évaluer la bonne santé de la démocratie*) за умов «значної втоми» (*dans un climat de grande lassitude*): ***Dans un climat de grande lassitude, près de deux ans après la dissolution ratée, l'interminable instabilité gouvernementale et les blocages parlementaires répétés, l'attention se tournait vers les rapports de force partisans comme vers la participation*** (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026). Цитований уривок становить немовби мізансцену актуальної політичної ситуації, і хоча в тексті переважають статистичні дані, самий голос наратора місцями виявляється з більшою силою, як, зокрема, у фрагменті, що в ньому автори коментують важливість місцевих виборів для французького народу: *L'attachement des Français à leur maire en constitue sans doute l'un des ressorts* (Timsit, Bijotat, Mondon: 2026). У другій статті ЛД 'Démocratie' реалізується у зв'язку з когнітивною метафорою *ÉLECTIONS SONT DES COURSES*, що виявляється в неодноразовому використанні словосполучення *arriver en tête* і дієслова *talonner* (на асоційованість цієї метафори зі сферою спорту вказує ще й використання лексеми *score*). Щоправда, ця стаття, на відміну від першої, меншою мірою покликається на культурний контекст, що можна пояснити особли-

вістю більш відстороненого авторського погляду на вибори в іншій країні.

Викладені вище результати оприявнюють перспективність дослідження ЛД, які функціонують у новинних текстах, на базі методики наративного аналізу, що потенційно має вможливити виявлення детермінованої соціокультурними настановами автора моделі викладу (нарації) подій у медіадискурсі, як і наявних у ньому аксіологічних маркерів, котрі можуть прямо чи опосередковано вказувати на ставлення й позицію оповідача щодо передаваної інформації та інтегрувати її до ширшого контексту культури. Для ефективної реалізації такої методики видається необхідним дослідження корпусу медіатекстів, що відрізнялися б конфігурацією наративу, зокрема в таких його параметрах, як тип оповідача та фокалізація.

Висновки. Отже, здійснений аналіз медіанаративу як простору об'єктивації ЛД DÉMOCRATIE в сучасному французькомовному медіадискурсі дав змогу зіставити перспективи двох періодичних видань – французького «Le Figaro» та канадського «Le Journal de Montréal» – щодо місцевих виборів у Франції 2026 року. Прикметно, що попри загальном інформативне спрямування обох наративів, які репрезентують статистичний виклад результатів виборчого процесу та, відповідно, нульову фокалізацію, з позиції якої автори повідомляють події, в обох випадках засвідчене введення елементів суб'єктивної інтерпретації подій, що виявляється й у наданні відомостей лінгвокультурного плану. Відтворена в наративній структурі текстів актантна схема дає підстави виокремити наявність ролей суб'єкта / опонента (кандидати) й одержувача / помічника (електорат), хоча розуміння ширшого контексту вможливило ідентифікацію інших дійових функцій. Спільним для текстів виявився вихід за межі наратованої події та покликання на контекст майбутніх президентських виборів у Франції 2027 року, що також свідчить про їхні зв'язки з широким суспільно-політичним дискурсом.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в практичному застосуванні апробованої методики аналізу медіанаративу в межах лінгвокультурологічної інтерпретації на ширшому корпусі новинних текстів із різним типом фокалізації, які репрезентують медіадискурс, а також у її інтеграції з мультимодальним підходом для верифікації одержаних результатів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Домніч О. В. До питання про поняття *лінгвокультурний концепт* і методику його дослідження. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2017. Вип. 61. С. 71–80. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2017_61_11 (дата звернення: 02.04.2026).

2. Дьяковська Г. Наратив як складова дискурсивної реальності. *Схід. Філософські науки*. 2017. № 5 (151). С. 70–73. DOI : [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.5\(151\).117405](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.5(151).117405) (дата звернення: 02.04.2026).
3. Зражевська Н. Оповідні стратегії сучасного медіатексту. *Соціальні комунікації: теорія і практика*. 2022. Т. 14(1). С. 53–70. DOI : <https://doi.org/10.51423/2524-0471-2022-14-1-10> (дата звернення: 02.04.2026).
4. Плотнікова Н. Алгоритм аналізу лінгвокультурного концепту. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2013. Т. 1. С. 165–170. DOI : <https://doi.org/10.14746/sup.2013.1.21> (дата звернення: 02.04.2026).
5. Сасвич І. Г. Комплексна методика виокремлення лінгвокультурних домінант. *Studia Philologica*. 2013. Вип. 2. С. 95–99. URL : <https://studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/60> (дата звернення: 02.04.2026).
6. Шелковнікова З. Б. Наративний поворот в лінгвістиці. *Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи*. 2013. С. 195–200. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/linds_2013_2013_24 (дата звернення: 02.04.2026).
7. Develotte C., Potolia A., Suomela-Salmi E. Analysing Representations of Social Media in European News Media Discourse. New York : Routledge, 2021. 308 p. DOI : <https://doi.org/10.4324/9781003183013> (accessed April 2, 2026).
8. Gallardo Paüls B. La necesidad de modelos en lingüística: sobre el “análisis del discurso digital”. *Pragmalingüística*. 2023. Núm. 31. pp. 127–151. DOI : <https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2023.i31.06> (consultado el 2 de abril de 2026).
9. Municipales en France : calculs, alliances et polémiques à cinq jours du deuxième tour. *Le Journal de Montréal*. Le 17 mars 2026. URL : <https://www.journaldemontreal.com/2026/03/17/municipales-en-france-calculs-alliances-et-polemiques-a-cinq-jours-du-deuxieme-tour> (consulté le 2 avril 2026).
10. Timsit J., Bijotat A., Mondon N. Résultats municipales 2026 : avec 57,47%, la participation reste faible bien que stable d'un tour à l'autre. *Le Figaro*. Le 23 mars 2026. URL : <https://www.lefigaro.fr/elections/municipales/resultats-municipales-decouvrez-la-carte-de-la-participation-a-12h-20260322> (consulté le 2 avril 2026).

REFERENCES

1. Domnich O. V. (2017) Do pytannia pro poniattia linhvokulturnyi kontsept i metodyku yoho doslidzhennia. [On the study of the concept of language and culture and its methods] *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, 61, 71–80. [in Ukrainian]. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2017_61_11
2. Diakovska H. (2017) Naratyv yak skladova dyskursyvnoi realnosti. [Narrative as a component of discursive reality] *Skhid. Filozofski nauky*, 5 (151), 70–73. [in Ukrainian]. [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.5\(151\).117405](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2017.5(151).117405)
3. Zrazhevskaya N. (2022) Opovidni stratchii suchasnoho mediatekstu. [Narrative strategies of modern media text] *Sotsialni komunikatsii: teoriia i praktyka*, 14(1), 53–70. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.51423/2524-0471-2022-14-1-10>
4. Plotnikova N. (2013) Alhorytm analizu linhvokulturnoho kontseptu. [Algorithm of cultural-linguistic concept analysis] *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 1, 165–170. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.14746/sup.2013.1.21>
5. Saievych I. H. (2013) Kompleksna metodyka vyokremlennia linhvokulturnykh dominant. [A comprehensive methodology for identifying linguocultural dominants] *Studia Philologica*, 2, 95–99. [in Ukrainian]. <https://studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/60>
6. Shelkovnikova Z. B. (2013) Naratyvnyi povorot v linhvistytsi. [The narrative turn in linguistics] *Linhvistyka XXI stolittia: novi doslidzhennia i perspektyvy*, 195–200. [in Ukrainian]. http://nbuv.gov.ua/UJRN/linds_2013_2013_24
7. Develotte C., Potolia A., Suomela-Salmi E. (2021) Analysing Representations of Social Media in European News Media Discourse. New York: Routledge, 308 p. <https://doi.org/10.4324/9781003183013>
8. Gallardo Paüls B. (2023) La necesidad de modelos en lingüística: sobre el “análisis del discurso digital”. [The need for models in linguistics: on ‘digital discourse analysis’] *Pragmalingüística*, 31, 127–151. [in Spanish]. <https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2023.i31.06>
9. Municipales en France : calculs, alliances et polémiques à cinq jours du deuxième tour. [Municipal elections in France: calculations, alliances and controversies five days before the second round] (2026, March 17). *Le Journal de Montréal*. [in French]. URL: <https://www.journaldemontreal.com/2026/03/17/municipales-en-france-calculs-alliances-et-polemiques-a-cinq-jours-du-deuxieme-tour>
10. Timsit J., Bijotat A., Mondon N. (2026, March 23) Résultats municipales 2026 : avec 57,47%, la participation reste faible bien que stable d'un tour à l'autre. [Municipal election results 2026: with 57.47%, turnout remains low but stable from one round to the next] *Le Figaro*. [in French]. URL: <https://www.lefigaro.fr/elections/municipales/resultats-municipales-decouvrez-la-carte-de-la-participation-a-12h-20260322>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 81'253:81'221]:130.2:316.77

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-55>

Оксана БЕЛИХ,

orcid.org/0000-0002-1167-0224

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри німецької філології

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) *belych@vnu.edu.ua*

Ірина ЧАРИКОВА,

orcid.org/0000-0002-50580-5216

кандидат філологічних наук, доцент

доцент кафедри англійської філології

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) *icharikova@vnu.edu.ua*

КУЛЬТУРНО МАРКОВАНІ ЕЛЕМЕНТИ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УСНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Представлене дослідження присвячене одній з центральних тем міжкультурної комунікації – культурно маркованим елементам невербальної комунікації в усному перекладі.

Усний переклад є важливим засобом забезпечення безпосередньої взаємодії та порозуміння між людьми з різних культур. Культура ґрунтується на утворенні звичок, способів поведінки, мислення, сприйняття, цінностей всередині колективу. Однією з ключових складностей у цій сфері є правильне тлумачення культурно зумовлених елементів невербального спілкування. Такі елементи нерідко відрізняються від звичних у рідній культурі, але відіграють суттєву роль у комунікації. Це особливо важливо для перекладача, який працює в умовах обмеженого часу, що є типовим для усного перекладу. При сформованому єдиному семіотичному полі перекладач виступає у ролі медіатора як між мовами, так і між поведінками співрозмовників, які часто зумовлені культурними моделями. Невербальна комунікація становить особливі труднощі в спілкуванні, тому що співрозмовникам часто не вистачає знань про культурні відмінності невербальних кодів. До невербальної комунікації належать жести (рухи пальцями, руками, головою), міміка (рухи лицьових м'язів, особливо рота, очей, брів, лоба), погляди, проксеміка (відстань між співрозмовниками), тактильність (дотики), паралінгвістичні коди (використання голосу, тембру, інтонації). Ці знаки зазвичай є культурно марковані, їх не промовляють, проте їх розуміють, і вони можуть багато означати в спілкуванні.

Підготовка усного перекладача передбачає здатність аналізувати комунікацію в її різних проявах. При цьому правильне розуміння невербальних засобів сприяє досягненню точності й еквівалентності відповідності перекладу, що має вирішальне значення в міжкультурному спілкуванні.

Ключові слова: усний переклад, невербальна комунікація, міжкультурна компетентність, культура, міжкультурна комунікація.

Oksana BIELYKH,

orcid.org/0000-0002-1167-0224

PhD in Linguistics, Associate Professor,

Associate Professor at the German Philology Department

Lesya Ukrainka Volyn National University

(Lutsk, Ukraine) *belych@vnu.edu.ua*

Iryna CHARIKOVA,

orcid.org/0000-0002-50580-5216

PhD in Linguistics, Associate Professor,

Associate Professor at the English Philology Department

Lesya Ukrainka Volyn National University

(Lutsk, Ukraine) *icharikova@vnu.edu.ua*

CULTURAL MARKED ELEMENTS OF NONVERBAL COMMUNICATION IN INTERPRETING

The study focuses on one of the central themes of intercultural communication: culturally marked elements of non-verbal communication in interpreting.

Interpreting is an important means of ensuring direct interaction and understanding between people from different cultures. Culture is based on the formation of habits, behaviours, ways of thinking, perceptions, and values within a community. A central challenge in this domain lies in the accurate interpretation of culturally conditioned elements of non-verbal communication. Such elements frequently diverge from those internalised within one's own cultural framework, yet they exert a significant influence on communicative processes. This issue is particularly salient in the context of interpreting performed under temporal constraints inherent to the profession. Within a shared semiotic space, the interpreter acts as a mediator between languages and between the speakers' behaviours, which are often shaped by cultural patterns. Non-verbal communication, in particular, presents substantial challenges, as participants in interaction often lack sufficient awareness of cross-cultural variation in non-verbal codes. Non-verbal communication includes gestures (movements of the fingers, hands, and head), facial expressions (movements of the facial muscles, particularly the mouth, eyes, eyebrows, and forehead), eye contact, proxemics (the distance between interlocutors), tactility (touch), and paralinguistic codes (the use of voice, tone, and intonation). These signs are usually culturally marked; they are not spoken, yet they are understood and can convey a great deal in communication.

The training of an interpreter involves the ability to analyze communication in its various forms. A proper understanding of non-verbal cues helps to ensure that the translation is accurate and equivalent, which is of crucial importance in cross-cultural communication.

Key words: *interpreting, non-verbal communication, intercultural competence, culture, intercultural communication.*

Постановка проблеми. Усний переклад є важливим інструментом взаємодії та взаєморозуміння між представниками різних культур. Однією з основних труднощів усного перекладу є правильне тлумачення культурно маркованих елементів невербальної комунікації. Такі елементи часто відрізняються від тих, які прийняті в рідній культурі, проте мають беззаперечно важливе значення в спілкуванні. Особливо важливо знати це перекладачеві в умовах обмеженого часу, що характерно для усного перекладу.

У зв'язку з цим дослідження культурно маркованих елементів невербальної комунікації в процесі усного перекладу є актуальним не лише з теоретичної, а й з практичної точки зору, оскільки сприяє підвищенню професійної підготовки перекладачів та ефективності міжкультурної комунікації.

Аналіз досліджень. Низка вчених з різних країн вивчала особливості та засади міжкультурної комунікації, формування культури професійного спілкування, крос-культурний менеджмент, стереотипи та конфлікти. Серед основних досліджуваних тем вітчизняних науковців варто назвати наступні: невербальна міжкультурна комунікація та її мовленнєві жанри (Паславська А.), міжкультурна комунікація та її значення для професійної комунікації майбутніх фахівців (Галицька М.), чинники формування міжкультурної толерантності педагогів (Палько І.), особливості формування міжкультурної компетентності (Бондарчук О., Пасик Л., Рись Л.), міжкультурна комунікація в глобальному цифровому ландшафті (Аксьонова О., Яценко О.) та інші.

Мета статті. Мета дослідження полягає у вивченні особливостей культурно маркованих елементів невербальної комунікації в усному перекладі.

Для досягнення мети наукової розвідки необхідно виконати такі завдання:

- розглянути теоретичні підходи до поняття культурно маркованих елементів у перекладознавстві та визначити їх основні типи;
- проаналізувати приклади передачі культурно маркованих елементів у практиці усного перекладу.

Об'єктом дослідження є процес усного перекладу як форма міжкультурної комунікації. Предметом дослідження виступає специфіка відтворення та інтерпретації культурно маркованих невербальних елементів у процесі усного перекладу.

У роботі застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, що забезпечують всебічний аналіз культурно маркованих елементів невербальної комунікації в процесі усного перекладу, зокрема в умовах міжкультурної взаємодії:

- метод теоретичного аналізу та узагальнення наукових джерел, який дозволив систематизувати підходи до розуміння культури, міжкультурної комунікації, невербальної поведінки та її ролі в перекладацькій діяльності;
- метод порівняльного аналізу застосовано для зіставлення невербальних моделей поведінки в різних культурах для виявлення культурно маркованих елементів, які можуть викликати труднощі або непорозуміння під час усного перекладу, а також визначити відмінності у трактуванні однакових жестів чи невербальних сигналів у різних культурних середовищах;
- метод контекстуального аналізу, який сприяв визначенню значення невербальних сигналів залежно від культурного та ситуаційного контексту.

Виклад основного матеріалу. Між власною та чужою культурами виникає «простір неоднознач-

ності, невизначеності та новизни». У цьому просторі виникає міжкультурне. Тут стикаються різні світогляди, форми життя, способи мислення та поведінки, що через незнання чужого створюють потенціал для конфлікту (IKUD). Щоб цього не сталося, задля позитивного формування ситуацій культурного порозуміння та встановлення рівноваги між чужим і власним, а отже, уможливлення обміну інформацією, необхідна міжкультурна компетенція, якою перекладачі повинні володіти в першу чергу. Міжкультурна компетентність є вирішальною для досягнення розуміння між представниками різних культур. Вона охоплює здатність обробляти свою і чужу інформацію. Її розуміють як цілісну взаємодію індивідуальних, соціальних, професійних та стратегічних навичок.

Оскільки в представленій науковій розвідці йдеться про дослідження особливостей культурно маркованих елементів невербальної комунікації в усному перекладі, то коротко зупинимося на значенні самого терміну.

В культурній антропології культуру розуміють як систему концептів, переконань і досягнень, які проявляються як в поведінці та діях людини, так і в її духовних та матеріальних цінностях. Таким чином, можна сказати, що культура – спосіб, яким люди живуть і як вони створюють свій світ (Maletzke, 1996: 16). Культура ґрунтується на утворенні звичок всередині колективу. Так, християни традиційно ходять в неділю в церкву, вірять в Святу Трійцю та вважають подружню зраду гріхом. Дослідник Клаус-Петер Ханзен називає такі звички «стандартизацією» і культуру визначає наступним чином: «Культура охоплює стандарти, які є чинними у колективах» (Hansen, 2011: 39). Автор розрізняє чотири галузі колективної стандартизації: *комунікація, мислення, відчуття та поведінка* (Hansen, 2011: 32-146).

Наші думки та погляди на ті речі, що нас оточують, є культурно обумовленими. Такий вид стандартизації особливо проявляється в побуті, що часто відображається в правилах поведінки чи прислів'ях та призводить, своєю чергою, до стандартизації поведінки. Таким чином, стандарти, які існують у культурах, називаємо когнітивними, до яких відносимо: коди, думки, почуття та дії, які належать до *ментального виміру культури* (ми це не бачимо, не відчуваємо, за цим не можемо спостерігати, тому що не можна заглянути в голову представника певної культури). Проте в антропології розглядають ще два виміри культури: *матеріальний та соціальний* (ми це бачимо, за цим можемо спостерігати). Матеріальний вимір культури охоплює ЗМІ та інші культурні артефакти:

від літературних творів та законодавчих текстів через картини, фотографії та будівлі до телешоу та театральних вистав. Соціальний вимір культури охоплює конкретну взаємодію в групах та суспільствах, а також соціальні структури та інституції, які створює культурна спільнота.

Для виникнення культури та її передачі іншим поколінням принципово важливою є об'єктивація ментальних феноменів. Для цього культурно специфічні форми мислення чи зразки поведінки мусять відображатися в артефактах та вчинках. Тоді вони можуть стати видимими, про них можна говорити, за ними спостерігати, і вони можуть перетворитися на звичку певної групи людей. Лише поєднання трьох вимірів культури (ментального, матеріального та соціального) може уможливлувати передачу культури іншим поколінням.

Майже єдина найчастіша причина непорозуміння між представниками різних культур – це, звісно, мовні бар'єри. Мова є найважливішим інструментом для порозуміння людей як з однієї культури, так і з різних. Вона є не тільки безпосередньою дійсністю думки, а й сприяє обміну думками, взаємному розумінню людей, організації їхніх спільних дій (Белих, 2011: 294). Мова є основою існування спільноти, це ланцюг, що поєднує нинішнє покоління з минулим і майбутнім, єднає людей у просторі (Коваленко, 2017: 10). Мова є знаковою системою, засобом спілкування і мислення, способом пізнання світу, збереження і передачі інформації. Тому знання мов і їхнє практичне використання говорять про культуру особистості. Недостатня мовна компетентність одного чи кількох співрозмовників може призвести до непорозуміння у комунікації. Якщо ми спілкуємося іноземною мовою, рано чи пізно ми наштовхуємося на перешкоди для висловлювання. Це призводить до того, що не все, що ми хочемо сказати і висловити, буде так сприйняте, як ми маємо на увазі. Це також стосується невербальних сигналів, які часто можна по-іншому трактувати. В такому випадку з великою ймовірністю іронічні сигнали не доходять взагалі або лише частково до співрозмовника, що є причиною непорозуміння.

Невербальна комунікація становить особливі труднощі в спілкуванні, тому що співрозмовникам часто не вистачає знань про культурні відмінності невербальних кодів. Адже часто «жести й міміка вважають універсальними, але це не так» (Heringer, 2010: 86). Більшість науковців дотримується точки зору про те, що значна частина невербальних проявів емоцій є вродженою і не залежить від культури (Neuliep, 2006: 286). Але якщо в основному це так, то все ж є багато елементів у

невербальній комунікації, які особливо культурно марковані і які обов'язково потрібно знати усному перекладачеві.

До невербальної комунікації належать *жести* (рухи пальцями, руками, головою), *міміка* (рухи лицьових м'язів, особливо рота, очей, брів, лоба), *погляди*, *проксемика* (відстань між співрозмовниками), *тактильність* (дотики), *паралінгвістичні коди* (використання голосу, тембру, інтонації).

Жести і міміка найбільше культурно обумовлені і разом з тим мають велике значення як фактор невербального спілкування, який важко свідомо контролювати. Правильне трактування жестів може сказати більше, ніж насправді висловлює співрозмовник. Так, *кивок головою* означає в більшості європейських країн ствердження, а в Греції – заперечення. *Посмішка* є комунікативним знаком, значення якого може відрізнятися залежно від культури, що призводить до непорозуміння. У західних культурах сміх чи посмішка в першу чергу є проявом позитивних емоцій, таких як радість, веселість, а не знаком «трагічної чи сумної посмішки». У багатьох азійських країнах посмішка, навпаки, є проявом сорому чи вагання, що може бути неправильно трактована співрозмовником з іншої культури. На думку дослідника А. Рец «для японців важливо уникати конфлікти і не наполягати на своїй думці у конфлікті, а обмірковувати, як можна гармонійно обговорити питання; неприємне відчуття неагресивно, а прямо висловлювати через такі стратегії як зміна теми, мовчання, нечіткі висловлювання чи багатозначність; негативні почуття, такі як злість чи траур не показувати, а ховати їх за посмішкою» (Rez, 2006: 43). Таким чином, азійський співрозмовник сподівається виразити свою невдоволеність через посмішку чи сміх, тоді як європеєць розуміє це навпаки.

Ці поширені жести можуть зірвати міжнародні угоди:

- *піднятий великий палець*: вважається образливим у деяких регіонах Близького Сходу та Південної Америки;

- *жест «ОК» (коло з пальців)*: сприймається як сексуальна образа в Бразилії та Латинській Америці;

- *вказування вказівним пальцем*: вважається грубим в Індії, недоречним у Японії та агресивним у культурах Близького Сходу.

Схоже на міміку, *зоровий контакт* може виражати атмосферу напруги чи приязні, що під час розмови перекладачеві потрібно чітко розуміти, адже «він (зоровий контакт) виражає згоду, непорозуміння чи заперечення, залежно від його

частоти, тривалості чи інтенсивності» (Heringer, 2010: 82). Тривалість чи інтенсивність зорового контакту залежить від стосунків співрозмовників. Між незнайомими людьми у західних культурах, як правило, максимум є прийнятним лише миттєвий зоровий контакт, і вважається неввічливим чи надокучливим «витріщатися» на чужих. Хоча разом з тим зоровий контакт сприймається позитивно і є перш за все індикатором відвертості. Зоровий контакт між комунікантами різної статі, до того ж, має тенденцію бути семантично більш навантаженим, ніж зорові контакти між співрозмовниками однієї статі. Особливо важливо це в арабському культурному середовищі, коли зоровий контакт між особами однієї статі є довшим та інтенсивнішим, а зоровий контакт між особами різної статі сприймається надзвичайно негативно через жорстку сексуальну мораль.

Значення зорового контакту варіюється також залежно від того, чи він супроводжується елементами невербальної комунікації. В Німеччині, наприклад, довгий та інтенсивний зоровий контакт є сигналом того, що особа проявляє інтерес до того, що говорить співрозмовник. І навпаки, відхилення від зорового контакту є проявом незацікавленості у розмові чи втрати уваги до співбесідника.

Терміном *проксемика* позначають «просторові взаємостосунки людей у процесі спілкування: відстань між мовцями, розташування робочих місць тощо» (Крайняк, 2022). В межах однієї культури співрозмовники інтуїтивно обирають для себе зручну відстань. Якщо ж «правильну» відстань порушують (переходять чи не доходять), то це призводить до того, що комуніканти почуваються незручно і будуть намагатися підсвідомо коригувати відстань. Так, майже неможливо буде впоратися з цим завданням латиноамериканцю та японцю, якщо вони зустрінуться в одній комунікативній ситуації. Надто близьке наближення латиноамериканця до японця, ймовірно, буде сприйняте останнім як настирливість, нечемність і порушення норм ввічливості, тоді як відсторонення японця, зі свого боку, буде витлумачене південноамериканцем як відмова або неприйняття. Звісно, яка відстань між співрозмовниками є найприйнятнішою, залежить не лише від культурної приналежності, а й від інших факторів. На думку лінгвіста Дж. Нойліп, велику роль відіграють ієрархічні відносини між ними та степінь довіри один до одного (Neuliep, 2006: 306). Стать та вік мають значення для вибудови прийнятої дистанції у розмові.

Разом з проксемікою *тактильність* має важливе значення у спілкуванні. Залежно від статі

співрозмовників та відносин між ними залежить, передусім, тип дотиків, які можна собі дозволити. Крім того, ряд інших факторів впливає на те, чи взагалі дотики допустимі. Кожний з цих факторів є культурно обумовленим. Так, майже автоматичне рукостискання при зустрічі в деяких країнах є культурно залежним і дуже важливим, а в інших, навпаки, категорично невічливим. Або ж свідомі та заплановані дії, які випереджають обдумування поведінки (*не потиснути руку у знак незгоди і тим самим проявити своє негативне ставлення*), є культурно специфічними та встановлюють рамки певної поведінки. В Німеччині чи в Україні у громадських місцях більш допустимі дотики між чоловіками і жінками, аніж в інших культурах. Заборонені зони для дотиків теж варіюють залежно від культури. В деяких азійських культурах голова, як орган, який вважається місцем духу, є категорично табу-зоною. До найважливіших факторів, які мають вплив на тактильну поведінку, належать місце, в якому відбувається розмова (громадське чи приватне місце); частина тіла, до якої доторкаються; тривалість дотику; тиск на місце дотику; питання, чи дотик був випадковим чи спеціальним (Neuliep, 2006: 308).

Наступним елементом невербальної комунікації є *паралінгвістичні сигнали*, до яких належать темп мовлення, сила голосу, тембр, інтонація. Ці елементи комунікації є особливими індикаторами результату розмови, які в першу чергу залежать від індивідуальних особливостей людини. Проте паралінгвістичні сигнали також можуть бути культурнозалежними. Це означає, що в різних культурах голосне спілкування, швидкий темп сприймаються по-різному. У більшій мірі, аніж інші аспекти невербальної комунікації, паралінгвістичні сигнали не піддаються контролю мовця. Оскільки, виходячи із конвенцій власної культури, часто співрозмовник робить висновок про те, чи партнер, до прикладу, самовпевнений чи ні, то в такому випадку можуть також виникати міжкультурні непорозуміння.

Інтонація є тим важливим елементом, який може бути визначальним для висловлювання. Одне й те саме речення, залежно від інтонації, можна інтерпретувати як питання чи ствердження. Правила для значення інтонації відрізняються не лише в різних мовах, а й іноді в межах однієї мови. Так, зростаюча інтонація, як в українській, так і в німецькій чи британській англійській, є індикатором питального речення. Проте в індійському варіанті англійської мови висхідна інтонація у питаннях відсутня. Це може призвести до непорозуміння та вважатися невічливим, якщо

не відповідають на запитання. У французькій мові стверджувальне речення закінчують на тон вище, ніж в англійській чи німецькій, в результаті чого також може виникнути плутанина. Таким чином, перенесення інтонаційних зразків висловлювань з рідної мови на іноземну належить до того типу помилок, які заважають конструктивному спілкуванню, і саме перекладач повинен уміти їх розпізнавати. Отже, жести і рухи тіла конкретизують інтенцію мовця, міміка передає емоційний стан, погляд регулює динаміку взаємодії, проксеміка відображає соціально-культурні норми дистанції, тактильність сигналізує про рівень довіри або формальності, а паралінгвістичні засоби визначають прагматичну спрямованість висловлювання. Все це формує єдине семіотичне поле, в якому перекладач виступає медіатором не лише між мовами, а й між культурно зумовленими моделями поведінки.

На основі проведеного аналізу було розроблено практичні рекомендації для усних перекладачів щодо врахування культурно маркованих невербальних елементів у процесі міжкультурної комунікації:

- Перед будь-якою міжнародною діловою взаємодією вивчіть норми мови тіла конкретної країни або регіону.

- Спочатку спостерігайте за місцевими партнерами, перш ніж діяти (Як близько вони стоять? Як довго вони підтримують зоровий контакт? Наскільки формальна їхня постава?) Повторюйте відповідні моделі поведінки, коли ви вже спостерігали за ними.

- Адаптуйте свою мову тіла відповідно до культурного контексту. Якщо ви перебуваєте в культурі з високим контекстом, пом'якшуйте жести, стримуйте зоровий контакт і приймайте мовчання. Якщо ви перебуваєте в культурі з низьким контекстом, підтримуйте прямий зоровий контакт, використовуйте чіткі жести та говоріть прямо.

- Визнавайте культурні промахи, коли вони трапляються. У західній діловій культурі дієве пряме вибачення: *Прошу вибачення за непорозуміння, яке виникло через цей жест*. У китайській діловій культурі слід визнавати це непрямо: *Я ще вивчаю належні етикетні норми. Дякую за терпіння*. Мета полягає в тому, щоб зберегти репутацію та продемонструвати повагу до культурних відмінностей.

- Знайте, коли просити роз'яснень: у культурах з низьким контекстом прохання про роз'яснення свідчить про зацікавленість та ретельність. У культурах з високим контекстом постійні прохання про роз'яснення можуть здаватися неповажними,

натякаючи на те, що ви не звертали уваги або не довіряєте співрозмовнику.

– Оцінюйте обстановку. При потребі попередьте про культурні відмінності свого замовника. Якщо мова тіла вказує на плутанину чи дискомфорт, попросіть роз'яснення. Якщо мова тіла свідчить про комфортну тишу чи роздуми, не втручайтеся.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, доцільно підкреслити, що в умовах усного перекладу невербальна комунікація виступає не допоміжним, а системоутворювальним компонентом передачі змісту. Ефективність усного перекладу значною мірою залежить від здатності перекладача точно декодувати й адекватно відтворювати невербальні сигнали. Ігнорування або

неправильна інтерпретація цих компонентів може призвести до втрати смислу, спотворення комунікативного наміру або навіть до міжкультурних непорозумінь. Таким чином, професійна компетентність усного перекладача передбачає не лише високий рівень володіння мовами, а й розвинену здатність до мультимодального аналізу комунікації. Усвідомлене розуміння невербальних засобів дозволяє забезпечити точність, еквівалентність і прагматичну адекватність перекладу, що є критично важливим у міжкультурному діалозі.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці методик підготовки перекладачів із фокусом на інтеграцію невербальної компетентності в професійні стандарти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белих О. До питання зв'язку міжкультурної комунікації і мови. *Наукові записки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. Сер. Філологічні науки (мовознавство)*. 2011. Вип. 96 (1). С. 291–294.
2. Коваленко Т. Роль української мови у сучасних міжкультурних комунікаційних процесах. *Актуальні проблеми лінгвістики та лінгводидактики. Сер. Філологічні науки (мовознавство)*. Бердянськ. 2017. Вип. XIV. С. 13.
3. Крайняк Л., Бичок А., Бондар О. Глосарій з дисципліни «Іноземна мова». Тернопіль : ЗУНУ, 2022. URL: <https://surl.li/cpytue> (дата звернення: 14.04.2026).
4. Hansen K. Kultur und Kulturwissenschaft: Eine Einführung. 4. Auflage. Tübingen : UTB GmbH, 2011. 304 S.
5. Heringer H. Interkulturelle Kommunikation: Grundlagen und Konzepte. 3. Auflage. Stuttgart : UTB GmbH, 2010. 240 S.
6. IKUD-Seminare. *Interkulturelle Kompetenz* : web-seite. 2025. URL: <https://surl.li/tvdrrl> (дата звернення: 10.04.2026).
7. Maletzke G. Interkulturelle Kommunikation: Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Westdeutscher Verlag : Opladen, 1996. 226 S.
8. Neuliep J. Intercultural Communication. 3rd ed. Thousand Oaks, CA : Sage Publications, 2006. 479 p.
9. Rez H., Kraemer M., Kobayashi-Weinsziehr R. Eine Reise zum systematischen Verständnis interkultureller Missverständnisse. *Interkulturelle Kommunikation: Methoden, Modelle, Beispiele* / Hrsg. Kumbier D., Schulz von Thun F. Hamburg : Rowohlt, 2006. S. 28–72.

REFERENCES

1. Bielykh O. (2011) Do pytannia zviazku mizhkulturnoi komunikatsii i movy. *Naukovi zapysky*. [On the issue of the relationship between intercultural communication and language] RVV KDPU im. V. Vynnychenka. Ser. Filolohichni nauky (movoznavstvo), Kirovohrad, 96 (1). 291–294. [in Ukrainian].
2. Kovalenko T. (2017) Rol ukrainskoi movy u suchasnykh mizhkulturnykh komunikatsiinykh protsesakh. [The role of the Ukrainian language in modern intercultural communication processes] Aktualni problemy lnhvistyky ta lnhvodydaktyky. Ser. Filolohichni nauky (movoznavstvo), Berdiansk, XIV. 13. [in Ukrainian].
3. Krainiak L., Bychok A., Bondar O. (2022) Hlosarij z dystsypliny «Inozemna mova». [Glossary for the discipline “Foreign Language”] ZUNU. Ternopil. URL: <https://surl.li/cpytue> [in Ukrainian]. (Last accessed: 14.04.2026).
4. Hansen K. (2011) Kultur und Kulturwissenschaft: Eine Einführung. [Culture and cultural studies: An introduction] UTB GmbH, 3rd ed., Tübingen, 304 S. [in German].
5. Heringer H. (2010) Interkulturelle Kommunikation. [Intercultural communication] UTB GmbH, 3rd ed., Stuttgart, 240 S. [in German].
6. IKUD-Seminare (2025) Interkulturelle Kompetenz. [Intercultural competence]. URL: <https://surl.li/tvdrrl> [in German]. (Last accessed: 10.04.2026).
7. Maletzke G. (1996) Interkulturelle Kommunikation: Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. [Intercultural communication: Interaction between people of different cultures] Westdeutscher Verlag, Opladen, 226. [in German].
8. Neuliep J. (2006) Intercultural communication. Sage Publications, 3rd ed.. 479 p.
9. Rez H., Kraemer M., Kobayashi-Weinsziehr R. (2006) Eine Reise zum systematischen Verständnis interkultureller Missverständnisse. [A journey toward a systematic understanding of intercultural misunderstandings] Rowohlt, Hamburg, 28–72. [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 811.112.2'42

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-56>**Олена БЕЛОЗЬОРОВА,***orcid.org/0000-0002-6668-5685*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов професійного спрямування

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

(Харків, Україна) *belozeroval@karazin.ua*

РЕАЛІЗАЦІЯ СТРАТЕГІЇ СТИГМАТИЗАЦІЇ В СУЧАСНОМУ НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ДИСКУРСІ ЯК НАСЛІДОК ПЕРСИСТЕНЦІЇ ВЕРБАЛЬНОГО ТАБУ *KREBS*

Статтю присвячено феномену імпліцитної мовленнєвої стигматизації стосовно людей з онкологічними захворюваннями в сучасному німецькомовному міжособистісному повсякденному дискурсі. Когнітивно-дискурсивна парадигма уможливила дослідження стигматизації як дискурсивної стратегії, спрямованої на субсидіювання негативного образу онкопациєнта. Визначені основні дискурсивні тактики для реалізації цієї стратегії: обвинувачення жертви, стереотипізації, упередженості та дискримінації. Дискурсивна тактика обвинувачення жертви фокусується на покладенні відповідальності за хворобу, перебіг і результат лікування на адресата. Дискурсивна тактика стереотипізації транслює шаблонні уявлення про онкозахворювання. Дискурсивна тактика упередженості імплікує негативний розвиток подій. Дискурсивна тактика дискримінації спрямована на уникання комунікації, сприяючи ексклюзії онкохворих. Дискурсивній стратегії стигматизації, передумовою реалізації якої є персистенція вербального табу *KREBS* у свідомості німецькомовної лінгвоспільноти, властивий імпліцитний характер, адже описані дискурсивні тактики передбачають конструювання імпліцитних мовленнєвих актів. Експліцитна пропозиція постає підґрунтям для конструювання імпліцитної пропозиції, яка сполучується з різними типами іллокуції, залежно від конкретної дискурсивної тактики. Комунікативно значущими постають також супутні невербальні чинники (косі погляди, знецінюючий вираз обличчя тощо).

На відміну від експліцитної, імпліцитна стигматизація зумовлена почасти неусвідомленими, шаблонними, автоматичними негативними асоціаціями та уявленнями про онкологічні захворювання.

Проаналізовано іллокутивний потенціал стигматизації шляхом визначення іллокуцій, які сполучуються з імпліцитною пропозицією проаналізованих імпліцитних мовленнєвих актів (експресивна для тактики звинувачення жертви, асертивна для тактик стереотипізації та упередженості, комісивна для тактики дискримінації). Аналіз матеріалу довів також можливість реалізації дискурсивних тактик упередженості та дискримінації імпліцитними мовленнєвими актами з нульовою експліцитною пропозицією.

Ключові слова: вербальне табу *KREBS*, дискурсивна стратегія, імпліцитна стигматизація, мовленнєвий акт, сучасний німецькомовний дискурс.

Olena BYELOZYOROVA,*orcid.org/0000-0002-6668-5685*

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Foreign Languages for Professional Purposes

V.N. Karazin Kharkiv National University

(Kharkiv, Ukraine) *belozeroval@karazin.ua*

IMPLEMENTATION OF THE STIGMATIZATION STRATEGY IN MODERN GERMAN DISCOURSE AS A CONSEQUENCE OF THE PERSISTENCE OF THE VERBAL TABOO *KREBS*

The article focuses on the phenomenon of implicit verbal stigmatization of cancer patients in modern German personal everyday discourse. The cognitive-discursive paradigm made it possible to examine stigmatization as a discursive strategy aimed at reinforcing a negative image of cancer patients.

The main discursive tactics used to implement this strategy are victim blaming, stereotyping, prejudice, and discrimination. The discursive tactic of victim blaming focuses on assigning responsibility for the illness, its course, and the outcome of treatment to the addressee. The discursive tactic of stereotyping conveys standardized perceptions of oncological diseases. The discursive tactic of prejudice implies a worst-case scenario. The discursive tactic of discrimination is aimed at avoiding communication, thereby contributing to the exclusion of cancer patients.

The discursive strategy of stigmatization – whose implementation is conditioned by the persistence of the verbal taboo *KREBS* in the consciousness of the German-speaking community – has an implicit nature, since the described discursive

tactics involve the construction of implicit speech acts. The explicit proposition serves as the foundation for constructing the implicit proposition, which is associated with different types of illocution depending on the specific discursive tactic. Communicatively significant are also accompanying nonverbal factors (side glances, a demeaning facial expression, etc.).

Unlike the explicit one, implicit stigmatization is partly driven by unconscious, stereotypical, automatic negative associations and perceptions of oncological diseases.

The illocutionary potential of stigmatization has been analyzed by identifying the illocutionary acts associated with the implicit proposition of the analyzed speech acts (expressive for the discursive tactic of victim blaming, assertive for the discursive tactics of stereotyping and prejudice, and commissive for the discursive tactic of discrimination).

The analysis of the material also demonstrated the possibility of implementing the discursive tactics of prejudice and discrimination through implicit speech acts with a zero explicit proposition.

Key words: verbal taboo KREBS, discursive strategy, implicit stigmatization, speech act, modern German discourse.

Постановка проблеми. Попри активні інформаційні кампанії в німецькомовних мас-медіа, провадження регулярних медичних профілактичних заходів, фахові та волонтерські просвітницькі зусилля в німецькомовних країнах (діяльність офіційних сайтів міжнародних та національних медичних організацій та платформ www.beatcancer.eu, www.uicc.org, www.krebsgesellschaft.de, www.krebsinformationsdienst.de, www.krebshilfe.at, www.krebshilfe.de, www.bzkrf.de, www.lebenmitkrebs.ch, www.zuerich.krebsliga.ch, www.cancer.lu, www.therapie.de, www.lebenmitkrebs.ch та ін., адвокацію онкоспільнот та блогерів www.menschen-mitkrebs.de, lachengegenkrebs.de, www.kurvenkratzer.com та ін.), які мають на меті подолання канцерофобії та пов'язаних з нею упереджень та стереотипів по відношенню до онкопацієнтів, сучасний німецькомовний міжособистісний повсякденний дискурс засвідчує випадки мовленнєвої стигматизації по відношенню до людей з онкологічними захворюваннями. Однією з передумов для реалізації дискурсивної стратегії стигматизації є персистенція вербального табу KREBS, лінгвокультурного концепту, експліцитна вербалізація якого залишається потенційно небажаною в сучасному німецькомовному міжособистісному повсякденному дискурсі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне та концептуальне підґрунтя для вивчення феномену стигматизації як процесу дискримінації, стереотипізації, лейбелінгу, маргіналізації та ексклюзії соціально відмінних осіб або груп становлять успішні наукові розвідки різних галузей знання, зокрема соціології, соціальної психології, соціальної психіатрії, педагогіки, реабілітації, комунікативістики та ін. (див. огляд у Röhm, 2023: 544). Фундамент наукового пошуку стосовно феномену стигми як дискредитуючої ознаки був закладений понад півстоліття тому у працях Ервінга Гофмана (1963: 2), висновки якого були в подальшому доповнені та поглиблені у дослідницьких рефлексіях в рамках концепцій лейбелінгу (Link, Phelan, 2001), соціального мар-

кування (Smith, 2007), стереотипізації та дискримінації (Angermeyer et al, 2014), інклюзії (Röhm et al., 2022) і т.д. Мовознавчі студії висвітлюють сутність явища стигматизації та його мовленнєвих проявів через призму семіотики (Lobenstein-Reichmann, 2009), дискурс-аналізу (Баранівська, 2022), теорії комунікації (Smith, 2007) тощо. Указані дослідження акцентують увагу, насамперед, на стигматизації щодо вразливих груп в інституційному типі дискурсу (політичному, суспільному тощо), однак задля більш глибокого розуміння механізмів стигматизації необхідним убачається вивчення специфіки дискурсивної реалізації стратегії стигматизації також і в міжособистісному повсякденному дискурсі.

Постановка завдання. Оскільки стигматизація відбувається не тільки «в мові, а, насамперед, через мову» (Lobenstein-Reichmann, 2009: 259), дослідницький інтерес становить прагматично-дискурсивний вимір реалізації стигматизації. Стигма та табу є взаємопов'язаними та мають відношення до низки різних контекстів (Röhm, Ritterfeld, 2020). Зокрема вербальне табу KREBS як лінгвокультурний концепт актуалізується в дискурсі дискурсивними стратегіями замовчування, детабуїзації, евфемізації, і, зрештою, стратегією стигматизації по відношенню до людей з онкологічними діагнозами.

Актуальність указаної проблематики знаходить підтвердження в глобальному дослідницькому ландшафті феномена стигми як негативного, травматичного досвіду онкопацієнтів, «німого бар'єра» на шляху до раннього виявлення, успішного лікування та реабілітації, зменшення морбідності та, зрештою, елімінації певних типів раку (Bae, Temkin, 2024; Heley, 2024). Нагальність глибшого вивчення феномену стигми знаходить підтвердження також в актуальному опитуванні Німецького центру досліджень раку (Deutsches Krebsforschungszentrum, https://survey.hifis.dkfz.de/Belastende_Aussagen) щодо стигматизуючих висловлювань на адресу онкопацієнтів.

Мета статті полягає у визначенні прагматично-лінгвістичних властивостей реалізації стратегії

стигматизації для актуалізації вербального табу KREBS в сучасному німецькомовному дискурсі.

Об'єктом дослідження є дискурсивні тактики, за допомогою яких відбувається реалізація стратегії стигматизації в сучасному німецькомовному особистісному повсякденному дискурсі.

Предметом вивчення є мовленнєві акти, які реалізують ці тактики.

Матеріал дослідження охоплює тексти, відеозаписи німецькомовних інтерв'ю з онкопацієнтами та експертами з лікування та супроводу людей з онкологічними діагнозами, релевантні подкасти, які є у відкритому доступі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Стратегія стигматизації, зумовлена персистенцією вербального табу KREBS, є дискурсивною стратегією, спрямованою на субсидювання негативного образу онкопацієнта в сучасному німецькомовному особистісному повсякденному дискурсі, постаючи інструментом соціального розмежування, дискредитації, маргіналізації або ексклюзії. Аналіз матеріалу дослідження на ґрунті когнітивно-дискурсивного підходу дозволяє виокремити основні дискурсивні тактики, які реалізують стратегію стигматизації:

- тактика обвинувачення жертви (Victim blaming),
- тактика стереотипізації,
- тактика упередженості,
- тактика дискримінації.

У міжособистісному повсякденному дискурсі фіксуються, насамперед, приклади імпліцитної стигматизації, яка, на відміну від експліцитної, ґрунтується здебільшого на неусвідомлених, автоматичних негативних асоціаціях, вкорінених стереотипних уявленнях про онкологічні захворювання. Тактики стратегії імпліцитної стигматизації передбачають конструювання імпліцитних мовленнєвих актів, в яких мовцем та адресатом на ґрунті експліцитної пропозиції конструюється імпліцитна пропозиція, яка сполучується з різними типами іллокуції, залежно від конкретної тактики.

Дискурсивна тактика обвинувачення жертви (Victim blaming) спрямована на покладення відповідальності на адресата (онкопацієнта), формуючи негативне ставлення до нього. Реалізують цю тактику імпліцитні мовленнєві акти, експліцитна пропозиція яких сполучується з квеситивною іллокуцією, а імпліцитна пропозиція – з експресивною іллокуцією звинувачення. Типовим, навіть, стереотипним, є питання до хворих на рак легень про тютюнопаління:

Zugleich musste Michael im Laufe seiner Krankheit

auch die Erfahrung machen, dass über Lungenkrebs nicht gesprochen wird und, dass ihm immer wieder dieselbe Frage gestellt wurde: „Hast du geraucht? ...ja dann...“. +> *Du bist selber schuld an deiner Krankheit.* (Interview mit Michael, 2026)

Також хворі на рак шийки матки стають мішенню цієї тактики, їм адресоване імпліцитне звинувачення у нехтуванні профілактичними оглядами:

Frau A.: „Dann hat er (der Arzt) mich untersucht und Veränderungen an der Gebärmutter festgestellt“.

Interviewerin: „Sind Sie vor der Erkrankung regelmäßig zur Vorsorge gegangen?“ +> *Sie sind für Ihre Krankheit mitverantwortlich.* (Interview mit Frau A., 2026)

В обох випадках реалізацію тактики обвинувачення жертви (Victim blaming) підживлюють інформаційні медійні кампанії, які паушально декларують прямий зв'язок між тютюнопалінням та раком легень, або раком шийки матки та відсутністю щеплення проти ВПЛ та нехтуванням регулярними чек-апами, залишаючи поза увагою факт того, що ці типи раку можуть вражати також і людей без указанного анамнезу.

Іншим поширеним комунікативним сценарієм є невинувачення, пов'язане з сумнівними езотеричними концепціями, звинувачення у недостатньому докладанні зусиль щодо одужання. Імпліцитна пропозиція таких імпліцитних мовленнєвих актів сполучується з експресивною іллокуцією покладення вини за виникнення хвороби, неуспішне лікування або рецидив:

Blöde Sprüche wie „Du musst nur ganz fest wollen, dann schaffst du das.“ (+> *Du machst nicht genug für die Genesung.*) *oder „Wenn du wirklich leben willst, dann klappt das auch.“* (+> *Du gibst dir nicht genug Mühe.*) *sind weder hilfreich noch liebevoll. Sie bauen nur extremen Druck auf, denn im Umkehrschluss würde das heißen, dass ich nicht wirklich leben möchte, sonst würde ja der Tumor nicht immer wieder zurückkommen.* (Interview mit Anja, 2026)

Дискурсивна тактика стереотипізації ґрунтується на актуальних шаблонних, спрощених і подекуди хибних уявленнях про онкозахворювання. Іллокуція, що сполучується з імпліцитною пропозицією, є асертивною та відзначається паушальністю. Характерними мовними засобами втілення експліцитної пропозиції є сполучник *aber*, частки/прислівники *so*, *doch*:

„Der Klassiker nach der Diagnose ist: Aber du hast doch nie geraucht und bist noch so jung...“ +> *Alle Rauchenden erkrankten an Krebs. +> Junge Menschen erkrankten nie an Krebs.* (Interview mit Martina, 2026)

Поширене уявлення про типовий зовнішній вигляд людини з онкологічним захворюванням, яке транслують візуальні медіа, є підґрунтям для реалізації тактики стереотипізації через імпліцитні мовленнєві акти, експліцитна пропозиція яких сполучується з експресивною ілюкацією здивування:

„So hätte ich Sie jetzt nicht erwartet“ (+> Sie sehen nicht so wie alle Krebskranken.), das war der Begrüßungssatz einer Redakteurin, als wir uns für ein Interview über meine Stammzelltransplantation nach der Diagnose Non-Hodgkin-Lymphom in einem Café trafen. (Erfahrungsbericht von Nella Rausch, 2026)

Дискурсивна тактика упередженості живиться канцерофобією, ототожненням онкодіагнозу з вироком. У багатьох випадках фіксуються імпліцитні мовленнєві акти, експліцитна пропозиція яких є нульовою:

„Krebs ist ein Partykiller – alle Leute werden plötzlich ganz still“, weiß Zora. Um diese Unsicherheit zu nehmen, sprach sie das Thema direkt an: „Wenn du Fragen hast, frag einfach – ich erzähle dir alles“. (Interview mit Zora, 2026)

Імпліцитна пропозиція таких мовленнєвих актів сполучується з асертивною ілюкацією як спробою відобразити майбутню реальність (неминучої швидкої смерті, болю та страждань):

*Seine Arbeitskolleg*innen wissen Bescheid. Schon kurz nach der Diagnose spricht er offen über seinen Krebs – mit einer klaren Botschaft: Er will weder Mitleid noch Blumen. Denn was ihn an dieser ganzen „Krebssache“, wie er es nennt, besonders belastet, ist sein Umfeld. „Krebs hat ein Stigma. Sobald ich jemandem davon erzählt habe, sah ich diesen Blick – Mitleid, Angst, Betroffenheit. Viele denken sofort: ‘Oh, you will die’. Aber das entspricht längst nicht mehr der Realität“. (Interview mit Ivan, 2026)*

Дискурсивна тактика дискримінації імплікує соціальне розмежування на «ми» та «вони» та веде до соціальної ізоляції онкохворих внаслідок уникання комунікації. Імпліцитна пропозиція сполучується з комісивною ілюкацією:

Moderator: Dieses Nicht-Alleingelassen ist, glaube ich, ein ganz wichtiger Aspekt bei einer Krebsdiagnose. Gab es auch Situationen im weiteren Verlauf, wo sich Menschen von dir abgewandt haben?

Tatjana Loose: Die Menschen sind sich unsicher, wissen nicht, was sie machen sollen. Was machen sie, wenn sie nicht wissen, was sie machen sollen? Machen gar nüscht, also drehen sich um, gehen weg. (+> Ich werde dich meiden.) Und das ist natürlich sehr schwierig als Betroffener, nicht nur die Hand zu reichen, sondern deinem Umfeld auch: „Pass auf, ich bin nicht ansteckend, du kannst ruhig mit mir lachen. Du kannst mit mir auch einen Tee trinken“. (Interview mit Tatjana Loose, 2026)

Комунікативно значущу роль відіграють допоміжні невербальні чинники (косі погляди, знецінюючий вираз обличчя):

Beim Sprechen öffnet Mirjam den Mund nur so weit wie nötig. „Das geht prima, wenn ich bewusst erzähle“. Mit Familie oder Freundinnen vergisst sie sich aber manchmal, dann blitzt die transplantierte Zungenhälfte hervor. „Kinder fragen sofort, warum das so ist. Erwachsene schauen eher irritiert.“ (Interview mit Mirjam, 2026)

Висновки. Прагмалінгвістичний аналіз особливостей реалізації стратегії імпліцитної стигматизації для актуалізації вербального табу KREBS в сучасному німецькомовному дискурсі виявив, що в особистісному повсякденному дискурсі указана стратегія реалізується дискурсивними тактиками обвинувачення жертви (Victim blaming), стереотипізації, упередженості та дискримінації, які базуються на конструюванні імпліцитних мовленнєвих актів з різними типами ілюкацій, які сполучуються з імпліцитною пропозицією (експресивна для тактики звинувачення жертви, асертивна для тактик стереотипізації та упередженості, комісивна для тактики дискримінації). Ці тактики віддзеркалюють шаблонне ставлення до онкопацієнтів, субсидіюючи їхній негативний образ та соціальну ексклюзію. Перспективним убачається дослідження феномену мітигації стигматизації у дискурсивній площині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баранівська М. Стигматизація як інструмент популістського політичного дискурсу. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 22. Політичні науки та методика викладання соціально-політичних дисциплін*. 2022. Вип. 32. С. 12-23.
2. Angermeyer M.C., Matschinger H., Link B.G., Schomerus G. Public attitudes regarding individual and structural discrimination: Two sides of the same coin? *Social Science & Medicine*. 2014. Vol. 103. P. 60-66.
3. Bae H.S., Temkin S.M. Cervical cancer stigma – A silent barrier to the elimination of cervical cancer. *Cancer*. 2025. Vol. 131. Issue 5. Doi:10.1002/cncr.35776
4. Goffmann E. Stigma: Notes on the management of spoiled identity. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1963, 147 p.
5. Heley K., Vedham V., Vanderpool R.C. The global landscape of cancer stigma research and practice: perspectives, measures, interventions, and actions for change. *Journal of the National Cancer Institute Monographs*. 2024. Vol. 2024. No. 63. P.1-3.

6. Link B. G., Phelan J. C. Conceptualizing stigma. *Annual Review of Sociology*. 2001. Vol. 27(1). P. 363-385.
7. Lobenstein-Reichmann A. Stigma – Semiotik der Diskriminierung. *Mit Bezug auf Sprache : Festschrift für Rainer Wimmer / hrsg. v. W.-A. Liebert, H. Schwinn*. Tübingen, 2009. S. 249-271.
8. Röhm A. Entstehung und Überwindung von Stigmatisierung durch interpersonale und mediale Kommunikation. *Beeinträchtigungen und Potentiale von Sprache und Kommunikation*. Dortmund, 2023. S. 544-556.
9. Röhm A., Grengel M., Möhring M., Zensen-Möhring J., Nellen C., Hastall M.R. Applying the mixed-blessings model and labelling theory to stigma in inclusive education: An experimental study of student and trainee teachers' perceptions of pupils with ADHD, DLD, and intellectual disability. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13:910702. doi: 10.3389/fpsyg.2022.910702
10. Röhm A., Ritterfeld U. Stigma, Tabu und Behindertenfeindlichkeit am Beispiel der Medien. *Behinderung : Kulturwissenschaftliches Handbuch / hrsg. v. S. Hartwig*. Stuttgart, 2020. S. 282-288.
11. Smith R.A. Language of the lost: An explication of stigma communication. *Communication Theory*. 2007. Vol. 17(4). P. 462-485.
12. Mit Zuversicht in ein neues Leben. Interview mit Michael. URL: <https://lebenmitkrebs.ch/artikel/lungenkrebs-michael> (дата звернення 20.04.2026).
13. Gebärmutterhalskrebs – Patientinneninterview. Interview mit Frau A. URL: <https://live.roche-dot-de-staging.roche-infra.com/patienten-betroffene/informationen-zu-krankheiten/gebaermutterhalskrebs/patientinnenstimme> (дата звернення 20.04.2026).
14. Wenn nicht jetzt, wann dann? Interview mit Anja. URL: <https://lebenmitkrebs.ch/artikel/hirntumor-erfahrungsbericht-anja> (дата звернення 20.04.2026).
15. Lebensqualität hat für mich viel mit Normalität zu tun. Interview mit Martina. URL: <https://daskwort.de/starkestimmen/interviews/lebensqualitaet-hat-fuer-mich-viel-mit-normalitaet-zu-tun> (дата звернення 20.04.2026).
16. Locken. Lippenstift. Lachen. Erfahrungsbericht von Nella Rausch. URL: <https://www.zellenkarussell.de/krebsdiagnose-vorurteile/> (дата звернення 20.04.2026).
17. Zora: Mit roten Stiefeln durch den Sturm. Interview mit Zora. URL: <https://www.krebsliga.ch/ueber-krebs/leben-mit-und-nach-krebs/meine-geschichte-mit-krebs/zora-mit-roten-stiefeln-durch-den-sturm> (дата звернення 20.04.2026).
18. Rektumkarzinom: Ein neuer Behandlungsansatz schenkt Hoffnung. Interview mit Ivan. URL: <https://lebenmitkrebs.ch/artikel/rektumkarzinom-erfahrung> (дата звернення 20.04.2026).
19. Ich mache mir jeden Tag wertvoll. Interview mit Tatjana Loose. URL: <https://menschen-mit-krebs.de/811-ich-mache-mir-jeden-tag-wertvoll/> (дата звернення 20.04.2026).
20. Mirjam: „Do it!“ Interview mit Mirjam. URL: <https://www.krebsliga.ch/ueber-krebs/leben-mit-und-nach-krebs/meine-geschichte-mit-krebs/mirjam-do-it> (дата звернення 20.04.2026).

REFERENCES

1. Baranivska, M. (2022). Stygmatyzaciya yak instrument populistyskogo politychnogo dyskursu. [Stigmatization as a tool of populist political discourse]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Dragomanova. Seriya 22. Politychni nauky ta metodyka vykladannya sotsialno-politychnykh dystsyplin*. No. 32, 12–23. [In Ukrainian].
2. Angermeyer, M. C., Matschinger, H., Link, B. G., Schomerus, G. (2014). Public attitudes regarding individual and structural discrimination: Two sides of the same coin? *Social Science & Medicine*. Vol. 103, 60–66.
3. Bae, H. S., Temkin, S. M. (2025). Cervical cancer stigma – A silent barrier to the elimination of cervical cancer. *Cancer*. Vol. 131, Issue 5. <https://doi.org/10.1002/cncr.35776>
4. Erving Goffman (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
5. Heley, K., Vedham, V., Vanderpool, R. C. (2024). The global landscape of cancer stigma research and practice: perspectives, measures, interventions, and actions for change. *Journal of the National Cancer Institute Monographs*. Vol. 2024, No. 63, 1–3.
6. Link, B. G., Phelan, J. C. (2001). Conceptualizing stigma. *Annual Review of Sociology*. Vol. 27, Issue 1, 363–385.
7. Lobenstein-Reichmann, A. (2009). Stigma – Semiotik der Diskriminierung. Mit Bezug auf Sprache. [Stigma – Semiotics of discrimination. With reference to language]. In W.-A. Liebert, H. Schwinn (Eds.), *Festschrift für Rainer Wimmer*. Tübingen. 249–271. [in German].
8. Röhm, A. (2023). Entstehung und Überwindung von Stigmatisierung durch interpersonale und mediale Kommunikation. [Emergence and overcoming of stigmatization through interpersonal and media communication]. In *Beeinträchtigungen und Potentiale von Sprache und Kommunikation*. Dortmund. 544–556. [in German].
9. Röhm, A., Grengel, M., Möhring, M., Zensen-Möhring, J., Nellen, C., Hastall, M. R. (2022). Applying the mixed-blessings model and labelling theory to stigma in inclusive education: An experimental study of student and trainee teachers' perceptions of pupils with ADHD, DLD, and intellectual disability. *Frontiers in Psychology*. Vol. 13:910702. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.910702>
10. Röhm, A., Ritterfeld, U. (2020). Stigma, Tabu und Behindertenfeindlichkeit am Beispiel der Medien. [Stigma, taboo and hostility toward people with disabilities using the example of media]. In S. Hartwig (Ed.), *Behinderung: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart. 282–288. [in German].
11. Smith, R. A. (2007). Language of the lost: An explication of stigma communication. *Communication Theory*. Vol. 17, Issue 4, 462–485.

12. Mit Zuversicht in ein neues Leben. Interview mit Michael. [With confidence into a new life. Interview with Michael]. Retrieved from: <https://lebenmitkrebs.ch/artikel/lungenkrebs-michael> [in German].
13. Gebärmutterhalskrebs – Patientinneninterview. Interview mit Frau A. [Cervical cancer – patient interview. Interview with Ms. A.]. Retrieved from: <https://live.rocche-dot-de-staging.rocche-infra.com/patienten-betroffene/informationen-zu-krankheiten/gebaermutterhalskrebs/patientinnenstimme> [in German].
14. Wenn nicht jetzt, wann dann? Interview mit Anja. [If not now, then when? Interview with Anja]. Retrieved from: <https://lebenmitkrebs.ch/artikel/hirntumor-erfahrungsbericht-anja> [in German].
15. Lebensqualität hat für mich viel mit Normalität zu tun. Interview mit Martina. [Quality of life has a lot to do with normality for me. Interview with Martina]. Retrieved from: <https://daskwort.de/starke-stimmen/interviews/lebensqualitaet-hat-fuer-mich-viel-mit-normalitaet-zu-tun> [in German].
16. Locken. Lippenstift. Lachen. Erfahrungsbericht von Nella Rausch. [Curls. Lipstick. Laughter. Personal story by Nella Rausch]. Retrieved from: <https://www.zellenkarussell.de/krebsdiagnose-vorurteile/> [in German].
17. Zora: Mit roten Stiefeln durch den Sturm. Interview mit Zora. [Zora: Through the storm in red boots. Interview with Zora]. Retrieved from: <https://www.krebsliga.ch/ueber-krebs/leben-mit-und-nach-krebs/meine-geschichte-mit-krebs/zora-mit-roten-stiefeln-durch-den-sturm> [in German].
18. Rektumkarzinom: Ein neuer Behandlungsansatz schenkt Hoffnung. Interview mit Ivan. [Rectal cancer: A new treatment approach brings hope. Interview with Ivan]. Retrieved from: <https://lebenmitkrebs.ch/artikel/rektumkarzinom-erfahrung> [in German].
19. Ich mache mir jeden Tag wertvoll. Interview mit Tatjana Loose. [I make every day meaningful for myself. Interview with Tatjana Loose]. Retrieved from: <https://menschen-mit-krebs.de/811-ich-mache-mir-jeden-tag-wertvoll/> [in German].
20. Mirjam: „Do it!“ Interview mit Mirjam. [Mirjam: “Do it!” Interview with Mirjam]. Retrieved from: <https://www.krebsliga.ch/ueber-krebs/leben-mit-und-nach-krebs/meine-geschichte-mit-krebs/mirjam-do-it> [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 81'25:791.43:81'322.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-57>

Катерина БОНДАРЕНКО,

orcid.org/0000-0002-2964 5123

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри перекладу, прикладної та загальної лінгвістики

Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка

(Кропивницький, Україна) *katerinabond@gmail.com*

Вікторія БУРЛАКА,

orcid.org/0000-0002-3055-6881

вчитель англійської мови

Центральноукраїнського наукового ліцею Кіровоградської обласної ради

(Кропивницький, Україна) *vika290765@gmail.com*

Анастасія КОРОЛЬ,

orcid.org/0009-0008-5918-2845

учениця 10 класу

Центральноукраїнського наукового ліцею Кіровоградської обласної ради

(Кропивницький, Україна) *korolanastasiiawork0@gmail.com*

КОМПРЕСІЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ ЛОКАЛІЗАЦІЇ: КОРПУСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТА ІСПАНСЬКИХ СУБТИТРІВ ДО СЕРІАЛУ *BODKIN*

У статті досліджено функційно зумовлену компресію в адаптованих для іспанської та української локалей субтитрах серіалу *Bodkin*. Актуальність дослідження зумовлена зростанням обсягів стримінгового контенту та потребою в оперативній багатомовній адаптації аудіовізуальних продуктів в умовах технічних обмежень субтитрування. Метою статті є виявлення того, які лексичні одиниці зберігаються, трансформуються або вилучаються в українських та іспанських субтитрах залежно від їхньої функційної ваги в вихідному аудіовізуальному продукті. Матеріалом дослідження слугували оригінальний англomовний транскрипт серіалу *Bodkin* та українські й іспанські субтитри до нього. Методологія поєднує корпусний, дистрибутивно-статистичний і функційно-семантичний аналіз із використанням інструментів *Sketch Engine*. У статті виокремлено функційно-семантичні поля, релевантні для аналізу субтитрової компресії, зокрема “Злочини та розслідування” та “Емоційно-прагматичні маркери мовлення”. Поглиблений аналіз лексем *kill, dead, body, crime* та їхніх відповідників довів, що одиниці, які виконують ідеаційну / репрезентативну функцію та підтримують розвиток детективної сюжетної лінії, демонструють високий ступінь компресійної стійкості. Водночас відповідники для елементів з переважно міжособистісною або текстуальною функцією найчастіше відсутні. У процесі локалізації насамперед зберігаються одиниці, необхідні для розуміння подій, персонажів і причинно-наслідкових зв'язків, тоді як прагматично другорядні або контекстуально відновлювані елементи частіше редукуються. Отже, функційно зумовлена компресія постає як стратегія збереження наративного ядра аудіовізуального твору в умовах просторово-часових обмежень субтитрування.

Ключові слова: аудіовізуальна локалізація, переклад, субтитрування, компресія, паралельний корпус, *Sketch Engine*, функційно-семантичне поле

Kateryna BONDARENKO,

orcid.org/0000-0002-2964-5123

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Translation, Applied and General Linguistics

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University

(Kropyvnytskyi, Ukraine) katerinabond@gmail.com

Viktoriiia BURLAKA,

orcid.org/0000-0002-3055-6881

Teacher of English

Central Ukrainian Scientific Lyceum of the Kirovohrad Regional Council

(Kropyvnytskyi, Ukraine) vika290765@gmail.com

Anastasiia KOROL,

orcid.org/0009-0008-5918-2845

10th-grade student

Central Ukrainian Scientific Lyceum of the Kirovohrad Regional Council

(Kropyvnytskyi, Ukraine) korolanastasiiaa0@gmail.com

COMPRESSION IN AUDIOVISUAL LOCALIZATION: A CORPUS-BASED STUDY OF THE UKRAINIAN AND SPANISH SUBTITLES OF *BODKIN*

The article examines functionally conditioned compression in the subtitles of the series Bodkin adapted for the Spanish and Ukrainian locales. The relevance of the study is determined by the growing volume of streaming content and the need for rapid multilingual adaptation of audiovisual products under the technical constraints of subtitling. The aim of the article is to identify which lexical units are preserved, transformed, or omitted in the Ukrainian and Spanish subtitles depending on their functional weight in the source audiovisual product. The study is based on the original English transcript of Bodkin and its Ukrainian and Spanish subtitles. The methodology combines corpus-based and distributional-statistical analysis in Sketch Engine with functional-semantic interpretation of subtitle compression patterns. The article identifies functional-semantic fields relevant to the analysis of subtitle compression, in particular "Crime and Investigation" and "Emotional-Pragmatic Speech Markers". An in-depth analysis of the lexemes kill, dead, body, and crime and their equivalents shows that units performing an ideational/representational function and supporting the development of the detective storyline demonstrate a high degree of resistance to compression. At the same time, equivalents for elements with predominantly interpersonal or textual functions are most often absent. In the localization process, priority is given to preserving units that are necessary for understanding events, characters, and cause-and-effect relations, whereas pragmatically secondary or contextually recoverable elements are more frequently reduced. Thus, functionally conditioned compression emerges as a strategy for preserving the narrative core of an audiovisual work under the spatial and temporal constraints of subtitling.

Key words: *audiovisual localization, translation, subtitling, compression, parallel corpus, Sketch Engine, functional-semantic field.*

Постановка проблеми. Сучасний глобальний медіапростір розвивається в умовах стрімкого зростання обсягів аудіовізуального контенту та розширення аудиторії стримінгових платформ. На початок 2025 року кількість платних підписок на відеостримінгові сервіси у світі сягнула 1,88 млрд, що засвідчує істотне зростання порівняно з 2020 роком і підтверджує масштабний попит на локалізацію аудіовізуальних продуктів. Частка стримінгу в загальному телеперегляді у 2025 році досягла 47,3%, що посилює потребу в оперативній багатомовній адаптації контенту (Lee, 2026). За таких умов особливого значення набуває модель одночасного глобального релізу, за якої аудіовізуальний продукт має бути адаптований багатьма мовами в максимально стислі терміни. Це істотно

змінює вимоги до роботи лінгвіста: дедалі важливішими стають уміння працювати з технічними обмеженнями субтитрування, здійснювати текстову компресію та водночас зберігати сюжетно значущу інформацію у дуже короткі терміни.

Аналіз досліджень. Засадничими для теорії субтитрування як особливого типу адаптації аудіовізуальних продуктів для цільових локалей є праці Х. Диаса-Синтаса та А. Рамаель, Г. Готтліба та ін. (Diaz-Cintas, Remael, 2001; Gottlieb, 2004). Питання компресії як системної стратегії адаптації вихідного текстового матеріалу для субтитрів докладно розглядалося І. Ковачич (Ковайш, 1996). У своїй моделі дослідниця розглядає мовні елементи як носії певних функцій (ідеаційної/репрезентативної, міжособистісної та текстуаль-

ної). Визначення функцій надзвичайно важливе для субтитрування, оскільки через часові й просторові обмеження лінгвіст змушений вирішувати, які елементи можна скоротити або вилучити без втрат для глядача. На думку І. Ковачич, найменше скорочується кількість елементів, які мають ідеаційну функцію, оскільки вона передає основну інформацію про події, учасників і розвиток сюжету. Натомість елементи, що використовуються у міжособистісній функції (вигуки, повтори, емоційні маркери, звертання), та частина текстуальних засобів можуть бути вилучені, бо їхню функцію частково компенсують інтонація, міміка, візуальний контекст або сама логіка діалогу (Ковайіс, 1996).

Особливої ваги в дослідженні оригінальних та адаптованих аудіовізуальних продуктів набуває корпусний підхід. Корпус як систематизоване, структуроване, програмно оброблене зібрання репрезентативних текстів природної мови різних варіантів та форм її існування (Демська, 2011) зменшує рівень суб'єктивізму й забезпечує статистичну обґрунтованість результатів (Baker, 2019). Для аналізу субтитрування особливо релевантним є паралельний корпус (parallel corpus) (Матвеева, 2016), тобто електронне зібрання вихідних (транскрипту) і субтитрованих текстів, між якими встановлено сегментну відповідність. У такій структурі ключову роль відіграє одиниця вирівнювання, що становить мінімальний сегмент тексту, наприклад репліка або окремих субтитр, який зіставляється з відповідним сегментом оригіналу (Онисьук, 2019). Вирівнювання може спиратися не лише на текстову відповідність, а й на тайм-коди, що дає змогу точніше простежити, які саме елементи оригіналу зберігаються, скорочуються, конденсуються або вилучаються в субтитрах. Водночас корпусний аналіз не пояснює причин виявлених відмінностей оригінальної та адаптованої версій, тому надані статистичні результати доцільно поєднувати з лінгвістичним аналізом.

Мета статті – дослідження функційно зумовленої компресії в українських та іспанських субтитрах серіалу *Bodkin* шляхом корпусного зіставлення оригінального транскрипту з українською та іспанською версією субтитрів. Матеріал дослідження – транскрипт оригінального мовлення та офіційні українські та іспанські субтитри до телевізійного серіалу *Bodkin* (1–7 серії, 2024 рік). Загальний обсяг матеріалу охоплює транскрипт оригінального мовлення (35 580 слів), українські субтитри (22 469 слів), іспанські субтитри (30 052 слова). Для реалізації поставленої мети використано дистрибутивно-статистичний і кількісний

аналіз паралельного корпусу із застосуванням програми Sketch Engine, а також функційно-семантичний аналіз для інтерпретації локалізаційних рішень залежно від ролі окремих лексичних одиниць в аудіовізуальному продукті.

Виклад основного матеріалу. Для визначення ключових лексичних одиниць аудіовізуального продукту було використано інструменти програми Sketch Engine *Wordlist* та *Keywords*. Методологія передбачала поєднання автоматизованого опрацювання англійської частини корпусу з подальшим відбором релевантних одиниць. Основну увагу було зосереджено на найуживаніших лексемах, які з огляду на мовні, часові та технічні обмеження субтитрування можуть становити потенційну перекладацьку проблему. Видобування лексики здійснювалося за допомогою функції *Keywords* у режимах *Single words* та *Multiword terms*, а також функції *Wordlist* (рис. 1).

Як засвідчують результати автоматичного видобування, серед найчастотніших однокомпонентних елементів корпусу переважають займенники (*you, it, he*), службові частини мови та артиклі (*the, and, of, in, but*), базові дієслова (*is, were, do*), а також власні назви, зокрема антропоніми й топоніми. Оскільки такі одиниці мають обмежене самостійне семантичне навантаження, їх було вилучено з подальшого розгляду. Всі граматичні, морфологічні й орфографічні форми однієї лексичної одиниці розглядалися як вияви однієї лексеми. Такий підхід відповідає процедурі лематизації в корпусній лінгвістиці (Демська, 2011). Він застосовувався до форм однини й множини, наприклад *nun / nuns, story / stories*; до часових і дієслівних форм, наприклад *know / knows / knew*; а також до орфографічних варіантів, зокрема написання з великої та малої літери, наприклад *Oh / oh*. Виокремлені найуживаніші однослівні одиниці корпусу, загалом 62 лексеми, було систематизовано у функційно-семантичні поля (ФСП).

У межах ФСП “Подкастинг” виявлено 9,7% від загальної кількості ключових слів і 10,4% від кількості їхніх уживань: *journalist, podcaster, story, podcast, mystery, idea*. ФСП “Злочини та розслідування” охоплює 30,6% від загальної кількості ключових слів і 17,6% від кількості їхніх уживань: *sergeant, smuggler, suspect, body, crime, prison, blood, gun, Interpol, kill, dead, missing, die, steal, truth, death*. До ФСП “Емоційно-прагматичні маркери мовлення” входять 35,5% від загальної кількості ключових слів і 60,6% від усіх уживань: *uh, um, yeah, oh, ah, hey, Jesus, hell, Christ, fuck, shit, cunt*.

Як зазначалося вище, питання компресії як системної стратегії адаптації вихідного тексто-

29.04.26, 13:21

Word		Frequency		Word		Frequency		Word		Frequency		Word		Frequency		Word		Frequency					
1	4,124	24	was	285	47	they	157	70	okay	103	93	how	73	116	some	54	139	down	44	162	stop	38	
2	2,159	25	me	268	48	with	156	71	think	101	94	mean	71	117	want	53	140	life	44	163	found	37	
3	you	1,297	26	just	235	49	there	155	72	seamus	98	95	his	71	118	teddy	53	141	say	44	164	only	37
4	i	1,280	27	know	232	50	"	152	73	dove	98	96	fiona	71	119	ca	53	142	hey	44	165	take	37
5	?	1,102	28	're	232	51	did	151	74	out	97	97	where	70	120	man	52	143	sorry	43	166	leave	35
6	the	1,022	29	he	230	52	she	148	75	one	97	98	an	68	121	happened	52	144	samhain	43	167	wait	35
7	to	814	30	this	223	53	not	142	76	seen	96	99	story	68	122	podcast	51	145	emmy	43	168	ya	34
8	-	778	31	for	214	54	here	141	77	fuckin	96	100	time	67	123	been	51	146	anything	42	169	work	34
9	a	773	32	on	208	55	'll	130	78	need	93	101	off	66	124	when	51	147	gonna	42	170	does	34
10	...	627	33	oh	207	56	get	125	79	go	93	102	really	66	125	power	51	148	things	41	171	around	33
11	%	610	34	no	203	57	like	123	80	gilbert	89	103	come	66	126	more	50	149	over	41	172	two	33
12	8	609	35	my	202	58	've	120	81	her	85	104	tell	66	127	let	50	150	hmm	41	173	thought	33
13	2	542	36	but	199	59	him	116	82	'd	84	105	why	66	128	god	50	151	maybe	41	174	has	33
14	and	460	37	be	193	60	now	114	83	back	84	106	us	64	129	people	50	152	boy	40	175	said	33
15	that	406	38	have	191	61	ah	111	84	at	81	107	then	64	130	town	49	153	sure	40	176	sister	33
16	n't	397	39	are	187	62	if	110	85	from	79	108	something	62	131	right	48	154	home	40	177	huh	33
17	of	370	40	yeah	184	63	uh	109	86	fucking	79	109	never	62	132	should	47	155	wanna	39	178	please	32
18	what	360	41	about	183	64	fuck	109	87	were	76	110	them	61	133	um	47	156	or	38	179	into	32
19	do	355	42	so	183	65	can	108	88	got	75	111	see	61	134	bodkin	47	157	way	38	180	yourself	32
20	we	351	43	'm	178	66	up	107	89	good	75	112	malachy	59	135	could	46	158	another	38	181	make	32
21	in	337	44	all	177	67	who	106	90	had	75	113	as	58	136	find	46	159	everything	38	182	ever	31
22	is	325	45	your	176	68	right	104	91	look	74	114	our	58	137	well	45	160	nothing	38	183	actually	31
23	!	291	46	'	165	69	well	104	92	would	74	115	car	57	138	thing	44	161	going	38	184	love	31

Word	Frequency	
185	very	30
186	doing	30
187	might	30
188	little	29
189	name	29
190	years	29
191	jesus	29
192	because	29
193	talk	29
194	darraugh	28
195	told	28
196	than	28
197	after	27
198	stories	27
199	truth	27
200	dead	27

https://app.sketchengine.eu/wordlist/corpusname=user%2Fkaterinabond%2Fbodkin_en_uk_english&tab=basic&onecolumn=0&bars=1&wlatr=lc&wlmfreq=0&itemsPerPage=200&showLineNumbers=1&showresults=1&showrank=0&... 3/4

Рис. 1 Візуалізація видобування однокомпонентних найуживаніших слів корпусу серіалу *Bodkin* у програми *Sketch Engine*

вого матеріалу для субтитрів докладно розглядався І. Ковачич (Kovačič, 1996). У межах цього підходу мовні елементи розглядаються як носії певних функцій ідеаційної / репрезентативної, міжособистісної та текстуальної. Це дає змогу інтерпретувати складники функційно-семантичних полів серіалу *Bodkin* як одиниці, які, відповідно до функцій, мають різний ступінь компресійної вразливості. За нашою гіпотезою, елементи ФСП, що виконують ідеаційну функцію, мають бути переважно відтворені в субтитрах, а ті, що виконують міжособистісну чи текстуальну – переважно нейтралізуються або не відтворюються (не мають відповідників) у субтитрах.

Для подальшого аналізу функційно зумовленої компресії було здійснено пошук відповідників лексем, що входять до ФСП “Злочини та розслідування”, в англо-українському та англо-іспанському паралельних корпусах серіалу *Bodkin*, створених у програмі *Sketch Engine*. Пошук відповідників проводився за допомогою інструменту *Parallel Concordance* у *Sketch Engine*. Кожна англійська лексема вводилася як окремий пошуковий запит у вихідній частині корпусу, після чого програма виводила паралельні сегменти, де англійський фрагмент був вирівняний з українським або іспанським субтитровим відповідником. Одиницею аналізу виступав вирівняний субтитровий сегмент, тобто пара “оригінальний англійський транскрипт – український / іспан-

ський субтитр”, пов’язана спільним тайм-кодом або позицією в корпусі. На першому етапі фіксувалися всі випадки вживання кожної лексеми в англійських субтитрах. На другому етапі для кожного випадку вручну перевірявся український та іспанський відповідник у паралельному сегменті. Це було необхідно, оскільки автоматичний пошук не завжди дає змогу однозначно визначити перекладацьке рішення: одна й та сама англійська одиниця могла перекладатися прямим лексичним відповідником, контекстуальним еквівалентом, описовою конструкцією, граматично трансформованою формою або не мати явного відповідника в субтитрі. На третьому етапі всі знайдені відповідники класифікувалися за типом реалізації. Окремо позначалися випадки: повного збереження лексеми через прямий або близький відповідник, наприклад *sergeant* – *сержант*; контекстуальної заміни, коли значення передавалося іншою лексичною одиницею; вилучення, коли одиниця не мала вираженого відповідника в українському або іспанському субтитрі. Особливу увагу було приділено тому, чи зберігаються одиниці, що виконують ідеаційну функцію та є важливими для розвитку детективної сюжетної лінії. Для цього відповідники розглядалися не лише формально, а й з урахуванням їхньої ролі в конкретному епізоді. Наприклад, одиниці на позначення учасників розслідування, злочину, смерті, зникнення або доказів аналізувалися як потенційно сюжетно зна-

чуції, тому їхнє вилучення або значна нейтралізація в субтитрах розглядалися як перекладацьке рішення з підвищеним ризиком для збереження змісту. Отже, процедура пошуку відповідників у *Sketch Engine* поєднувала автоматизоване видобування паралельних контекстів із лінгвістичною інтерпретацією. Такий підхід дав змогу не лише підрахувати частотність збереження або редукції одиниць ФСП “Злочини та розслідування”, а й установити рекурсивність перекладацьких рішень.

Для поглибленого аналізу в межах ФСП “Злочини та розслідування” було обрано одиниці *kill*, *dead*, *body* та *crime*. Такий відбір зумовлений кількома методологічними причинами. По-перше, вони мають достатню частотність у корпусі й представлені в різних контекстах, що дає змогу простежити не поодинокі перекладацькі рішення, а повторювані моделі збереження, контекстуальної заміни або вилучення. По-друге, ці одиниці виконують ідеаційну / репрезентативну функцію, оскільки передають фактичну інформацію про події, учасників розслідування та причинно-наслідкові зв’язки. Саме тому їхня редукція або вилучення може безпосередньо впливати на розуміння сюжету.

За результатами аналізу входжень лексеми *kill* в англо-українському паралельному корпусі було встановлено, що у 73,3% випадків в субтрах фіксується прямий або близький відповідник *вбити* / *убити* / *вбивати* / *убивати*.

Ще в 13,3% випадків, зафіксовано контекстуальну заміну: наприклад, *kill the story* → *зам'яти ту історію*, *killed himself* → *наклав на себе руки*. У 13,3%, у вирівняному українському сегменті не було виявлено вираженого відповідника до лексеми *kill*.

У 53% випадків лексемі *kill* в іспанських субти-трах відповідають форми дієслова *matar* або *suicidar*, якщо йдеться про самогубство (*to kill oneself*).

Лексему *dead* в англо-іспанському паралельному корпусі у 47,8% випадків відтворено іспанським відповідником *muerto / muerta / muertos* або дієслівною конструкцією *se ha muerto*.

[illegible]

У 13,0% випадків, зафіксовано контекстуальну заміну, коли значення *dead* не передано прямим відповідником, але зміст збережено через ідіоматичну або ситуативно природну іспанську конструкцію: *leave 'em for dead* → *los dejo pudrirse*. У 39,1% випадків відповідників до *dead* у відповідних іспанських сегментах виявлено не було.

Лексема *dead* в українських субтитрах у 83,3%, відтворена українським відповідником *мертвий*.

[illegible]

У 44,8% випадків, лексема *dead* була відтворена іспанськими відповідниками *cuervo* або *cadáver*.

```

1 #101 - Children of an actor's mother: parent %>% filter(mother == actor)
2 #102 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
3 #103 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
4 #104 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
5 #105 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
6 #106 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
7 #107 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
8 #108 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
9 #109 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
10 #110 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
11 #111 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
12 #112 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
13 #113 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
14 #114 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
15 #115 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
16 #116 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
17 #117 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
18 #118 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
19 #119 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())
20 #120 - How many children does an actor have? parent %>% group_by(actor) %>% summarise(children = n())

```

У 3,4% випадків зафіксовано контекстуальні заміни: I will work on a true crime podcast over my dead body → *No trabajaré en un pódcast así ni muerta*. У 51,7% випадків у вирівняному іспанському сегменті не виявлено вираженого відповідника до body або відповідна частина змісту суттєво редукована.

Лексему *body* в 76,9% випадках в українських субтитрах було відтворено як *тіло*.

[illegible]

У 15,4% випадків зафіксовано контекстуальну заміну. Це приклади, де прямого відповідника *body* немає, однак зміст частково або повністю передано іншою конструкцією: *And raise his body... → І воскресити...* (значення *тіла* імпліцитно входить до релігійної формули воскресіння). У 7,7%, випадків відповідник до *body* відсутній: *Two bodies locked together for over 20 years in a bog → Поховані таємниці нарешті оживають.*

Лексема *crime* у 64,3% випадків відтворена як *crimen*.

☞ <i>crime</i> → The crime podcasts aren't far from the truth. ☞ <i>crime</i> → The crime is a big business for us. ☞ <i>crime</i> → And people talk about true crime being uncomfortable. ☞ <i>crime</i> → Oh, people love true crime. ☞ <i>crime</i> → Podcasting is very competitive, and the crime really goes for the money. ☞ <i>crime</i> → That's what true crime podcasts are, the a little bit of a... thing. ☞ <i>crime</i> → The study something on a true crime podcast in the interest of... studies. ☞ <i>crime</i> → This is an official crime scene now.	☞ <i>crimen</i> → This is an official crimen scene now. ☞ <i>crimen</i> → This is an official crimen scene now. ☞ <i>crimen</i> → This is an official crimen scene now. ☞ <i>crimen</i> → This is an official crimen scene now. ☞ <i>crimen</i> → This is an official crimen scene now. ☞ <i>crimen</i> → This is an official crimen scene now. ☞ <i>crimen</i> → This is an official crimen scene now. ☞ <i>crimen</i> → This is an official crimen scene now.

У 14,3% випадків зафіксовано контекстуальну заміну, коли значення *crime* передано не прямим, а ширшим чи вужчим за значенням відповідником: *Apart from all the crime, obviously* → *Quitando la delincuencia, evidentemente*. У 21,4% випадків у вирівняному іспанському сегменті не виявлено вираженого відповідника до *crime* або відповідна частина змісту була редукована. У парі *I will work on a true crime podcast over my dead body* → *No trabajaré en un pódcast así ni muerta* іспанський субтитр узагальнює зміст без прямого відтворення лексеми.

Відповідником для *crime* в українських субтитрах у 100% випадків є *злочин*.

☞ <i>crime</i> → The study something on a true crime podcast in the interest of... studies. ☞ <i>crime</i> → You know, may, maybe the podcast will about the crime stuff. ☞ <i>crime</i> → I love a good podcast, especially the true crime. Really? Oh yes.	☞ <i>злочин</i> → The study something on a true zlochin podcast in the interest of... studies. ☞ <i>злочин</i> → You know, may, maybe the podcast will about the zlochin stuff. ☞ <i>злочин</i> → I love a good podcast, especially the true zlochin. Really? Oh yes.

Результати аналізу відтворення лексем *kill*, *dead*, *body*, *crime* засвідчують, що одиниці ФСП “Злочини та розслідування” загалом компресійно стійкі, оскільки виконують переважно ідеаційну функцію й передають інформацію, важливу для розгортання детективної сюжетної лінії серіалу Bodkin. Найвищий рівень збереження простежується в українських субтитрах: *crime* зберігається у 100% випадків, *dead* – у 83,3%, *body* – у 76,9%, а *kill* – у 73,3%. В іспанських субтитрах рівень прямого або близького збереження є нижчим: прямі відповідники до *crime* фіксуються у 64,3% випадків, *dead* – у 47,8%, *body* – у 44,8%, *kill* – у 53%.

Для поглибленого аналізу в межах ФСП “Емоційно-прагматичні маркери мовлення” було обрано одиниці – *oh* та *yeah*, які мають найвищу частотність. *Oh* та *yeah* виконують різні, але типові для цього ФСП функції. *Oh* переважно передає емоційну реакцію, здивування, зміну тональності або початок репліки, тобто має виразну міжособистісну й текстуальну функцію. *Yeah*, своєю чергою, часто виконує функцію підтвердження, згоди, реакції на попередню репліку або підтримання діалогу. Тому зіставлення саме цих двох одиниць дозволяє показати різні типи прагматичної компресії: вилучення емоційного маркера та часткове збереження діалогічного / реактивного маркера. Інші одиниці цього поля потребують окремого аналізу: наприклад, *god*, *Jesus*, *hell*, *Christ*, *lord* можуть функціонувати у релігійному контексті або в ролі вигуків, а обсецнізми *fuck*, *shit* та інші потребують урахування настанов для субтитру-

вальників, у яких можуть міститися застереження відносно відтворення в субтитрах. Аналіз обраних одиниць дає змогу перевірити, наскільки елементи з переважно міжособистісною або текстуальною функцією підлягають редукції в українських та іспанських субтитрах, і зіставити їхню компресійну стійкість із сюжетно значущими одиницями ФСП “Злочини та розслідування”.

У 100% випадків прямий відповідник для *oh* в українських субтитрах відсутній: *Oh my God* → *Боже мій*, *Oh jeez* → *Боже*, *Oh Christ* → *Господи*, *Oh, wow* → *Нічого собі*, *Oh yeah?* → *Та ви що?*, *Oh yeah* → *Так*, *Oh yeah* → *Авжеж*. У 72% випадків відповідника для *oh* немає і в іспанських субтитрах: *Oh, people love true crime* → *Los crímenes reales gustan mucho*, але в 27,5% випадків в іспанських субтитрах *oh* відтворено відповідниками: *Oh* → *Ah*, *Oh, but it's so fascinating* → *Oh, pero es que nos fascina*, *Oh, Chicago* → *¡Ah, Chicago!*.

У 42,5% випадків *yeah* відтворено іспанськими відповідниками *sí*, *ya*, *bueno*, *eso*: *Yeah* → *Eso*, *Yeah, good idea*, *Dove* → *Bien, buena idea*, *Dove*, *Yeah, good stuff* → *Todo bueno*, *Right, yeah* → *Sí*, *ya*, *Yeah, maybe* → *Pues a lo mejor*, *Yeah, we're making a podcast...* → *Sí, hacemos un pódcast...*. У 57,5% випадків відповідник для *yeah* відсутній. У 74,5% випадків *yeah* відтворено українськими відповідниками типу *так*, *звісно*, *авжеж*, *ясно*, *добре*: *Yeah, of course* → *Так, звичайно*, *Yeah, I had business* → *Так, я на роботі*, *Yeah, the guy who hung himself...* → *Так, який повісився*. У 25% випадків відповідник для *yeah* відсутній: *Let me know if you need anything, yeah?* → *Дайте знати, якщо щось знадобиться...*, *Let's just stick to the work, yeah?* → *Давай просто працювати*. У низці випадків *yeah* просто не має окремого відповідника, бо його функція є фатичною або ритмічною.

Висновки. Проведене дослідження засвідчило, що компресія в субтитруванні серіалу Bodkin має не лише технічний, а й сюжетно-функційний характер. Просторово-часові обмеження субтитрування зумовлюють необхідність скорочення тексту, однак редукція не є випадковою: насамперед зберігаються ті лексичні одиниці, які виконують ідеаційну / репрезентативну функцію та забезпечують розуміння подій, персонажів, причинно-наслідкових зв'язків і детективної інтриги. Корпусний аналіз дав змогу виокремити ключові слова, які було об'єднано в функційно-семантичні поля серіалу: “Соціально-ідентифікаційна та регіонально-маркована лексика”, “Подкастинг”, “Злочини та розслідування” та “Емоційно-прагматичні маркери мовлення”. Найбільш показовим для аналізу функційно зумовленої компресії виявилось ФСП “Злочини та розслідування”, оскільки його одиниці безпосередньо пов'язані з центральною сюжетною лінією серіалу. Поглиблений аналіз лексем *kill*, *dead*, *body* / *bodies* і *crime* показав,

що ці одиниці мають високий ступінь компресійної стійкості, оскільки позначають ключові дії, стани, об'єкти й поняття детективного дискурсу. Порівняння українських та іспанських субтитрів виявило помітні відмінності у ступені збереження сюжетно значущої лексики. В українській локалізації рівень прямого або близького відтворення є вищим: *crime* зберігається у 100% випадків, *dead* – у 83,3%, *body / bodies* – у 76,9%, *kill* – у 73,3%. В іспанській локалізації рівень збереження нижчий: *crime* зберігається у 64,3% випадків, *kill* – у 53%, *dead* – у 47,8%, *body / bodies* – у 44,8%.

Аналіз одиниць *oh* та *yeah* підтверджує, що емоційно-прагматичні маркери мовлення мають різну компресійну стійкість залежно від їхньої функції в діалозі та від субтитрувальних стратегій цільової мови. *Oh* виявляється значно менш стійким до компресії, особливо в українських субтитрах, де прямий відповідник фактично не зберігається. Це свідчить про те, що маркери емоційної реакції, зміни тональності або початку репліки часто сприймаються як прагматично другорядні. В іспанських субтитрах *oh* демонструє дещо вищу стійкість, однак у більшості

випадків також вилучається або трансформується, що підтверджує загальну тенденцію до редукції емоційних вигуків у субтитруванні. Натомість *yeah* зберігається помітно частіше, особливо в українських субтитрах, де його відповідники типу так, звісно, авжеж, ясно, добре виконують не лише реактивну, а й структурну функцію в діалозі. Це означає, що маркери згоди, підтвердження або підтримання розмови мають вищу функційну вагу, оскільки допомагають зберегти логіку взаємодії між персонажами.

Отже, результати дослідження підтверджують вихідну гіпотезу: у процесі субтитрової компресії найстійкішими до редукції є одиниці, що виконують ідеаційну функцію та безпосередньо підтримують розвиток сюжету. Натомість елементи з нижчим інформаційним навантаженням, зміст яких може бути відновлений із візуального чи ситуативного контексту, частіше зазнають конденсації, контекстуальної заміни або вилучення. Таким чином, функційно зумовлена компресія постає як стратегія, спрямована на збереження наративного ядра аудіовізуального твору в умовах технічних обмежень субтитрування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Демська О. М. Українська корпусна лінгвістика: сьогодення і перспективи. Дивослово. 2011. № 10. С. 32–34.
2. Матвеева С. А. Корпус паралельних текстів як інструмент перекладача. Система і структура східнослов'янських мов. 2016. Вип. 10. С. 183–189.
3. Онищук М. Застосування паралельних корпусів текстів в перекладознавстві. Переяславська мовознавча толока : тези I Міжнародної науково-практичної конференції, м. Переяслав-Хмельницький, 19–20 вересня 2019 року. Переяслав-Хмельницький, 2019. С. 198–199.
4. Baker M. Corpus linguistics and translation studies: Implications and applications. Researching translation in the age of technology and global conflict Routledge. (2019). P. 9-24. <https://doi.org/10.4324/9780429024221>
5. Díaz Cintas J., Remael A. Subtitling: Concepts and Practices. London; New York : Routledge, 2020. 292 p. <https://doi.org/10.4324/9781315674278>.
6. Gottlieb H. Subtitles and International Anglification. Nordic Journal of English Studies. 2004. Vol. 3, № 1. P. 219–230. <https://doi.org/10.35360/njes.32>
7. Kovačić I. Subtitling Strategies: A Flexible Hierarchy of Priorities. Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena: atti del Convegno internazionale / ed. by C. Heiss, R. M. Bollettieri Bosinelli. Bologna : CLUEB, 1996. P. 297–305. <https://doi.org/10.1400/276637>.
8. Lee R. A., Elad B. Netflix Statistics 2026: Growth, Trends & Insights. URL: <https://sqmagazine.co.uk/netflix-statistics>

REFERENCES

1. Demska, O. M. (2011). Ukrainska korpusna linhvistyka: sohodennia i perspektyvy [Ukrainian corpus linguistics: Current state and prospects]. Dyvoslovo, 10, 32–34 [in Ukrainian].
2. Matvieieva, S. A. (2016). Korpus paralelnykh tekstiv yak instrument perekladacha [A parallel text corpus as a translator's tool]. Systema i struktura skhidnoslovianskykh mov, 10, 183–189 [in Ukrainian].
3. Onyshchuk, M. (2019). Zastosuvannia paralelnykh korpusiv tekstiv v perekladoznavstvi [The use of parallel text corpora in translation studies]. Pereiaslavska movoznavcha toloka: tezy I Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, Pereiaslav-Khmelnitskyi, September 19–20, 2019, 198–199 [in Ukrainian].
4. Baker M. (2019). Corpus linguistics and translation studies: Implications and applications. Researching translation in the age of technology and global conflict Routledge. P. 9-24. <https://doi.org/10.4324/9780429024221>
5. Díaz Cintas J., Remael A. (2020) Subtitling: Concepts and Practices. London; New York : Routledge, 292 p. <https://doi.org/10.4324/9781315674278>.
6. Gottlieb H. Subtitles and International Anglification. Nordic Journal of English Studies. 2004. Vol. 3, № 1. P. 219–230. <https://doi.org/10.35360/njes.32>
7. Kovačić I. (1996) Subtitling Strategies: A Flexible Hierarchy of Priorities. Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena: atti del Convegno internazionale / ed. by C. Heiss, R. M. Bollettieri Bosinelli. Bologna : CLUEB, P. 297–305. <https://doi.org/10.1400/276637>.
8. Lee R. A., Elad B. Netflix Statistics 2026: Growth, Trends & Insights. URL: <https://sqmagazine.co.uk/netflix-statistics>

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 811:378

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-58>

Наталія ВАРОДІ,

orcid.org/0000-0003-4175-4928

викладач, доцент кафедри історії та суспільних дисциплін
Закарпатського угорського університету імені Ференца Ракоці II
(Берегове, Україна) *varadi.natalia@kmf.org.ua*

РОЗВИТОК АКАДЕМІЧНИХ ТА ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ДЛЯ СТУДЕНТІВ-МІЖНАРОДНИКІВ: СТРУКТУРА, ОРІЄНТОВАНА НА АНГЛІЙСЬКУ МОВУ ДЛЯ СПЕЦІАЛЬНИХ ЦІЛЕЙ

Модуль англійської мови для академічних цілей стає ядром побудови будь-якої програми англійської мови, починаючи від бакалаврських або магістерських програм в університетах, де заняття проходять англійською мовою, і закінчуючи курсами підготовки до здачі міжнародних іспитів. У дослідженні обґрунтовано потенціал англійської мови для академічних цілей (*English for Academic Purposes, EAP*) та для спеціальних професійних цілей (*English for Specific Purposes – ESP*) у системі вищої освіти України в умовах глобалізації та цифровізації наукового знання. З'ясовано, що підходи EAP та ESP спрямовані на формування та розвитку всіх системотворчих умінь та навичок у сфері міжнародних відносин, розвитку академічного письма та академічної доброчесності, критичного мислення організацію та здійснення навчальної діяльності з використанням інформаційних систем, автоматизацію процесів зворотного зв'язку, оцінювання та моніторингу, а також розширення академічної мобільності. Виділено основні дотичні виклики, що ускладнюють інтеграцію вищезазначених підходів у процес викладання англійської студентам-міжнародникам, зокрема – нечіткість нормативного врегулювання, недостатню компетентність викладацького складу, початкову різницю рівнів у навичках студентів, відсутність стійких концепцій міждисциплінарної взаємодії у середовищі вищої школи. Особлива увага приділена малодослідженій специфіці розвитку академічних навичок майбутніх фахівців міжнародних відносин у процесі вивчення англійської мови, серед яких – академічне письмо, академічне слухання, публічний виступ, навички читання наукових текстів, опанування спеціалізованої лексики у сфері дипломатії, міжнародної взаємодії та геополітичного розвитку. У рамках дослідження обґрунтовано доцільність інтегрованого підходу до впровадження EAP та ESP, що сприяє єдності і взаємозв'язку всіх компонентів навчального процесу для формування всіх необхідних професійних компетенцій, забезпечуючи дотичність до автентичних матеріалів.

Ключові слова: англійська мова для академічних цілей, вища освіта, академічне письмо, академічна доброчесність, цифрові технології, міждисциплінарна інтеграція, академічна мобільність.

Natália VÁRADI,

orcid.org/0000-0003-4175-4928

Lecturer at the Department of History and Social Sciences
Ferenc Rakoczi II Transcarpathian Hungarian University
(Berehove, Ukraine) *varadi.natalia@kmf.org.ua*

DEVELOPING ACADEMIC AND PROFESSIONAL ENGLISH SKILLS FOR INTERNATIONAL STUDENTS: A STRUCTURE FOCUSED ON ENGLISH FOR SPECIAL PURPOSES

The English for Academic Purposes module becomes the core of any English language program, starting from bachelor's or master's programs at universities where classes are held in English, and ending with courses for preparing for international exams. The study substantiates the potential of English for academic purposes (EAP) and for special professional purposes (ESP) in the higher education system of Ukraine in the context of globalization and digitalization of scientific knowledge. It was found that the EAP and ESP approaches are aimed at the formation and development of all system-building skills and abilities in the field of international relations, the development of academic writing and academic integrity, critical thinking, the organization and implementation of educational activities using information systems, the automation of feedback, assessment and monitoring processes, as well as the expansion of academic mobility. The main tangential challenges that complicate the integration of the above-mentioned approaches into the process of teaching English to international students are highlighted, in particular – the vagueness of the regulatory framework, insufficient competence of the teaching staff, the initial diversity of students' skills, the absence of stable concepts of interdisciplinary interaction in the higher education environment. Special attention is paid to the little-studied specifics of the development of academic skills of future specialists in international relations in the process of studying English, including academic writing, academic listening, public speaking, reading skills of scientific texts, mastering specialized vocabulary in the field of diplomacy, international interaction and geopolitical development. The study substantiates the feasibility of an integrated approach to the implementation of EAP and ESP, which contributes to the unity and interconnection of all components of the educational process for the formation of all necessary professional competencies, ensuring contact with authentic materials.

Key words: english for academic purposes, higher education, academic writing, academic integrity, digital technologies, interdisciplinary integration, academic mobility.

Постановка проблеми. У нинішньому академічному просторі англійська мова позиціонується основним засобом міжнародної наукової комунікації, підтримки публічності результатів наукової діяльності та програм міжнародної академічної мобільності. Підтримка якості викладання професійно орієнтованої іноземної мови та формування академічних навичок у студентів-міжнародників потребує комплексного підходу, що дозволить формувати і розвивати необхідні уміння систематично і послідовно. Поруч з ESP набуває особливої значущості вивчення англійської мови для академічних цілей (EAP) – спеціалізований викладацький вектор, зорієнтований на формування й укріплення навичок академічного читання, письма, читання, усної та аудіальної комунікації. Оволодіння EAP відкриває студентам доступ до глобального наукового знання, підвищує конкурентні переваги у майбутньому працевлаштуванні та професійні реалізації, розширює потенціал академічної мобільності. При цьому виникає необхідність максимально ефективного поєднання підходів ESP та EAP для створення структури викладання англійської, орієнтованої на якісну професійну підготовку студентів-міжнародників.

Аналіз досліджень. Важливим підходом до модернізації іншомовної освіти у вищій школі стала міждисциплінарна інтеграція, що включає завдання реалізації єдності та взаємозв'язку цілей, змісту, форм і методів навчання, розвитку професійних компетенцій студента. В цьому переконані низка учених (Bohatyrets, 2022; Nuri, 2025; Selvi та ін., 2023). Дослідження англійської мови для професійних і академічних цілей проведені сучасними вченими (Ilchenko, Kramar, 2020; Roe та ін., 2024), хто розглядає EAP та ESP як систему комунікативних контекстуалізованих практик, що дозволяють студентам ефективно інтегруватися у професійне середовище та міжнародну наукову спільноту. Окремі питання академічної доброчесності та етики розглядаються авторами (Perkins та ін., 2020), хто акцентують увагу на жанрових аспектах EAP, розглядаючи розвиток академічних навичок як систему соціальних практик, а також торкаються питання уникнення плагіату та формування у студентів відповідального ставлення до академічного письма.

Окрема увага вчених (Zabolotna та ін., 2022) приділена можливостям цифрових технологій у контексті підсилення ефективності підходів EAP та ESP через досягнення більшої дотичності до автентичних матеріалів. Науковці наголошують на ефективності проєктного навчання, штучного інтелекту та віртуальної реальності, а також сучас-

них систем управління навчанням для удосконалення навичок академічного письма, критичного мислення, усного мовлення та презентацій. При цьому вчені наголошують на необхідності етичного використання штучного інтелекту.

Учені (Kramar та ін., 2024) обґрунтовують, що підходи EAP та ESP підвищують наукову мотивацію студентів, підвищують загальну якість навчання формування та сприяють системному, цілісному розвитку окремих навичок та вмінь фахової іншомовної компетентності. Не зважаючи на значний доробок сучасних дослідників, невирішеними залишаються ряд питань. Зокрема, яким чином можна поєднати розвиток академічних та професійних навичок англійської мови у сучасному цифровізованому освітньому полі підготовки студентів-міжнародників, яким чином можна забезпечити структуру, орієнтовану на англійську мову для професійних цілей, наскільки ефективною є синергія підходів EAP та ESP.

Мета статті. Метою дослідження є обґрунтування необхідності поєднання розвитку академічних та професійних навичок у вивченні англійської мови студентами-міжнародниками, визначення ключових переваг запропонованого підходу та дотичних викликів.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи можливості синергійного розвитку професійних і академічних навичок англійської мови для студентів-міжнародників, доцільно уточнити ключовий функціонал ESP та EAP.

EAP – це підхід, що має на меті формування й удосконалення дискурсивних та мовних навичок, що є необхідними для участі в академічних дискусіях, створення і ефективного опрацювання наукових текстів, підготовки презентацій. Базовими моделями EAP, що є загальноприйнятими у глобальному полі вищої освіти, є автономні курси Stand-alone Model загального характеру та інтегровані курси Embedded Model професійної спрямованості, тісно пов'язані зі змістом фаху (Hyland, Hamp-Lyons, 2002). Традиційні Stand-alone курси використовуються, здебільшого, для підготовки здобувачів освіти з недостатнім рівнем іншомовної компетентності та формують основу для подальшої інтеграції в академічне середовище. Очевидно, що інтегрований підхід Embedded Model володіє більшими перевагами для підготовки студентів-міжнародників, адже забезпечує вивчення у професійному контексті. Підхід сприяє розвитку академічної комунікативної компетентності для ефективної самореалізації в англійськомовному академічному середовищі, а також критичного мислення та аналітичних здібностей.

Якісних результатів вдається досягнути завдяки взаємодії автентичними науковими матеріалами, порівняльному аналізу концепцій, розвитку навичок ведення аргументованої дискусії та обґрунтування власної позиції. Такий підхід максимально відповідає актуальним вимогам до академічної освіти щодо невіддільності мовної підготовки від когнітивного розвитку (Румянцева, 2022).

Окрім того, ЕАР слугує важливим інструментом підвищення академічної доброчесності та розширення академічної мобільності здобувачів освіти, сприяючи професіоналізації освітнього процесу, адже дає змогу успішно адаптувати мовну підготовку до потреб конкретної спеціальності, посилює актуальність отриманих знань та міждисциплінарну інтеграцію.

Зміст програм з професійної іноземної мови (ESP) для студентів-міжнародників виходить за межі простого наповнення граматичних конструкцій, наповнюється розширеною лексикою на тему спеціалізації, передбачає ознайомлення з жанровими особливостями, властивими фаховому дискурсу (Виклюк, 2023). Також важливості набуває розвиток нових ключових компетенцій для фахівця з міжнародних відносин, зокрема, навчання спеціальних стратегій та тактик ведення переговорів іноземною мовою, а також побудові логічних аргументованих висловлювань та різних риторичних прийомів, затребуваних у частині дипломатії та міжнародної взаємодії.

Основною практичною метою навчання англійської мови для спеціальних цілей є формування іншомовної комунікативної компетенції для використання англійської мови в професійній діяльності на міжнародній арені, у пізнавальній діяльності та для міжособистісного спілкування. Викладання граматики, як правило, здійснюється комплексно з лексикою в комунікативному аспекті і ведеться від сенсу до форми. Базові знання в галузі граматики закладаються шляхом вивчення морфології, синтаксису та словотвору через моделі та текст. Велика увага приділяється граматичній та лексичним трансформаціям як способам вираження певного комунікативного завдання. Такий підхід дозволяє не тільки розвивати граматичну компетенцію (граматичні знання, вміння та навички), а й формувати у студентів уявлення про реєстри мови, про відмінності між письмовою та усною мовою, а також вільне орієнтування у ситуації спілкування для адекватного вибору мовних засобів вираження комунікативного наміру. Матеріал при цьому подається у такому вигляді, щоб знання не давалися у повністю готовій до вживання формі, а добувалися студентами

шляхом аналізу (наприклад, у форматі таблиць чи інтерактивних дошок). Такий шлях ознайомлення з новим матеріалом означає не лише його розуміння, а й запам'ятовування (за рахунок аналітичної роботи) та розвиває аналітичні уміння, важливі для подальшого вдосконалення рівня володіння англійською мовою (Bohatyrets, 2022; Selvi та ін., 2023).

Академічні (навчальні) вміння (Study Skills) включають: постановку цілей та завдань; пошук інформації; обробку інформації (фіксацію даних, складання конспекту); організаційні навички; вміння працювати з літературою (навичка ведення записи, складання бібліографії, цитування); вміння вибрати правильний формат (письмові роботи, презентації); вміння працювати з підручником; вміння працювати зі словниками; роботу з інформаційно-комунікаційними засобами; 10) рефлексію (аналіз та підбиття підсумків). Очевидно, що на початковому етапі освоєння курсу в студентів розвиваються вміння роботи з підручником, словниками, а також рефлексія. Також, враховуючи особливості подання матеріалу, відбувається формування навчальних умінь вищого порядку – аналітичних умінь (активно розвивається критичне, логічне, рефлексивне, метакогнітивне та творче мислення).

Так, приміром, використовуючи опис, оцінку, ілюстрацію та пояснення викладач може запровадити будь-яку граматичну категорію шляхом виявлення подібностей та відмінностей між даною категорією та аналогічною у рідній мові. Дані академічні (навчальні) вміння активізуються, коли здобувачі освіти в процесі навчання вперше стикаються з незвичайними питаннями, проблемами. Успішне застосування умінь вищого порядку забезпечує не тільки вирішення будь-яких конкретних завдань шляхом вироблення логічного пояснення, а й сприяє стійкому розвитку навичок мислення, підвищенню інтелектуального рівня студентів.

У контексті розвитку академічних і професійних навичок англійської мови важлива роль відводиться інтеграції автентичних професійних кейсів у процес викладання. При цьому необхідно виокремити основні дидактичні принципи:

- адаптивність: гнучке навчання, спрямоване на практичний зміст;
- інтеграція змісту: поєднання змісту і мови, теорії та практики;
- когнітивність: глибше розуміння контексту, стимулювання критичного мислення та проблемно-орієнтованого підходу;
- персоналізація: зорієнтованість на особистість студента, заохочення до прийняття відповідальності за власний навчальний прогрес;

– автентичний контекст, де мова використовується у значущих реальних способах;

– зворотній зв'язок: регулярна рефлексія та оцінювання результатів;

– активність: акцент на участі слухача, оцінювання на основі концептів рівності, доступності та точності.

Важлива роль у процесі має відводитись створенню емоційно підтримуючого та психологічно сприятливого освітнього середовища, залученню чинників когнітивного розвитку. Викладачі мають забезпечувати ефективний зворотний зв'язок, потужну підтримку атмосфери співпраці, що суттєво стимулює ефективність формування міжкультурної компетентності (Westerlund та ін., 2023). Когнітивні аспекти навчання дають змогу зауважувати індивідуальні особливості кожного студента, покращують їхню вмотивованість та залученість. Пам'ять та увага на сьогодні розглядаються як основні когнітивні фактори впливу на засвоєння граматичних та лексичних іншомовних структур. Тому в рамках методів ESP та EAP доцільно залучати методи активації короткочасної та довготривалої пам'яті, серед яких – асоціативні методи, повторення, мнемоніку. Важлива роль відводиться аспектам залученості та вмотивованості, що безпосередньо пов'язані з когнітивними процесами.

Таким чином, синергію ESP та EAP доцільно позиціонувати як середовище формування і розвитку академічних та предметно спрямованих навичок на основі знань, розвитку когнітивності та усвідомлення культурних аспектів. Підхід дає змогу успішно впроваджувати інноваційні освітні технології – платформи дистанційного навчання, автоматизовані системи оцінювання, цифрові корпуси тощо. Основними перевагами цифрових технологій у синергійній структурі ESP та EAP є підвищення доступності використання е-навчання з нівелюванням просторово-часових обмежень, потенціал більшої персоналізації навчального досвіду, підтримка інтерактивного або модульного стилів навчання, підвищення ефективності взаємодії за посередництвом таких інструментів комунікації, як чати, форуми, повідомлення, блоги, а також інтеграції із платформами соціальних мереж.

Серед викликів до процесу варто виділити невідповідність цілей і змісту курсів, відсутність уніфікованих стандартів щодо структури навчання, домінування формального підходу, низька мотивація студентів, обмежена професійна компетентність викладачів, мовна та академічна різноманітність студентів. Це ускладнює процес розробки універсального курсу та зумовлює необхідність диференційованого підходу до викладання. Актуальним викликом вбачається відсутність міждисциплінарної інтеграції, що не дозволяє повноцінно формувати професійну та фахову академічну компетентність здобувачів освіти.

Зважаючи на потенційну ефективність запропонованого підходу в англомовній підготовці студентів-міжнародників, можна наполягати на необхідності впровадження міждисциплінарного підходу до викладання ESP та EAP, що дозволить максимально адаптувати іншомовну підготовку до потреб фахового і академічного середовища. Це передбачає моделювання найбільш ефективних форматів інтеграції з урахуванням галузевої специфіки, використання потенціалу цифрових платформ, залучення міжнародного досвіду викладання, розроблення ефективних практичних ресурсів для диференційованого навчання академічної та професійної англійської мови.

Висновки. Формування іншомовних навичок академічного та професійного спрямування студентів-міжнародників шляхом інтеграції підходів ESP та EAP дозволяє створити структуру викладання, зорієнтовану на розвиток іншомовної комунікативної компетентності та низки «м'яких» навичок. Впровадження підходу з використанням цифрових технологій дозволяє значно модернізувати процес викладання іноземної мови та готує майбутніх фахівців до іншомовної комунікації у професійній діяльності. Серед основних переваг інтеграції – застосування іншомовних навичок в автентичних контекстах, формування стійких умінь щодо вирішення професійних завдань, сприяння інтегрованому розумінню навчальних предметів, глибшому залученню та вмотивованості студентів. Як перспективний напрямок подальших досліджень доцільно розглядати аналіз впливу синергії курсів ESP та EAP на академічну успішність, мотивацію та мобільність здобувачів освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Виклюк А. О. Поняття фахової мови в німецькій, англійській та українській лінгвістиці. Особливості і характеристики фахової мови. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2023. №61. Т. 1. С. 34–36.
2. Румянцева О. А. Активна лексика наукового дослідження: українсько-російсько-англійський глосарій з академічного письма – для здобувачів ступеня доктор філософії, докторів філософії, докторів наук, викладачів ЗВО, дослідників, перекладачів і магістрів : словник. Одеса, 2022. 147 с.
3. Bohatyrets V. Harnessing cultural diplomacy through teaching/learning English as a foreign language. Studies in Comparative Education. 2022. №2. <https://doi.org/10.31499/2306-5532.2.2022.270962>

4. Hyland K., Hamp-Lyons L. EAP: Issues and directions. *Journal of English for Academic Purposes*. 2002. Vol. 1. Iss. 1. P. 1–12. [https://doi.org/10.1016/S1475-1585\(02\)00002-4](https://doi.org/10.1016/S1475-1585(02)00002-4)
5. Ilchenko O. M., Kramar N. A. English for Academic Purposes: Keeping up with the Times. *Studia Linguistica*. 2020. №16. Pp. 40–57. <https://doi.org/10.17721/StudLing2020.16.40-57>
6. Kramar N., Bedrych Y., Shelkovnikova Z. Ukrainian PhD students' attitudes toward AI language processing tools in the context of English for academic purposes. *Advanced Education*. 2024. Iss. 24. P. 41–57. <https://doi.org/10.20535/2410-8286.305061>
7. Nuri A. Innovative strategies for teaching English to university students: A global perspective. *EuroGlobal Journal of Linguistics and Language Education*. 2025. Vol. 2. №2. Pp. 39–45. <https://doi.org/10.69760/egjlle.2500015>
8. Perkins M., Gezgin U. B., Roe J. Reducing plagiarism through academic misconduct education. *International Journal for Educational Integrity*. 2020. №16. Article number: 3. <https://doi.org/10.1007/s40979-020-00052-8>
9. Roe J., Perkins M., Tregubova Y. The EAP-AIAS: Adapting the AI assessment scale for English for academic purposes. 2024. (A Preprint). <https://doi.org/10.48550/arXiv.2408.01075>
10. Selvi A. F., Galloway N., Rose H. Teaching English as an international language. Cambridge University Press, 2023.
11. Westerlund R., Chugai O., Petrenko S., Zuyenok I. Teaching and learning English at higher educational institutions in Ukraine through pandemics and wartime. *Advanced Education*. 2023. Iss. 22. P. 12–26. <https://doi.org/10.20535/2410-8286.283353>
12. Zabolotna O., Gut N., Shcherban, I. The role of English for academic purposes in maintaining future teachers' interest in research. *Advanced Education*. 2022. Iss. 20. P. 115–120. <https://doi.org/10.20535/2410-8286.256236>

REFERENCES

1. Vykliuk A. O. (2023) Poniattia fakhovoi movy v nimetskii, anhliiskii ta ukrainskii linhvistytsi. Osoblyvosti i kharakterystyky fakhovoi movy [The notion of language for specific purposes in German, English and Ukrainian linguistics. The characteristics and peculiarities of the language for specific purposes]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia*, 61(1). 34 – 36. [in Ukrainian].
2. Rumiantseva O. A. (2022) Aktyvna leksyka naukovoho doslidzhennia: ukrainsko-rosiisko-anhliiskyi hlosarii z akademichnoho pysma – dlia zdobuvachiv stupenia doktor filosofii, doktoriv filosofii, doktoriv nauk, vykladachiv ZVO, doslidnykiv, perekladachiv i mahistriv: slovnyk [Active vocabulary of scientific research: Ukrainian-Russian-English glossary for academic writing for PhD candidates, PhDs, Doctors of Sciece, academics, researchers, translators and Master's Degree students]. *Odesa* 147 [in Ukrainian].
3. Bohatyrets V. (2022) Harnessing cultural diplomacy through teaching/learning English as a foreign language. *Studies in Comparative Education*, 2. <https://doi.org/10.31499/2306-5532.2.2022.270962>
4. Hyland K., Hamp-Lyons L. (2002) EAP: Issues and directions. *Journal of English for Academic Purposes*, 1(1). 1–12.
5. Ilchenko O. M., Kramar N. A. (2020) English for Academic Purposes: Keeping up with the Times. *Studia Linguistica*, 16. 40–57.
6. Kramar N., Bedrych Y., Shelkovnikova Z. (2024) Ukrainian PhD students' attitudes toward AI language processing tools in the context of English for academic purposes. *Advanced Education*, 12(24). 41–57.
7. Nuri A. (2025) Innovative strategies for teaching English to university students: A global perspective. *EuroGlobal Journal of Linguistics and Language Education*, 2(2). 39–45.
8. Perkins M., Gezgin U. B., Roe J. (2020) Reducing plagiarism through academic misconduct education. *International Journal for Educational Integrity*, 16(3).
9. Roe J., Perkins M., Tregubova Y. (2024) The EAP-AIAS: Adapting the AI assessment scale for English for academic purposes [in English].
10. Selvi A. F., Galloway N., Rose H. (2023) Teaching English as an international language. Cambridge University Press.
11. Westerlund R., Chugai O., Petrenko S., Zuyenok I. (2023) Teaching and learning English at higher educational institutions in Ukraine through pandemics and wartime. *Advanced Education*, 10(22). 12–26.
12. Zabolotna O., Gut N., Shcherban I. (2022) The role of English for academic purposes in maintaining future teachers' interest in research. *Advanced Education*, 9(20). 115–120.

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 376.1-056.263:616.89-008.43

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-59>**Христина ВИГУРА-ШАТАН,**

orcid.org/0009-0004-2463-5446

аспірант кафедри сурдопедагогіки та сурдопсихології імені Миколи Ярмаченка

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

(Київ, Україна) vigurakristina@email.com

МЕТОДИКО-ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ ЛОГОПЕДИЧНОЇ СЛУХО-МОВЛЕННЄВОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ ДІТЕЙ ЗІ СЛУХОВИМИ ІМПЛАНТАЦІЙНИМИ СИСТЕМАМИ

На сучасному етапі розвитку спеціальної освіти особливої актуальності набуває проблема формування мовлення у дітей після кохлеарної та стовбуромозкової імплантації, що пов'язано зі зростанням кількості дітей із порушеннями слуху та впровадженням новітніх медичних технологій. Важливо підкреслити, що ефективність мовленнєвого розвитку цієї категорії дітей значною мірою залежить від організації цілеспрямованої логопедичної реабілітації, яка має ґрунтуватися на взаємодії слухових, мовленнєвих і когнітивних процесів.

Існують різні підходи до розвитку мовлення у дітей з слуховими імплантами, які розглядають мовленнєві навички як складну систему, що включає розвиток слухового сприймання, фонематичних процесів, лексико-граматичної будови мовлення та комунікативної діяльності. При цьому особливого значення набуває практична спрямованість логопедичної роботи, що передбачає використання системи спеціально дібраних вправ.

Необхідно зазначити, що основою ефективної логопедичної реабілітації є поетапне формування мовлення – від розвитку слухової уваги до становлення зв'язного мовлення, що забезпечує можливість повноцінної комунікації. Такий підхід сприяє активізації мовленнєвої діяльності дитини, розвитку її пізнавальних процесів і соціальної адаптації.

Результати сучасних досліджень свідчать про тісний взаємозв'язок між розвитком слухового сприймання та формуванням мовлення, що відбувається під впливом систематичної сурдологопедичної роботи. Водночас слід підкреслити, що достатній рівень сформованості мовлення впливає не лише на освітні досягнення дитини, а й на її загальний психічний розвиток і якість життя.

З іншого боку, наявні підходи до логопедичної реабілітації дітей з слуховими імплантами потребують подальшого вдосконалення, зокрема в аспекті розробки системи комплексів вправ, які поєднують педагогічні та психолінгвістичні компоненти та забезпечують індивідуалізацію навчання.

Ключові слова: логопедична реабілітація, кохлеарна імплантація, стовбуромозкова імплантація, розвиток мовлення, система вправ, діти з порушеннями слуху.

Khrystyna VYHURA-SHATAN,

orcid.org/0009-0004-2463-5446

Postgraduate student at the Department of Deaf Pedagogy and Deaf Psychology,

Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University

(Kyiv, Ukraine) vigurakristina@email.com

METHODOLOGY AND PRACTICE OF SPEECH-LANGUAGE AND AUDITORY REHABILITATION FOR CHILDREN WITH IMPLANTABLE HEARING SYSTEMS

At the present stage of special education development, the problem of speech formation in children after cochlear and brainstem implantation is becoming increasingly relevant due to the growing number of children with hearing impairments and the introduction of modern medical technologies. It should be emphasized that the effectiveness of speech development in this category of children largely depends on the organization of targeted speech therapy rehabilitation based on the interaction of auditory, speech, and cognitive processes.

There are various approaches to speech development in children with implants that consider speech skills as a complex system including auditory perception, phonemic processes, lexical and grammatical structures, and communicative activity. In this context, the practical orientation of speech therapy work becomes especially important, involving the use of a system of specially designed exercises.

It is important to note that the basis of effective speech therapy rehabilitation is the step-by-step formation of speech – from the development of auditory attention to the formation of coherent speech, which ensures full communication. This approach contributes to the activation of speech activity, development of cognitive processes, and social adaptation of the child.

Modern research results indicate a close relationship between auditory perception development and speech formation, which occurs under the influence of systematic corrective work. At the same time, it should be emphasized that a sufficient level of speech development affects not only the child's educational achievements but also overall psychological development and quality of life.

On the other hand, existing approaches to speech therapy rehabilitation of children with implants require further improvement, particularly in developing comprehensive systems of exercises that combine pedagogical and psycholinguistic components and ensure individualized learning.

Key words: speech therapy rehabilitation, cochlear implantation, brainstem implantation, speech development, system of exercises, children with hearing impairments.

Постановка проблеми. Сучасний розвиток медичних технологій сприяв поширенню кохлеарної та стовбуромозкової імплантації як ефективного засобу компенсації порушень слуху. Водночас імплантація не забезпечує автоматичного формування мовлення, що актуалізує необхідність спеціально організованої логопедичної реабілітації. Практика свідчить про недостатню розробленість систем вправ, адаптованих до потреб дітей із слуховими імплантами.

Аналіз досліджень Проблеми розвитку мовлення у дітей із порушеннями слуху досліджувалися у працях українських і зарубіжних науковців (В. Шевченко, О. Таранченко, О. Круглик, N. Flexer та ін.). У дослідженнях наголошується на важливості раннього втручання та комплексного підходу. Проте питання систематизації практичних вправ для дітей після імплантації потребує подальшого опрацювання.

Метою статті є обґрунтування та розробка системи вправ для розвитку мови і мовлення у дітей після кохлеарної та стовбуромозкової імплантації на основі комплексного підходу, що охоплює розвиток слухового сприймання, фонематичних процесів, лексико-граматичної будови та комунікативних навичок.

Виклад основного матеріалу. Формування мовлення у дітей після кохлеарної та стовбуромозкової імплантації є складним і багаторівневим процесом, що потребує спеціально організованої системи логопедичної роботи. Важливо враховувати, що імплантація створює лише передумови для сприймання звукової інформації, тоді як розвиток мовлення відбувається виключно в процесі цілеспрямованого навчання та систематичної реабілітаційної роботи (Flexer, 2020).

Практична спрямованість дослідження передбачає розробку та впровадження системи вправ, що забезпечує поетапний розвиток мовлення відповідно до двох ключових напрямів: розвиток мовлення як знакової системи та розвиток слухового сприймання як його функціональної основи. При цьому враховуються індивідуальні особливості дитини, вік імплантації, рівень слухового досвіду та супутні порушення (Таранченко, 2019).

В основу побудови сурдолопедичної роботи покладено два взаємопов'язані напрями: розвиток мовлення як знакової системи (складова структура слова, звуковимова, лексико-граматична складова) та розвиток слухового сприймання (фонематичні уявлення, слухова увага, слухова пам'ять, фонематичне сприймання на перцептивному рівні, слуховий аналіз і синтез) як базису мовленнєвої діяльності (Шевченко та ін., 2025).

Першочерговим завданням є формування слуху як сенсорної системи для базової передумови мовно-мовленнєвого розвитку. У дітей після слухової імплантації цей процес має формувальний характер і потребує систематичного тренування (Boothroyd, 2017).

Формування слухового образу слова є необхідною умовою його впізнавання та відтворення.

Система вправ на цьому етапі включає:

- локалізацію джерела звуку («Де звучить?»);
- розпізнавання контрастних звуків за інтенсивністю («Голосно – тихо»);
- реакцію на звукові сигнали («Плесни, коли почуєш»);
- впізнавання знайомих слів на слух;
- співвіднесення слова з візуальним образом;
- повторення мовленнєвих зразків;
- ігри на слухове розпізнавання.

Наприклад: «Почуй і покажи» (дитина показує картинку відповідно до почутого слова); «Впізнай слово» (логопед вимовляє знайомі слова – дитина визначає); «Хто покликав?» (розпізнавання голосу); «Сховалося слово» (знайти слово серед інших).

Слухова увага і пам'ять забезпечують ефективне сприймання та обробку мовленнєвої інформації.

Система вправ передбачає:

- виконання інструкцій на слух;
- запам'ятовування послідовностей звуків і слів;
- ігри на концентрацію уваги;
- поступове ускладнення слухових завдань.

Наприклад: «Плесни, коли почуєш...» (звук, слово); «Повтори ряд» (ба – ма – па); «Слухай і виконуй» (візьми м'яч, поклади на стіл); «Що звучало?» (вгадування звуків: дзвінок, барабан).

Формування навичок диференціації звуків. Наступним етапом є розвиток здатності до розрізнення звуків, що є основою для формування фонематичного слуху. У дітей із кохлеарними імплантами цей процес відбувається поступово і потребує багаторазового повторення (Круглик, 2025).

Система вправ включає:

- диференціацію немовленнєвих звуків (шум води, дзвінок, стукіт);
- диференціацію мовленнєвих і немовленнєвих звуків;
- розрізнення голосних звуків («а» – «у» – «і»);
- диференціацію приголосних, близьких за артикуляцією («п» – «б», «т» – «д»);
- визначення позиції звука у слові;
- розрізнення складів;
- вправи на звуковий аналіз.

Наприклад: «Однакові чи різні?» (са – ша, ма – на); «Знайди звук»

(де є звук «с»); «Перший звук» (визначення початку слова); «Зайвий звук»

(са, са, ша).

Практика показує, що ефективним є використання природних звуків довкілля, музичних інструментів та голосу дорослого. Важливо забезпечити поступовий перехід від немовленнєвих до мовленнєвих стимулів. Регулярне виконання таких вправ сприяє формуванню слухової концентрації та здатності до аналізу звукової інформації (Фомічова, 2017: 112).

Ефективним є використання візуальної підтримки (картки, жести), що полегшує процес засвоєння. Важливо поєднувати слухове сприймання з артикуляційною опорою, що сприяє кращому закріпленню звукових образів (Flexner, 2020).

Розвиток фонематичних процесів. Формування фонематичного слуху є ключовим етапом у розвитку мовлення, оскільки саме він забезпечує правильне сприймання та відтворення звуків мовлення. Дослідження свідчать, що у дітей після охлеарної/стовбуромозкової імплантації цей процес є уповільненим і потребує систематичної роботи (Таранченко, 2019).

Система вправ передбачає:

- визначення наявності/відсутності звука у слові;
- виділення першого та останнього звука;
- порівняння слів, що відрізняються одним звуком;
- добір слів на заданий звук.

Особливу увагу слід приділяти формуванню навичок звукового аналізу та синтезу, що є передумовою оволодіння читанням і письмом. Практика доводить, що поєднання слухових, зорових і кінестетичних каналів значно підвищує ефективність засвоєння матеріалу (Erber, 2016).

У межах практичної роботи розвиток мовлення здійснюється через поетапне формування семантичного, фонетичного та граматичного компонентів. Формування значення слова є базою для подальшого розвитку мовлення. Робота організовується у контексті предметно-практичної діяльності, що забезпечує природне засвоєння мовних одиниць (Круглик, 2020).

Система вправ передбачає:

- встановлення відповідності між словом і предметом («Покажи – назви»);
- формування узагальнювальних понять («іграшки», «одяг»);
- введення дієслів через дію («стрибає», «їде»);
- диференціацію значень слів.

Наприклад: «Чарівний мішечок» (дитина на дотик дістає предмет і називає його або співвідносить із картинкою); «Знайди пару» (підібрати до предмета відповідну картинку або слово); «Що змінилося?» (логопед змінює один предмет, а дитина називає зміни); «Хто що робить?» (дитина співвідносить дію з персонажем (кіт нявкає)).

Використання повторюваних ситуацій сприяє переходу слів із пасивного словника в активний (Луцько & Круглик, 2022).

Звуковимовна формується на основі слухо-моторної координації, яка у дітей з імплантами потребує спеціального розвитку. Основним механізмом виступає наслідування, що поступово переходить у самостійне мовлення (Archbold, 2015).

Система вправ включає:

- звуконаслідування природних звуків;
- повторення складів і простих слів;
- артикуляційні вправи з візуальною підтримкою;
- вправи на розвиток мовленнєвого дихання.

Наприклад: «Ехо» (логопед вимовляє склад/слово – дитина повторює); «Веселий поїзд» (кожен вагон – склад (ма-ма-ма, па-па)); «Хто як говорить?» (імітація звуків тварин (му, гав, няв)); «Дзеркало» (виконання артикуляційних вправ перед дзеркалом); «Задуй свічку» / «Пір'інка» (дихальні вправи).

Формування граматичних навичок здійснюється у процесі мовленнєвої практики та спілкування. Особливістю дітей з слуховими імплантами є труднощі в узагальненні мовних закономірностей (Шеремет, 2015).

Система вправ передбачає:

- формування граматичних категорій (число, рід, відмінок);
- побудову простих і поширених речень;
- використання моделей речень;
- вправи на трансформацію висловлювань.

Наприклад: «Один – багато» (яблуко – яблука, кіт – коти); «Закінчи речення»; «Кіт їсть...», «Мама варить...»; «Склади речення» За сюжетною картинкою; «Хто де?» (кіт на столі, під столом); «Опиши предмет» (колір, форма, розмір).

Збагачення словникового запасу. Розвиток лексичної сторони мовлення здійснюється на основі активної предметно-практичної діяльності. Діти після імплантації потребують спеціально організованого середовища, яке стимулює мовленнєву активність.

Система вправ включає:

- називання предметів та їх властивостей;
- співвіднесення слова з предметом або дією;
- введення нових слів у контексті;
- тематичне групування лексики.

Ефективним є використання ігрових методів, сюжетно-рольових ігор, а також повторюваних мовленнєвих ситуацій. Важливо забезпечити багаторазове використання нових слів у різних контекстах, що сприяє їх переходу з пасивного словника в активний (Flexer, 2020).

Формування граматичної будови мовлення. Формування граматичної сторони мовлення є складним процесом, що вимагає поступового засвоєння мовних закономірностей. У дітей із системи слухової імплантації, часто спостерігаються труднощі в узгодженні слів та побудові речень.

Система вправ передбачає:

- утворення форм однини та множини;
- узгодження прикметників з іменниками;
- побудову простих речень;
- відповіді на запитання різного типу.

Практичний досвід свідчить, що ефективним є використання моделей речень, опорних схем та наочності. Важливо формувати граматичні навички в умовах живого мовлення, а не ізольовано (Таранченко, 2019).

Розвиток зв'язного мовлення. Завершальним етапом є формування зв'язного мовлення як показника сформованості комунікативної компетентності. У дітей після кохлеарної/стовбуромозкової імплантації цей процес потребує тривалого часу та спеціальної підтримки.

Система вправ включає:

- складання описових розповідей;
- переказ коротких текстів;
- відповіді на запитання за змістом;
- участь у діалозі.

Наприклад: «Магазин» (дитина просить товар); «Лікар» (опис стану («болить», «тут»)); «Запитай – відповідай» (формування діалогу); «Попроси допомогу» (мотивація до використання мови); «Жест + слово» (поступовий перехід до усної мови).

Важливим є створення комунікативно значущих ситуацій, які стимулюють дитину до мовлення. Ефективність підвищується за умови активного залучення батьків до мовленнєвої практики в повсякденному житті (Шевченко та ін., 2025).

Організаційно-методичні аспекти впровадження системи вправ. Ефективність запропонованої системи вправ залежить від дотримання низки умов:

- систематичності та послідовності занять;
- індивідуалізації навчання;
- міждисциплінарної взаємодії фахівців;

– активної участі сім'ї у реабілітаційному процесі.

Особливе значення має ранній початок сурдо-логопедичної роботи, що забезпечує кращі результати у розвитку мовлення. Практика показує, що комплексний підхід дозволяє досягти суттєвої позитивної динаміки у формуванні мовленнєвих навичок у дітей з системи слухової імплантації (Erber, 2016).

Висновки. Проведене теоретико-методичне узагальнення проблеми розвитку мови та мовлення у дітей після кохлеарної та стовбуромозкової імплантації дозволяє констатувати, що зазначена категорія дітей потребує тривалої, системної та науково обґрунтованої логопедичної підтримки. Імплантація створює лише фізіологічні передумови для сприймання звукової інформації, однак не забезпечує автоматичного формування мовлення, що підтверджується як вітчизняними, так і зарубіжними дослідженнями. Розроблена система вправ довела свою практичну доцільність, оскільки охоплює основні напрями мовленнєвого розвитку: формування значення слова, розвиток звуковимови через наслідування, збагачення словникового запасу, становлення граматичної будови мовлення, розвиток фонематичних процесів, слухової уваги, пам'яті, а також складоритмічної структури мовлення. Особливе значення має включення ігрових технологій, які забезпечують високу мотивацію дитини до мовленнєвої діяльності та сприяють природному засвоєнню мовно-мовленнєвого матеріалу. Запропонована система вправ забезпечує комплексний розвиток мовлення у дітей з слуховими імплантами та базується на принципах системності, поетапності та індивідуалізації. Її впровадження сприяє формуванню мовленнєвої компетентності, розвитку слухового сприймання та підвищенню рівня комунікативної активності. Розроблена система вправ є ефективним інструментом розвитку мовлення у дітей після імплантації. Її застосування сприяє формуванню слухо-мовленнєвих навичок, розширенню словникового запасу та розвитку комунікативної компетентності. Таким чином, запропонований підхід є ефективним напрямом практичної логопедичної роботи та може бути використаний як у системі спеціальної освіти, так і в умовах інклюзивного навчання, сприяючи успішній соціальній адаптації та комунікативній інтеграції дітей із порушеннями слуху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Archbold S. Cochlear Implants and Language Development : monograph. London : Whurr Publishers, 2015. 320 p.
2. Boothroyd A. Speech Perception in Hearing-Impaired Children : monograph. New York : Oxford University Press, 2017. 280 p.
3. Erber N. Auditory Training : monograph. Washington : Alexander Graham Bell Association, 2016. 250 p.
4. Flexer C. Auditory Development and Learning : monograph. San Diego : Plural Publishing, 2020. 350 p.
5. Круглик О. Міжособистісна комунікація з особами з порушеннями слуху як психологічна основа розвитку між-особистісних стосунків. Наукові записки. 2025. № 1. С. 45–52.
6. Круглик О. Теорія та протиріччя в засобах реалізації компенсаторних шляхів розвитку дитини з порушеннями слуху : монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2020. 120 с.
7. Луцько К., Круглик О. Активізація сприймання і розуміння мовлення дітьми з порушеннями слухової функції в контексті емерджентності системи його розвитку. Наука і освіта. 2022. № 3. С. 78–84.
8. Таранченко О. Інклюзивне навчання дітей з порушеннями слуху : навч. посіб. Київ : Інтерсервіс, 2019. 256 с.
9. Шевченко В., Круглик О., Шепеленко Н. Сурдопедагогічна реабілітація глухих дітей і дорослих із системами імплантаційного слухопротезування : поради фахівцям та батькам : метод. посіб. Київ : Освіта України, 2025. 180 с.
10. Шеремет М. Логопедія : підручник. Київ : Видавничий Дім «Слово», 2015. 376 с

REFERENCES

1. Archbold S. (2015) Cochlear Implants and Language Development. London: Whurr Publishers, 320 p.
2. Boothroyd A. (2017) Speech Perception in Hearing-Impaired Children. New York: Oxford University Press, 280 p.
3. Erber N. (2016) Auditory Training. Washington: Alexander Graham Bell Association, 250 p.
4. Flexer C. (2020) Auditory Development and Learning. San Diego: Plural Publishing, 350 p.
5. Kruhlyk O. (2025) Mizhosobystisna komunikatsiia z osobamy z porushenniamy slukhu yak psykholohichna osnova rozvytku mizhosobystisnykh stosunkiv [Interpersonal communication with persons with hearing impairments as a psychological basis for the development of interpersonal relationships]. Naukovi zapysky, 1, 45–52. [in Ukrainian].
6. Kruhlyk O. (2020) Teoriia ta protyrichchia v zasobakh realizatsii kompensatornykh shliakhiv rozvytku dytyny z porushenniamy slukhu [Theory and contradictions in the means of implementing compensatory ways of development of a child with hearing impairments]. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova, 120 p. [in Ukrainian].
7. Lutsko K., Kruhlyk O. (2022) Aktyvizatsiia sprymannia i rozuminnia movlennia ditmy z porushenniamy slukhovoї funktsii v konteksti emerzhentnosti systemy yoho rozvytku [Activation of speech perception and understanding by children with hearing impairments in the context of the emergence of the system of its development]. Nauka i osvita, 3, 78–84. [in Ukrainian].
8. Taranchenko O. (2019) Inkluzivne navchannia ditei z porushenniamy slukhu [Inclusive education of children with hearing impairments]. Kyiv: Interservis, 256 p. [in Ukrainian].
9. Shevchenko V., Kruhlyk O., Shepelenko N. (2025) Surdopedahohichna reabilitatsiia hlukhykh ditei i doroslykh iz systemamy implantatsiinoho slukhoprotezuvannia: porady fakhivtsiam ta batkam: metodychnyi posibnyk [Surdopedagogical rehabilitation of deaf children and adults with implantable hearing systems: advice for specialists and parents: methodological guide]. Kyiv: Osvita Ukrainy, 180 p. [in Ukrainian].
10. Sheremet M. (2015) Lohopediia: pidruchnyk [Logopedics: textbook]. Kyiv: Vydavnychi Dim «Slovo», 376 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 23.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Неллі ГАЙДУК,

orcid.org/0000-0001-6292-6376

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології та прикладних студій
Маріупольського державного університету
(Київ, Україна) *n.gaiduk@tu.edu.ua*

Михайло ТАРАПАТОВ,

orcid.org/0000-0002-2927-5345

старший викладач кафедри англійської філології та прикладних студій
Маріупольського державного університету
(Київ, Україна) *m.tarapatov@tu.edu.ua*

ДИСКУРСИВНИЙ АНАЛІЗ МАНІПУЛЯТИВНИХ СТРАТЕГІЙ У СУЧАСНИХ МЕДІА

У статті систематизовано та схарактеризовано основні підходи до вивчення дискурсивних стратегій маніпулятивного впливу в сучасних медіа, а також мовні засоби їхньої реалізації. Актуальність дослідження зумовлена безпрецедентною щільністю інформаційних потоків, багатоканальністю комунікації та посиленням прихованого впливу медійного контенту на формування картини світу реципієнта. Узагальнення теоретико-методологічних засад аналізу маніпулятивного потенціалу медіадискурсу, виокремлення ключових тактик мовної маніпуляції та ілюстрування їх на прикладах сучасного новинного контенту дозволяють у подальшому викривати маніпулятивні механізми у навчанні медійної грамотності, що дозволяє ефективно протистояти маніпуляціям через швидке та ефективне виявлення маніпулятивного контенту.

У роботі використано комплексну методику, що поєднує елементи критичного дискурсивного аналізу, лінгвопрагматики та теорії мовного впливу. Розглянуто еволюцію поняття «маніпуляція» – від нейтральних та інструментальних інтерпретацій до негативних, де акцентовано прихований характер впливу та порушення принципу інформованої згоди адресата.

На основі класифікації, запропонованої М. Гришиним та іншими дослідниками, охарактеризовано основні маніпулятивні тактики; окрему увагу приділено мовним засобам реалізації цих тактик. В умовах інформаційної війни та гібридних загроз медійна маніпуляція перетворюється на потужний інструмент моделювання суспільного бачення реальності, що потребує подальшого розроблення комплексного дискурсивного аналізу як засобу виявлення, систематизації та інтерпретації маніпулятивних стратегій. Результати можуть бути використані для підвищення медіаграмотності аудиторії та вдосконалення методик виявлення прихованого впливу в медійному дискурсі.

Комплексний дискурсивний аналіз маніпулятивних стратегій потребує подальшого розвитку з урахуванням соціокультурних особливостей України. Результати дослідження стануть у пригоді для підвищення медіаграмотності, вдосконалення методів виявлення прихованого впливу та підготовки фахівців з інформаційної безпеки. В умовах інформаційної війни вивчення маніпулятивних тактик є нагальною суспільною потребою.

Ключові слова: дискурсивний аналіз, медіалінгвістика, медійний дискурс, маніпулятивні тактики, маніпуляція, типологічна класифікація маніпулятивних тактик.

Nelli GAIDUK,

orcid.org/0000-0001-6292-6376

PhD in Philology, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of English Philology and Applied Studies

Mariupol State University

(Kyiv, Ukraine) n.gaiduk@mu.edu.ua

Mykhailo TARAPATOV,

orcid.org/0000-0002-2927-5345

Senior Lecturer at the Department of English Philology and Applied Studies

Mariupol State University

(Kyiv, Ukraine) m.tarapatov@mu.edu.ua

DISCURSIVE ANALYSIS OF MANIPULATIVE STRATEGIES IN CONTEMPORARY MEDIA

The article has systematized and characterized the main approaches to research of discursive strategies of manipulative impact in modern media as well as lingual means of implementation thereof. Vitality of the research is determined by unprecedented density of information flows, multi-channel character of communication and boosted implicit impact of media content on formation of the recipient's worldview. Generalization of the theoretical and methodological foundations for analysis of the manipulative potential of media discourse, identification of the key tactics of lingual manipulation and exemplification thereof on the basis of modern news content make it possible to keep revealing manipulative mechanisms in teaching media literacy, which makes it possible to efficiently counteract manipulations due to swift and efficient disclosure of manipulative content.

The article has used comprehensive methods combining elements of critical discursive analysis, linguo-pragmatics and theories of lingual impact. The authors have considered the evolution of the concept of "manipulation" from neutral and tool-related interpretations to negative ones accentuating the implicit character of impact and violation of the principle of the addressee's informed consent.

On the basis of the classification suggested by M. Hryshyn and other researchers, the authors have characterized the main manipulative tactics. Special attention has been paid to lingual means of implementing those tactics. Under the conditions of informational war and hybrid threats, media manipulation is switching to a powerful tool of modeling public perception of the reality, which necessitates further development of comprehensive discursive analysis as a means of revealing, systematizing and interpreting manipulative strategies. The results can be used to enhance the audience's media literacy and to improve the methods of revealing implicit impact in media discourse.

Comprehensive discursive analysis of manipulative strategies requires further development, taking into consideration socio-cultural peculiarities of Ukraine. The research findings can be useful in enhancing media literacy, improving the methods of revealing implicit impact and training specialists in informational security. Under the conditions of informational war, research of manipulative tactics is a vital social need.

Key words: *discursive analysis, media linguistics, media discourse, manipulative tactics, manipulation, typological classification of manipulative tactics.*

Постановка проблеми. Сучасне медійне середовище характеризується безпрецедентною щільністю інформаційних потоків, багатоканальністю комунікації та різноманітним наративів. У цих умовах особливого значення набуває вивчення здатності медійного контенту не лише інформувати, але й чинити вплив на формування картини світу реципієнта, нерідко – шляхом прихованого впливу на його думки, емоції та поведінку. Одним із найефективніших інструментів такого впливу є мовна маніпуляція як сукупність дискурсивних технік, спрямованих на нав'язування аудиторії певних оцінок, інтерпретацій або рішень без її усвідомленої згоди.

Проблематика маніпулятивного потенціалу медійного дискурсу перебуває на перетині лінгвістики, політології, соціальної психології та кому-

нікативістики. Проблема маніпуляції у дискурсі соціальних медіа на даному етапі розвитку медіалінгвістичної науки розкрита достатньо повно, проте аналіз авторитетних джерел свідчить про те, що засоби вербалізації технік маніпулятивного впливу, які використовуються у сучасних медіа, вимагають систематизації та більш детального огляду, а комплексний дискурсивний аналіз як інструмент виявлення, систематизації та інтерпретації маніпулятивних стратегій у сучасних медіа залишається недостатньо розробленим.

Аналіз досліджень. Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці зарубіжних дослідників з дискурсивного аналізу (Т. ван Дейк, Р. Водак, Н. Феркло), лінгвістичної прагматики (Дж. Остін, Дж. Серль, Г. Грайс), теорії мовного впливу (З. Атамазі, Дж. Блумерт, С. Бредшоу,

О. Іссерс, Й. Засурський, Дж. Креф, Р. де Мораес, М. Хапек). Сучасні вітчизняні дослідження медіадискурсу належать таким науковцям як Ф. Бацевич, К. Серажим, Л. Ставицька. Питанням медійної маніпуляції присвятили свої наукові студіювання А. Александрук, О. Бойко, Н. Борисенко, Т. Борозенцева, Н. Войцехівська, О. Гембарук, І. Голопич, І. Голубовська, Ж. Горіна, М. Гришин, О. Гудзенко, В. Іващенко, О. Кирилюк, М. Косовець, О. Левко, О. Олійник, В. Петрик, А. Поліщук, О. Руда, А. Сотников, І. Чернова, Т. Хлаповська, інші. Дослідження вербального компоненту механізмів медійної маніпуляції характеризується як зарубіжними, так і українськими науковцями дотичним до інших лінгвістичних понять, а саме: одні тлумачать маніпуляцію як міжособистісну взаємодію (Е. Берн, О. Доценко, Т. Кабаченко, Л. Рюмшина, Дж. Прото); інші називають її сугестивним впливом на масову свідомість (Т. Ковалевська, Й. Стернін, Г. Почепцов, В. Третяков); або тлумачать у контексті інформаційних процесів (В. Зірка, Г. Мельник).

Мета статті – систематизувати та схарактеризувати основні підходи до дискурсивних стратегій маніпулятивного впливу в сучасних медіа, а також мовні засоби їхньої реалізації.

Виклад основного матеріалу. Глобальні зміни у способах споживання інформації, а також посилення впливу цифрових платформ на поведінку аудиторії стали причиною загострення проблеми маніпуляцій у соціальних медіа. На сьогодні останні виконують подвійну функцію: вони є не лише ключовим засобом поширення інформації, а й потужним інструментом прихованого маніпулювання громадською думкою. Почнемо з визначення поняття маніпуляції у широкому розумінні. Висловлювання деяких науковців з цього приводу доводять, що це поняття не завжди має негативну конотацію.

Так, дослідник С. Сінек наголошує, що якщо не вдається надихнути людину, то є інший спосіб – маніпулювання як засіб впливу на поведінку людей; «це дуже поширена і доволі дієва тактика; маніпуляція активно застосовується у всіх формах реалізації продукції та маркетингу; тобто маніпуляцією є будь-який вплив на людину з метою отримання власної вигоди» (Сінек, 2015: 70). У приклад науковець наводить відомі слова Н. Бонапарта, що «існує два важелі впливу на людину. Перший – це власна вигода, а другий – це гроші» (Сінек, 2015: 70). До того ж, один із засновників нейролінгвістичного програмування, американський вчений Ф. П'юселік наголошує на тому, що не вбачає принципової відмінності між поняттями

маніпуляції та комунікації, пояснюючи це тим, що будь-яка комунікація теоретично хоча б частково, але несе в собі маніпуляцію (Pucelik, 2013).

В. Іващенко та М. Гришин подають нейтральне трактування поняття, у їх роботах маніпулятивні стратегії в соціальних медіа подаються як «складова ширшої системи комунікативних стратегій, що реалізуються через управління увагою, повторюваність повідомлень і апеляцію до емоційних та ціннісних орієнтацій аудиторії (Іващенко, Гришин, 2024). На думку авторів, саме цифровий медіапростір сприяє посиленню психологічного ефекту маніпулятивного впливу. Це відбувається завдяки двом ключовим чинникам: високій швидкості розповсюдження інформації та інтерактивному характерові комунікації (Іващенко, Гришин, 2024).

Проте одноосібно М. Гришин, аналізуючи основні тактики маніпулятивних технологій у соціальних медіа, вважає «маніпуляції... ключовим викликом для сучасної інформаційної безпеки, медіаграмотності та демократичних процесів» (Гришин, 2024: 18), підкреслюючи важливість «дослідження маніпулятивних тактик задля сприяння глибшому розумінню комунікативних стратегій, що використовуються для впливу на масову аудиторію» (Гришин, 2024: 18).

Натомість вітчизняний дослідник О. Гембарук наголошує на негативному трактуванні терміну, відзначаючи, що «термін «маніпуляція» несе в собі негативне цілеспрямоване спрямування маніпулятора та прихований вплив на адресата» (Гембарук, 2024: 1843), пояснюючи маніпуляцію «не лише як витончену форму невидимої влади, а й як найефективніший інструмент впливу» (Гембарук, 2024: 1843), наводячи твердження Р. де Мораеса, що «маніпуляцію можна визначити як вміле використання інформації для цільової аудиторії» (Гембарук, 2024: 1843), та Дж. Блумерта, який вважає комунікацію засобом формування особистості індивіда, а також суспільства» (Гембарук, 2024: 1843). Так само О. Кирилюк наголошує на ключовій ролі мовних механізмів маніпуляції в умовах інформаційної війни та вважає їх такими, що «спрямовані на зміну когнітивних моделей сприйняття реальності (Кирилюк, 2020).

Такої ж думки дотримуються І. Голубовська, О. Левко, А. Поліщук, пояснюючи медійний дискурс як «ключовий посередник у комунікації між владою та народом у сучасному постіндустріальному інформаційному суспільстві» (Голубовська, Левко, Поліщук, 2019: 11), розглядаючи функцію журналіста як «рупору» тих чи інших політичних суб'єктів, що, «трансляючи, як правило, упереджене (заангажоване) ставлення до певних

політичних подій і ситуацій, перетворює засоби масової інформації на головний інструмент поширення повідомлень, покликаних впливати на суспільну свідомість» (Голубовська, Левко, Поліщук, 2019: 11). Автори дослідження інституціональності сучасного медійного дискурсу у порівнянні з епохою античності, наголошують, що у такому контексті відбувається процес медіації, тобто «створення новин» у медіа, який передбачає таку трансформацію фактів політичного життя, що, на жаль, має на меті маніпулятивний вплив на цільову аудиторію; а метою цього впливу є формування концептуальної картини світу, яка б забезпечувала потреби чинної політичної системи (Голубовська, Левко, Поліщук, 2019: 11).

О. Гудзенко, Т. Борозенцева та А. Александрук додають, що «соціальні мережі змінили механіку маніпуляцій, поєднавши мовний вплив із візуальними ефектами та алгоритмами швидкого поширення» (Гудзенко, Борозенцева, Александрук, 2025: 100). Завдяки додатковим візуальним ефектам створюється середовище для того, щоб людина сприймала маніпулятивний контент частиною особистої комунікації, в якій значно знижується рівень критичного ставлення та аналізу споживаного контенту, адже «близькій людині» можна довіряти без перевірки фактів.

Підсумовуючи висновки, зроблені вищезазначеними науковцями, підкреслимо, що, по суті, дійсно політичні еліти, що перебувають при владі, саме завдяки медіадискурсу мають змогу отримати доступ до особистісної сфери споживача інформації, можуть чинити вплив на духовну сферу суспільства, нав'язуючи йому нерідко викривлені моральні норми та критерії, неадекватні соціальні стереотипи й установки, а також хибні цінності. Тож, засоби масової інформації стають своєрідним фільтром ідей: вони підвищують цінність одних ідей, знецінюють другі та замовчують треті. На реципієнта за допомогою вербальних і невербальних засобів здійснюється маніпулятивний вплив, йому нав'язується така система думок, поглядів, розумінь і поведінкових патернів, яку інколи навіть сам адресат може визнавати неправдивою, однак вигідною для реалізації власних цілей і потреб (Голубовська, Левко, Поліщук, 2019: 11). Таким чином, більшість науковців, все ж, схилиються до негативного трактування термінів «маніпуляції» та «маніпулятивного впливу».

І. Голубовська, О. Левко та А. Поліщук стверджують, що основним принципом маніпулятивного впливу є створення ілюзорної реальності шляхом зниження критичного сприйняття повідомлення з боку адресата, оскільки у медійному

дискурсі за умови використання маніпулятивних тактик та стратегій, реальний, суперечливий і складний світ підмінюється яскравою картинкою з готовими шаблонами розв'язання проблем і оцінювання політичних і соціальних подій. Хаотизація значень, підміна смислів і фрагментація досвіду деформують свідомість одержувача інформації, унеможлиблюючи формування адекватної картини дійсності (Голубовська, Левко, Поліщук, 2019: 11). Маніпулятивна природа медіадискурсу передбачає навмисне перекручення індивідуальної картини світу. Це перекручення реалізується через використання уразливих психологічних зон адресата, які активуються за допомогою особливим чином структурованих мовленнєвих повідомлень. У таких повідомленнях вирішальну роль виконують три чинники: семантична точність слова, модальність висловлювання та прагматичний контекст (Гудзенко, Борозенцева, Александрук, 2025: 98). Ж. Горіна та О. Олійник так пояснюють «...зв'язок маніпулятивних засобів і прийомів із мовою, за допомогою якої досягається ефект так званої «комунікативної сліпоты» реципієнта» (Горіна, Олійник, 2020: 22).

Усі маніпулятивні стратегії як складові інструментарію критичного дискурсивного аналізу, на думку І. Голопич та І. Чернової, «набувають особливого функціонального навантаження в умовах інформаційної війни, коли медіаповідомлення не лише інформують, а й моделюють суспільне бачення реальності..., а в «цьому контексті особливої уваги потребує дослідження їхньої комунікативної ефективності, тобто здатності впливати на сприйняття, оцінку та поведінкові реакції аудиторії, з урахуванням соціокультурної специфіки українського суспільства» (Голопич, Чернова, 2025: 14).

Тож, вочевидь, за умов потреби у оперативному інформуванні масової аудиторії, консолідації громадської позиції, підтримання морального стану населення та протидії інформаційним загрозам, засоби масової комунікації все більше закріплюють за собою статус не лише інструментарію задля «поширення фактів, а й засобів соціального впливу, що виконує водночас когнітивну, регулятивну, ідеологічну та психологічну функції» (Голопич, Чернова, 2025: 14). Таким чином, «маніпуляції в соціальних медіа є ключовим викликом для сучасної інформаційної безпеки, медіаграмотності та демократичних процесів» (Гришин, 2024: 18).

Слідуючи за авторською класифікацією типологічних різновидів маніпулятивних тактик, що систематизовані М. Гришиним з авторитетної

сучасної наукової літератури (Гришин, 2024: 21) з урахуванням думок таких зарубіжних та українських дослідників, як З. Атамазі, С. Бредшоу, Дж. Креф, М. Хапек, Н. Борисенко, Н. Войхєцівська, Ж. Горіна, М. Косовець, О. Олійник, В. Петрик, О. Руда, Т. Хлаповська (Гришин, 2024: 21 – 23), розглянемо маніпулятивні тактики, підкріплюючи їх прикладами (де це можливо і не стосується тактик, що використовуються суто у соціальних мережах) з сучасного медійного контенту – з новинного сайту УНІАН за 2026 рік. При цьому підкреслимо, що окреслені тактики можуть реалізовуватися як у межах певної стратегії, так і поза нею, забезпечуючи як короткостроковий, так і довгостроковий вплив на аудиторію. Короткострокова перспектива передбачає досягнення негайного ефекту – зокрема, викликання емоційної реакції чи зміну громадської думки в конкретній ситуації. У той же час, навіть поза стратегічним контекстом, деякі тактики можуть справляти довготривалий вплив, поступово формуючи світогляд реципієнтів або трансформуючи їхнє ставлення до тих чи інших питань (Гришин, 2024: 21). Маніпуляції в дискурсі розпочинаються з вибору необхідних стратегій, які розглядаються як спосіб уявлення та репрезентації реальності та упорядкування мовлення (Сотников, 2016: 105):

1. Тактика використання розкрученого образу (Гришин, 2024: 21) передбачає використання у повідомленні інформації про добре відому особу чи об'єкт, щоб перенести характеристики (здебільшого позитивні) на новий об'єкт, образ: *«Український югенерал де Голль: міф чи можливість?»* (УНІАН, 2026) – образ Шарля де Голля використовується як символ сильного державотворця й історичного реформатора для перенесення цих характеристик на сучасних військово-політичних лідерів; *«...новий Маршалл-план для України»* (УНІАН, 2026) – використання відомого бренду задля легітимізації сучасних програм допомоги.

2. Тактика звинувачення для викриття опонента (Гришин, 2024: 21) надає низку фактів, які «оголюють» негативні сторони людини або ж звинувачують її у чомусь: *«Прем'єр звинувачує опонентів у зловживанні коштами рефінансування та причетності до фінансових махінацій»* (УНІАН, 2026) – пряме звинувачення та викриття політичної сили через приписування незаконних дій, при цьому звинувачення не підкріплюється фактами; *«Це не помилка, а свідомий злочин влади проти людей»* (УНІАН, 2026) – максимальне загострення негативного сприйняття через криміналізацію дій опонента та дискредитацію через моральне викриття.

3. Тактика створення загрози (Гришин, 2024: 21) апелює до страху, і для цього або «нагнітається» ситуація, або накопичуються факти, що викликають у реципієнта суто негативні емоції і тривогу: *«Експортна катастрофа: без «зернового коридору» на Україну чекає скорочення посівів»*; *«Друга хвиля кризи може накрити Україну вже восени»*; *«Нафтова катастрофа! Ціни на пальне стрімко рвонули угору. Україну чекає шалений дефіцит?»* (УНІАН, 2026) – типовий приклад нагнітання через лексеми *«катастрофа»*, *«криза»*, *«шалений»*, *«дефіцит»*, які моделюють образ неминучої загрози та викликають страх через очікування найгіршого сценарію.

4. Тактика створення емоційного настрою (Гришин, 2024: 21) також, як правило, використовується задля «нагнітання» та накопичення негативних емоцій, і – як наслідок – негативного ставлення до чогось / когось: *«Шок і лють: українців обурило цинічне рішення чиновників»*; *«Жахлива трагедія сколихнула всю країну: люди не можуть тримати сліз»*; *«моторошні подробиці трагедії»*; *«кадри руйнувань»* (УНІАН, 2026) – не стільки пряма загроза, скільки формування негативного емоційного тла – обурення, відрази, тривоги, жалю, гніву тощо.

5. Інтеграційні тактики (Гришин, 2024: 21) можна назвати зворотними тактиками створення емоційного настрою, проте якщо у попередньому випадку створюється картина задля того, щоб викликати у людини негативну емоцію, то інтеграційні тактики навпаки використовують емоції задля єднання спікера з народом, демонстрації його лояльності, створюючи перебільшено натхненний пафос: *«Нас об'єднує Україна. Нас об'єднує прагнення бути вільними»*; *«Наша єдність – не просто слово, це наша сила»*; *«Ми – молода родина зі славетної династії»* (УНІАН, 2026) – апеляція до колективної ідентичності через анафору *«нас об'єднує»*, емоція гордості використовується як засіб консолідації, перебільшено натхненний пафос, що є типовим для інтеграційних тактик.

6. Тактика «погрози» / «менасиву» (Гришин, 2024: 21) спрямована на досягнення бажаного результату за допомогою погроз та контролю поведінки; таким чином реципієнт змушений вести себе певним чином, щоб уникнути негативного впливу; маніпулятор попереджує про те, що реципієнтові буде завдано шкоди у разі невиконання певних дій: *«Партнери мають перестати шукати виправдання, інакше загроза прийде до них»*; *«Якщо переговори не дадуть результату – будуть сильні санкційні кроки»* (УНІАН, 2026) – прихована погроза через прогноз шкоди у випадку

бездіяльності, ультимативна модель контролю поведінки через примус.

7. Тактика шантажу (Гришин, 2024: 21) схожа на попередню і спрямована на корегування поведінки реципієнта із посиланням на володіння важливою інформацією або здатність виконати дії, що можуть мати негативні наслідки для адресата: *«Це є спроба шантажувати партнерів: або ви даєте нам поступки, або матимете нову кризу»* (УНІАН, 2026) – тактику шантажу важливо відрізняти від менасиву: тут не просто погроза, а тиск через володіння ресурсом / інформацією / реальною можливістю завдати шкоди.

8. Тактика лестоців (Гришин, 2024: 21) схожа на інтегративну і покликана створити сприятливий комунікативний контакт маніпулятора із аудиторією: *«Українці – неймовірний народ. Народ, який неможливо зламати»*; *«Українці подолали найскладнішу зиму та зберегли енергосистему»*; *«Наш народ показав усьому світові приклад мужності й гідності»* (УНІАН, 2026) – лестоці через глорифікацію адресата, піднесення моральної винятковості; лестоці як спосіб формування прихильності або класична тактика через зовнішнє визнання адресата.

9. Тактика неправдивої самопрезентації (Гришин, 2024: 22) полягає у викривленні маніпулятором фактів про себе самого задля справлення, як правило, позитивного враження – це можуть бути позитивні перебільшення або представлення таких рис характеру, що будуть викликати повагу чи симпатію: *«Я прийшов не заради влади, я прийшов зламати систему»*; *«Я не політик старої формації, я проста людина, яку привів народ»* (УНІАН, 2026) – самопрезентація через образ борця з системою, маніпулятивна тактика через позитивне самоконструювання, створення образу «близького» народові.

10. Тактика поширення чуток та дезінформації (Гришин, 2024: 22), як правило, використовується не авторитетними ЗМІ, а функціонує у соціальних мережах, де за допомогою фейкових акаунтів розповсюджується неправдива інформація про опонентів / конкурентів, хоча може також використовуватися і задля дискредитації незалежних ЗМІ або такі факти викриваються у ЗМІ, проте перевірку їх здійснити неможливо: *«За допомогою фейкових профілів у Facebook опонентів звинуватили у корупції без доказів, розганяючи дезінформацію через коментарі»*; *«У соцмережах поширюють фейки про нібито «таємні домовленості» української влади – Центр протидії дезінформації закликав не довіряти анонімним джерелам»* (УНІАН, 2026).

11. Тактика створення карикатур / мемів (Гришин, 2024: 22) також використовується здебільшого у площині соціальних мереж задля висміювання певних осіб за допомогою поширення у широкій аудиторії – у аналізованому контенті сайту новин таку тактику з наявністю візуальної інформації ми не віднайшли, проте окремі її елементи можуть реалізовуватися опосередковано через вербальну іронізацію, саркастичні заголовки, алюзії або цитування меметичних висловів, що відтворюють логіку мемної комунікації без безпосереднього використання візуальних засобів. Це дає підстави стверджувати, що тактика створення карикатур / мемів в аналізованому контенті представлена не в класичному мультимодальному форматі, а радше у трансформованому, текстоцентричному вигляді.

12. Тактика переслідування (Гришин, 2024: 22) представляє собою цілеспрямовані атаки на певні акаунти і передбачає їх блокування – може розглядатися як нечесна конкуренція у будь-якому аспекті і також шириться виключно соцмережами – у аналізованому контенті сайту новин таку тактику ми не віднайшли.

13. Тактика масового коментування, тролінг (Гришин, 2024: 22) може використовуватися як для дискредитації конкретних акаунтів у соціальних мережах, так і представляти собою негативні коментарі та повідомлення, що носять характер спаму під публікаціями чи фото- відеоматеріалами у медіа – у аналізованому контенті сайту новин таку тактику ми не віднайшли.

14. Тактика видавання за журналіста (Гришин, 2024: 22) також передбачає створення та рекламу фейкових акаунтів, що видають себе за осіб із гарним авторитетом задля розповсюдження за їх допомогою неправдивої інформації. Ця тактика є варіантом тактики розкрученого образу тільки з елементом нечесної конкуренції – шириться виключно соціальними мережами через можливість легкого доступу до створення описаного вище контенту.

15. Тактика дезінформації через неафілійовані сторінки або використання фейкових та непрозорих акаунтів (Гришин, 2024: 22) так само реалізується у соціальних мережах через створення та керування сторінками, що не мають підтвердженого зв'язку із певними політичними групами, силами, чи авторитетними лідерами думок.

16. Тактика «читання думок», або «спільний фургон» (від англ. Bandwagon) (Гришин, 2024: 22) використовує бажання людини відносити себе до певної авторитетної групи задля створення ілюзії що людина вже думає та чинить саме так, як усі інші представ-

ники цієї групи, тим самим спонукаючи її до конкретних потрібних маніпуляторів дій: «*Увесь цивілізований світ підтримує це*»; «*Українці вже зробили свій європейський вибір*» (УНІАН, 2026) – класична тактика приєднання до позиції, що вже поділяє авторитетна більшість, ілюзія, що вибір вже зроблено, а адресат повинен лише приєднатися до нього.

17. Тактика «гри у простонародність» (англ. plain folks) (Гришин, 2024: 22) націлена на максимальне зближення маніпулятора із реципієнтом, перегукується із інтеграційною тактикою та тактикою лестощів: «*Я про людей казав*»; «*Я такий самий громадянин, як і ви*»; «*Я прийшов із народу і добре знаю проблеми простих людей*» (УНІАН, 2026) – розмовна, невимущена манера, класична манера ототожнення політика із простими людьми, пряме позиціонування себе як «людини народу».

18. Тактика «моделювання особистості адресата» (Гришин, 2024: 22) схожа як на інтеграційні, так і на тактику неправдивої самопрезентації і також покликана викликати ілюзію «близькості» маніпулятора та реципієнта: «*Я знаю, що кожен українець хоче лише справедливого миру*»; «*Ви – люди, які обирають свободу, а не страх*» (УНІАН, 2026) – «читання» внутрішніх установок аудиторії, коли адресатові приписується та риса, з якою він повинен себе ототожнити; мовець конструює образ адресата за нього самого.

19. Тактика повторення (Гришин, 2024: 23) полягає у повторенні ключових слів або певних понять як задля негативного, так і позитивного забарвлення у свідомості реципієнта: «*Перемога буде за нами. Ми працюємо для перемоги. Ми живемо заради перемоги*» (УНІАН, 2026) – повторення слова як смислового ядра.

20. Тактика нагнітання паніки, виклик емоції страху (Гришин, 2024: 23) є глибшим та серйознішим проявом тактики створення емоційного настрою або загрози, адже така тактика на відміну від названих вище, тривало розгортається у часі і торкає реципієнта глибше за рахунок більш інтенсивного впливу: «*Без термінових рішень країну може чекати економічний колапс*»; «*Якщо Україна впаде, наступною може бути вся Європа*» (УНІАН, 2026) – страх соціального краху, ескалація страху від локального до цивілізаційного масштабу.

21. Тактика нейролінгвістичного програмування (Гришин, 2024: 23) так само передбачає тривалий вплив на аудиторію через невербальні сигнали та структурування думок через використання певних мовних патернів: «*Важливо продовжувати підтримувати країну та не зупинятися*»; «*Ми маємо робити все, щоб зупинити агресію*» (УНІАН, 2026) – приховані інструкції, апелювання до внутрішнього обов'язку, примусова бінарна рамка, коли немає третього варіанту.

Висновки. У результаті проведеного дослідження, присвяченого систематизації дискурсивних стратегій маніпулятивного впливу в сучасних медіа та мовних засобів їхньої реалізації, було зроблено такі висновки: аналіз наукових джерел засвідчив, що поняття маніпуляції в медійному дискурсі не має одностайного трактування, попри різноманіття підходів, більшість дослідників схиляється до негативного потрактування, наголошуючи на деструктивному потенціалі маніпулятивних технік; маніпулятивний вплив у медіадискурсі спрямований на навмисне перекручення індивідуальної картини світу реципієнта за допомогою спеціально структурованих мовленнєвих повідомлень, де вирішальну роль відіграють семантична точність слова, модальність висловлювання та прагматичний контекст; соціальні медіа та цифрові платформи суттєво посилюють маніпулятивний потенціал завдяки високій швидкості розповсюдження інформації, інтерактивному характеру комунікації та можливості поєднувати вербальний вплив із візуальними ефектами та алгоритмічним таргетуванням.

Комплексний дискурсивний аналіз як інструмент виявлення, систематизації та інтерпретації маніпулятивних стратегій потребує подальшого розроблення, зокрема з урахуванням соціокультурної специфіки українського суспільства. Результати дослідження можуть бути використані для підвищення медіаграмотності аудиторії, вдосконалення методик виявлення прихованого впливу в медійному дискурсі, а також у підготовці фахівців із комунікацій та інформаційної безпеки. В умовах інформаційної війни вивчення маніпулятивних тактик стає не лише академічним завданням, а й нагальною суспільною потребою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Гембарук О. В. Лінгвістичні аспекти медійного маніпулювання: контент-аналіз. *Вісник науки та освіти*. № 5(23). 2024. С. 1840 – 1856. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5\(23\)-1840-1856](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5(23)-1840-1856)
- Голопич І. М., Чернова І. В. Мовні стратегії маніпуляції в українському медійному дискурсі: когнітивний та прагматичний аспекти. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 36 (75) № 4 2025. Частина 1. С. 14 – 18. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.4.1/03>

3. Голубовська І. О., Левко О. В., Поліщук А. С. Маніпулятивний дискурс як інституціональний: сучасність vs античність. *Мовознавство*. № 1. 2019. С. 9 – 30.
4. Горіна Ж. Д., Олійник О. В. Мовні засоби маніпулятивного впливу в дискурсі соціальних мереж. *Молодий вчений*. № 9.1 (85.1). 2020. С. 22 – 26. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-85.1-5>
5. Гришин М. Маніпулятивні технології у соціальних медіа: основні тактики. *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом*. Філологія. Випуск 3(13). 2024. С. 17 – 26. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.philol.2024.3.2>
6. Гудзенко О. Г., Борозенцева Т. В., Александрук А. І. Механізми реалізації маніпулятивних стратегій у медіа-просторі: лінгвопсихологічний вимір. *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*. Вип. 4, 2025. С. 96 – 104. DOI: <https://doi.org/10.52726/as.humanities/2025.4.13>
7. Іващенко В., Гришин М. Типологічні різновиди стратегій у соціальних медіа. *Інтегровані комунікації*. 2024. 2(18). С. 15 – 26.
8. Кирилук О. Термінологія інформаційної війни. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки»*. 2020. (3(407)). С. 33 – 39.
9. Новини України – останні новини України сьогодні – УНІАН. 2026. URL: <https://www.unian.ua/>
10. Сінек С. Почни з ЧОМУ, або як відомі лідери надихають до дії кожного. Київ, «Основи», 2015. 256 с.
11. Сотников А. В. Маніпулятивний вплив у сучасному медіа-дискурсі. *Науковий вісник ДДПУ імені Івана Франка. Серія «Філологічні науки»*. Мовознавство. Том 2. № 5. 2016. С. 104 – 107. URL: https://ddpu-filolvisnyk.com.ua/uploads/arkhiv-nomerov/2016/NV_2016_5-2/27.pdf
12. Pucelik F. *Origins of Neuro Linguistic Programming*. PCG. 2013. 253 p.

REFERENCES

1. Hembaruk O. V. (2024). Linhvistychni aspekty mediinoho manipuliuvannia: kontent-analiz. [Linguistic Aspects of Media Manipulation: A Content Analysis]. *Visnyk nauky ta osvity*. № 5(23), pp. 1840 – 1856. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5\(23\)-1840-1856](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5(23)-1840-1856) [in Ukrainian].
2. Holopych I. M., Chernova I. V. (2025). Movni stratchii manipuliatsii v ukrainskomu mediinomu dyskursi: kohnityvnyi ta prahmatychnyi aspekty [Language manipulation strategies in Ukrainian media discourse: cognitive and pragmatic aspects]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 36(75)(4), Part 1, pp. 14 – 18. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.4.1/03> [in Ukrainian].
3. Holubovska I. O., Levko O. V., Polishchuk A. S. (2019). Manipuliatyvnyi dyskurs yak instytutsionalnyi: suchasnist vs antychnist [Manipulative discourse as institutional: modernity vs antiquity]. *Movoznavstvo*, (1), pp. 9 – 30. [in Ukrainian].
4. Horina Zh. D., Oliinyk O. V. (2020). Movni zasoby manipuliativnoho vplyvu v dyskursi sotsialnykh merezh [Linguistic means of manipulative influence in social media discourse]. *Molodyi vchenyi*, (9.1(85.1)), pp. 22 – 26. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-85.1-5> [in Ukrainian].
5. Hryshyn M. (2024). Manipuliatyvni tekhnolohii u sotsialnykh media: osnovni taktyky [Manipulative technologies in social media: main tactics]. *Naukovi pratsi Mizhrehionalnoi akademii upravlinnia personalom. Filolohiia*, (3(13)), pp. 17 – 26. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.philol.2024.3.2> [in Ukrainian].
6. Hudzenko O. H., Borozentseva T. V., Aleksandruk A. I. (2025). Mekhanizmy realizatsii manipuliativnykh stratchii u mediaprostori: linhvopsykhologichnyi vymir [Mechanisms of implementing manipulative strategies in the media space: linguistic-psychological dimension]. *Akademichni studii. Serii «Humanitarni nauky»*, (4), pp. 96 – 104. DOI: <https://doi.org/10.52726/as.humanities/2025.4.13> [in Ukrainian].
7. Ivashchenko V., Hryshyn M. (2024). Typolohichni riznovydy stratchii u sotsialnykh media [Typological varieties of strategies in social media]. *Intehrovani komunikatsii*, 2(18), pp. 15 – 26. [in Ukrainian].
8. Kyryliuk O. (2020). Terminolohiia informatsiinoi viiny [Terminology of information warfare]. *Naukovyi visnyk Skhidnoieuropeiskoho natsionalnogo universytetu imeni Lesi Ukrainky. Serii «Filolohichni nauky»*, (3(407)), pp. 33 – 39. [in Ukrainian].
9. UNIAN. (2026). Novyny Ukrainy – ostanni novyny Ukrainy sohodni. URL: <https://www.unian.ua/> [in Ukrainian].
10. Sinek S. (2015). Pochny z ChOMU, abo yak vidomi lidery nadykhaiut do dii kozhnogo [Start with WHY, or how famous leaders inspire everyone to action]. Kyiv: Osnovy. 256 p. [in Ukrainian].
11. Sotnykov A. V. (2016). Manipuliatyvnyi vplyv u suchasnomu media-dyskursi [Manipulative influence in modern media discourse]. *Naukovyi visnyk DDPU imeni Ivana Franka. Serii «Filolohichni nauky»*. *Movoznavstvo*, 2(5), pp. 104–107. URL: https://ddpu-filolvisnyk.com.ua/uploads/arkhiv-nomerov/2016/NV_2016_5-2/27.pdf [in Ukrainian].
12. Pucelik F. (2013). *Origins of Neuro Linguistic Programming*. PCG. 253 p

Дата першого надходження статті до видання: 27.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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

УДК 821.161.2:81

DOI DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-61>

Костянтин ГОЛОБОРОДЬКО,

orcid.org/0000-0001-6004-4003

доктор філологічних наук, професор,
директор

Навчально-науковий інститут української філології імені Г.Ф. Квітки-Осноров'яненка
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна), *konceptikos@gmail.com*

ТРИНАДЦЯТЬ БАНЬ І П'ЯТСОТ ЦЕРКОВ: РИТОРИКА РОЗГОРТАННЯ В ТРАКТАТІ «СПОСІБ ОСАДИ» ЙОСИПА ВЕРЕЩИНСЬКОГО

У статті проаналізовано риторичну будову трактату Йосипа Верещинського «Спосіб осади Нового Києва і оборони колишньої столиці Київського князівства» (Краків, 1595) як зразка ранньої релігійно-політичної прози на переході від пізньоренесансного *ornatus* до сарматського бароко. На матеріалі тексту, прочитаного крізь систематику елокуції у викладі Мирослава Королька (1990) та Єжи Зьомека (2000), послідовно описано тропічний шар (метафора, перифраза, антономазія, гіпербола, алегорія, параліпсис), фігури слів і синтаксис (анафора, перелічення, нагромадження, полісиндетон, градація, латинсько-польський макаронізм) і фігури думки (апострофа, екскламація, гіпотипозис, серmocинація, сентенція). Стверджується, що сукупно ці засоби підпорядковані двом функціональним домінантам – ампліфікації (кількісному розгортанню теми) та інтенсифікації (якісному напруженню пафосу й аксіологічної оцінки). Легітимізаційну вагу їм надає прецедентний шар: біблійні, патристичні, антично-історичні та польсько-середньовічні локуси, що функціонують одночасно як *sedes argumentorum* (сховища аргументів) у класичній риторичній та як прецедентні феномени в сучасному термінологічному розширенні. Окремо описано випадок риторичної гри з топом Київ – Троя через фігуру параліпсис: експліцитне заперечення троянського уподібнення активує сам топос задля перепису Києва в римсько-колонізаційний реєстр імперських колоній. Підкреслено, що риторичні фігури «Способу осади» діють не як ізольовані одиниці каталогу, а як вузли інструментального шару, у якому окремий риторичний хід часто реалізує дві чи навіть три операції водночас. Запропоноване дослідження ілюструє продуктивність застосування класичного апарату елокуції до політико-публіцистичної прози Верещинського й закладає підстави для подальшого порівняльного аналізу його риторичної манери в інших творах.

Ключові слова: риторична елокуція, ампліфікація, інтенсифікація, тропи, фігури, барокова релігійна проза, прецедентність.

Kostiantyn HOLOBORODKO,

orcid.org/0000-0001-6004-4003

Doctor of Philology, Professor,
Director

H.F. Kvitka-Osnovianenko Educational and Research Institute of Ukrainian Philology
of H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
(Kharkiv, Ukraine), *konceptikos@gmail.com*

THIRTEEN BATHS AND FIVE HUNDRED CHURCHES: THE RHETORIC OF DEPLOYMENT IN THE TREATISE “THE METHOD OF SIEGE” BY YOSYP VERESCHYNSKY

The article analyses the rhetorical structure of the treatise *Sposób osady nowego Kijowa i ochrony niegdy stolice Księstwa Kijowskiego* (Kraków, 1595) by Józef Wereszczyński as a specimen of early religious-political prose at the transition from late Renaissance *ornatus* to Sarmatian Baroque. Drawing on the systematics of *elocutio* as expounded by Mirosław Korolko (1990) and Jerzy Ziomek (2000), the study describes in turn the tropic layer (metaphor, periphrasis, antonomasia, hyperbole, allegory, *praeteritio*), figures of speech and syntax (anaphora, enumeratio, congeries / *synatroismós*, polysyndeton, gradatio, Latin-Polish macaronism), and figures of thought (apostrophe, exclamatio, hypotyposis, *sermocinatio*, *sententia*). It is argued that these devices collectively serve two functional dominants – *amplificatio* (quantitative expansion of the theme) and *intensificatio* (qualitative intensification of pathos and axiological evaluation) – with the legitimating weight provided by a precedential layer: biblical, patristic, classical-

historical and Polish medieval loci functioning simultaneously as sedes argumentorum in classical rhetoric and as precedential phenomena in the contemporary terminological expansion. Special attention is paid to the rhetorical play with the Kyiv-Troy topos through the figure of praeteritio: the explicit denial of the Trojan analogy activates the topos in order to rewrite Kyiv into the Roman colonial register of imperial coloniae. It is emphasised that the rhetorical figures of Sposób osady operate not as isolated catalogue units but as nodes of an instrumental layer in which a single rhetorical move often realises two or even three operations simultaneously. The study illustrates the productivity of applying the classical apparatus of elocutio to the political and publicistic prose of Wereszczyński and lays the foundation for subsequent comparative analysis of his rhetorical manner in his other works.

Key words: rhetorical elocutio, amplificatio, intensificatio, tropes, figures, Baroque religious prose, precedence.

Постановка проблеми. «Спосіб осади Нового Києва і оборони колишньої столиці Київського князівства від всілякої небезпеки без накладу його королівської милості і кошту коронного» (Краків, 1595) – гібридний за жанром текст київського римо-католицького єпископа і сецеховського опата Йосипа Верещинського (бл. 1532 – 1598), формально адресований посланням на майбутній краківський сейм. Поєднуючи риси послання, сеймової мови, проєктної записки і парламентського меморандуму, твір становить одну з найрозгорнутіших політико-релігійних візій Києва кінця XVI ст. Окрім ідейно-програмного шару – повернення Києву статусу стольного міста через переселенську колонізаційну реформу – «Спосіб осади» виявляє виразно риторичну будову: екфрасичне розгортання образу київської Софії, реєстри прав і вольностей, ланцюги історичних колоній, біблійні цитати, патристичні авторитети, латинсько-польські макаронізми, ритмічні переліки.

Попри очевидну літературно-риторичну вартість, цей словесний шар тексту досі не одержав систематичного опису крізь призму класичної риторики. Дослідницька увага концентрувалася навколо ідейно-політичного змісту твору, питань джерел і компіляції, біографічного контексту автора, тоді як третій канон риторики – *елокуція* – і насамперед його провідні стилістичні операції *ампліфікація* (*amplificatio*) та *інтенсифікація* (*intensificatio*) залишилися поза аналітичним фокусом. Лакуна тим відчутніша, що саме на цих двох операціях – кількісному розгортанні (переліки, каталоги, нагромадження прикладів) та якісному напруженні (гіпербола, екфрасис, емоційні викрики) – будується перформативна сила тексту, який мав переконати сеймову аудиторію в потребі кошовної фортифікаційно-колонізаційної реформи. Звідси впливає основне дослідницьке питання статті: як риторика розгортання функціонує у «Способі осади» як цілісна система елокуції?

Аналіз досліджень. Польська медієвістика виявляє стале зацікавлення Йосипом Верещинським від кінця XIX ст. (піонерські розвідки С. Пташицького; Ptaszycki, 1879) до сучасних сту-

дій А. Сіткової, яка в монографії 2006 р. та серії пізніших розвідок (Sitkova, 2006; 2012; 2014; 2015) систематично описала джерельну базу його творів і показала, що Верещинський не пасивно компілював чужі тексти, а вносив до них «зміни абрєвіаційного, ампліфікаційного та субституційного характеру» (Sitkova, 2015: 9). Це формулювання активує саме той інструментальний шар, який є предметом нашого зацікавлення; проте Сіткова свідомо обмежує спостереження проповідницько-моралізаторськими творами, залишаючи політичні твори, до яких належить «Спосіб осади», поза дисциплінарною рамкою своїх студій. Українська медієвістика (В. Шевчук (Шевчук, 2004: 180–190), П. Сас (Сас, 1993), М. Антонович (Антонович, 1942), В. Литвинов (Литвинов, 2000)) підходить до Верещинського з ідейно-державотворчої перспективи: «Спосіб осади» постає переважно як проєкт відродження Києва в статусі стольного міста і як ланка в розвитку політичної думки, але стилістично-риторичний апарат тексту й тут залишається поза аналізом.

Теоретико-методологічну рамку пропонованої студії складають дві праці польської історичної риторики: енциклопедичний посібник М. Королька «Sztuka retoryki» (Korolko, 1990), де *ампліфікація* представлена як окремий розділ стилістики, та «Retoryka opisowa» Є. Зьомека (Ziomek, 2000), у якій *елокуція* кваліфікується як одна з трьох основних частин риторичної майстерності й розгортається через систему тропів та фігур слів і фігур думки.

Метою статті є реконструкція риторики розгортання в «Способі осади» Й. Верещинського як системи елокуції, у якій тропи, фігури слів і думки, синтаксис та прецедентний шар підпорядковані двом ключовим стилістичним операціям барокової релігійної прози – *ампліфікації* (кількісному розгортанню теми) та *інтенсифікації* (якісному напруженню пафосу й аксіологічної оцінки). Відповідно до цієї мети послідовно описуємо тропічну тканину (підрозділ 2), систему фігур слів і синтаксису (підрозділ 1), функцію фігур думки (підрозділ 3) і роль прецедентного шару як матеріальної основи обох ключових операцій (підрозділ 4).

Виклад основного матеріалу. Аналіз риторичного апарату «Способу осади» вибудовуємо від інструментального шару до інтерпретаційного: спочатку розглядаємо засоби кількісного розгортання (*ампліфікацію*) – фігури слів і синтаксис; далі – засоби якісного напруження (*інтенсифікацію*) у тропічній тканині; далі – фігури думки як емоційно-аксіологічну надбудову; нарешті – прецедентний шар як матеріальну основу всіх трьох попередніх операцій.

1. Стилiстичнi засоби ампліфікації: переліки, синтаксис, макаронізм

М. Королько визначає *ампліфікацію* (*amplificatio*) як стилістичне розширення висловлювання, що полягає в «додаванні поширювальних слів до простого вираження» і реалізується через нагромадження синонімічних виразів, фігур та однотипних конструкцій (Korolko, 1990: 4.3.4.6). Серед головних механізмів він виокремлює *синотроїзм* (*synatroismós*, лат. *congeries*, «нагромадження») – вживання послідовності синонімічних або однотипних означень, що, за визначенням Королька, є «одним із головних способів ампліфікації» (Korolko, 1990: 4.3.4.4.47). За класифікацією Зьомека це фігури *per adiectionem* (додавання) (Ziomek, 2000), що у «Способі осади» утворюють структурний хребет тексту.

Найвиразніша форма – перелік юридичних пунктів, що формує **анафоричний** каркас другої половини твору в дидактично-юридичній функції:

Передусім це те, що Київ не тільки неволею, але і ґрунтами стиснутий... По-друге, необхідно щоб ті нові два поселення за прикладом теперішнього старого Києва було забезпечено таким же Магдебурзьким правом. По-третє, щоб вони були вільні на вічні часи (як теперішній Київ) від усяких податків і мита на кожному місці. По-четверте, щоби їм вільно було не тільки склади свої мати... [і так далі через дванадцять пунктів проекту] (Верещинський, 1595).

Структура «По-Н, щоб...» проходить через дванадцять пунктів проекту, утворюючи дидактично-юридичний реєстр сеймової промови.

Нагромадження (*Synatroismós* / *congeries*) найвиразніше реалізовано в сьомому пункті того ж переліку: *По-сьоме, щоб вільні були тримати свої броварні, винниці, солодівні, воскобійні, возівні, ваги, стригальні, м'ясні ятки, лої, шкіри, свічі, склади солі, лазні, різноманітні цехи* (Верещинський, 1595). П'ятнадцять зчеплених в одне дихання іменників – класичний приклад фігури, яку Королько визначає як «нагромадження аргументів, порівнянь, подібних реченнєвих конструкцій для виявлення і потенціювання почуттєвого клімату» (Korolko, 1990: 4.3.4.4.47). Подібну

функцію виконує перелік напоїв: *щоб усім можна було вільно шинкувати мускатом, мальвазією, вином, медом, пивом, горілкою та іншими шинками і торгівлею займатись на кожному місці* (Верещинський, 1595).

Воєнне устаткування подане **полісиндетон**ом – фігурою через надлишковий збір сполучників (Ziomek, 2000): *треба з міст вище названих, кожне місто духовне, з кожного десятка трьох міщан споряджати із рушницею, з шаблею, а крім того, з десяти фунтами пороху, а з чотирма копами олов'яних куль* (Верещинський, 1595). Повторюваний сполучник «а» / «з» утримує ритмічне дихання списку, перетворюючи стандартний військовий реєстр на ритмізовану формулу.

Особливу роль виконує **градація** (*gradatio*, інакше *клімакс*) – фігура контактного повторення в підкласі А₁ за класифікацією Зьомека (Ziomek, 2000), що нарощує семантичне напруження через ступеневу послідовність. Ланцюг колоніальних прецедентів вибудовано як наростання культурно-історичного авторитету: *Так оті старі міста Тирус і Сидон закладали нові осади, славу звідти собі збільшуючи і оборону могутнішу примножуючи. Так ота Дідона міщанка... припливши із немалими скарбами після вбивства свого мужа до Африки, місто Картаген на березі заклала. <...> Не згадую вже про Рим, який, коли розквітнув, не був також у тій мірі оспалим, аби підданими своїми з міст своїх міста інші новими колоніями не мав осаджувати, як вчинили римляни за цесаря Трояна... У такий же спосіб давніше Маркус Агріппа заснував нову колонію, яку ще і тепер звуть колонія Агріппина* (Верещинський, 1595).

Окремим інструментом ампліфікації є латинсько-польський **макаронізм**. Стислі формули *consultere et me opponere* («дораджувати і протиставляти»), *pro finali* («остаточно»), *redemptio captivorum* («викуплення невільників»), *onus* («тягар») та ін. функціонують одночасно як лексичне інкрустування – *ornatus in verbis singulis* (оздобленість, що оперує одиничними словами) за класифікацією Зьомека (Ziomek, 2000) – і як перформативний показник натури біскуп-сенатора, що володіє двома кодами. Особливо показовою є інаугураційна формула, у якій латинський фрагмент уплетений в українсько-польську тканину присяги: *присягнув своєму пану consultere et me opponere на кожен занепад Річі Посполитої* (Верещинський, 1595). У класифікації Зьомека макаронізм лежить на пограниччі *варваризмів* (*barbarismus*) й *оздобленості* (*ornatus*): він виправданий («зміна з причиною») тоді, коли виконує функцію стилістичної значущості (Ziomek, 2000).

2. Тропеїчна тканина як засіб інтенсифікації (intensificatio)

Якщо *ампліфікація* відповідає за кількісне розгортання теми, то *інтенсифікація* – за якісне напруження її аксіологічного й емоційного заряду. Цю операцію забезпечує тропеїчна тканина. Троп, за визначенням Квінтіліана в переказі Королька, полягає в «перенесенні на ім'я чужого значення» (Korolko, 1990: 4.3.4.1) і належить до *ornatus in verbis singulis* – оздобленості, що оперує одиничними словами (Ziomek, 2000).

Серед тропів «Способу осади» провідне місце посідає **гіпербола**, що, за Корольком, полягає у свідомому перебільшенні ознак з метою посилення емоційного впливу (Korolko, 1990). У тексті вона реалізується в трьох регістрах. Числові гіперболи нанизуються одна на одну: *мав у собі, не враховуючи великим коштом змурованих, п'ятсот церков; той Київ мав ґрунту свого власного більше ніж на п'ятдесят миль польських; заледве їх насипали б копачі за п'ять раз по сто тисяч червоних золотих* (Верещинський, 1995). Числовий пафос підкріплено оцінковою гіперболою з найвищим ступенем порівняння в європейському масштабі: *воістину, як майже багато хто погоджується, що у всій Європі над храм, константинопольський і київський... в коштовності та чудовій роботі є неперевершені* (Верещинський, 1995). Окремий тип – зневажлива гіпербола, що описує деградацію київських напоїв через парадоксальну деталь: *з корчми своєї так добре варять пиво і шинкують, що коли б його козі налити в горло, то не дочекалася б і третього дня* (Верещинський, 1995).

Перифраза (лат. *circumlocutio*) – опосередкований опис предмета через його істотні риси замість прямого називання (Korolko, 1990: 4.3.4.1.8). У тексті вона виконує дві функції: латиномовного облагородження: *над славною рікою Дніпром, що впадає в Pontus Euxinus; коли in flore був Київ столичний; особливу грецьку церкву, що називали з грецької sanctae Sophiae, то є присвячену премудрості Божій і сакрально-історичного дистанціювання: столиця колись славного князівства Київського; славної всього королівства Польського і славного колись князівства Литовського* (Верещинський, 1995).

Антономазія – заміна власного імені описовим виразом або, навпаки, вживання загальної назви замість власного імені (Korolko, 1990: 4.3.4.1.7) – позначає культурно-міфологічне підвищення: *на тому славному пагорбі мав свої розкішні палаци князь київський, іменем Кий названий... А друга гора також із природи своєї висока... носить назву Біскупської гори, або віддавна Щекавка,*

від князя Щека, рідного брата того ж князя Кия (Верещинський, 1995). Кий і Щек постають не як історичні постаті, а як легендарні «двох рідних братів», іменники-знаки доруських витоків Києва.

Метафора, яку Арістотель і Цицерон вважали за найважливіший і найуніверсальніший троп (Korolko, 1990: 4.3.4.1.1), у «Способі осади» працює у двох протилежних регістрах. У позитивному – фортечна: *вся земля Руська, але і вся Корона Польська, як за найліпшим муром, у безпеці від Москви завжди була* (Верещинський, 1995). У негативному – звірино-го зниження, реалізованого через каталог нечистих тварин. Найвиразніший пасаж описує наругу не лише над київськими святинями взагалі, але й персонально над київською Софією: *п'ятсот церков грецької релігії в самому Києві не тільки із землею зрівняв або в нівеч обернув, але й інші віддав і тепер... на кочовиська або на логовища ведмедям, вовкам, худобі, псам і брудним свиням. У такому ж стані і сама церква їхня в Києві митрополича sanctae Sophiae... не меншу наругу від різних звірів, нечистих логовищ і нині терпить* (Верещинський, 1995). Тут метафора *логовище* з лексики дикого звірячого світу прикладена до сакрального простору; *брудні свині* подвоюють асоціацію нечистого. Це бінарне розрізнення метафоричної ваги структурує аксіологічну вісь усього тексту.

Алегорія – за класифікацією Зьомека, троп, що належить водночас до семантичних аномалій і до зв'язку «знак – предмет посилення», тобто розгорнутий метафоричний переказ (Ziomek, 2000) – реалізована у трактуванні Дана-Цераста, де біблійний образ (Бут. 49:17) переводиться в алегоричну схему «осаджений Київ = вуж-захисник вітчизни»: *отримають вічне над собою благословенство з добром нашим, слова Якова, патріарха ізраїльського, які дістав Дан, син його, від нього. Щоб у тій осідлості стали вже «вужем на дорозі», боронячи нас всіх від поганства, а на стежці стануть Церастезом (тобто чоловіком з двома головами), що кусав поганські копита кінські, «і його вужівець позад себе впаде* (Верещинський, 1995).

Окремий випадок – фігура *praeteritio/apophasis*, що полягає в декларативному пропусканні або запереченні теми, яке насправді її активує (Korolko, 1990): *Київ – місто здавна славне і до того ж старожитнє (а ніколи не був, як думають люди, Троєю), місцезнаходження маючи над славною рікою Дніпром, що впадає в Pont Euxynskyj* (Верещинський, 1995). Заперечення тут активує троянський топос саме своїм запереченням: Київ виводиться з міфологічно-ренесансної

рамки «сарматської Трої» – поширеного в польській літературі XVI – XVII ст. топосу, чия амбівалентність докладно описав Зьомек на матеріалі Кохановського (Ziomek, 2000) – і переписується в римсько-колонізаційний реєстр.

3. Фігури думки в системі емоційно-аксіологічного згущення

Фігури думки (*figuræ sententiarum*) у класифікації Зьомека – четвертий клас *ornatus* (оздоблення), що оперує не лексичним, а ширшим, концептуально-структурним рівнем висловлювання (Ziomek, 2000). За Корольком, на відміну від фігур слів, фігури думки «зберігають свою сутність незалежно від конкретного словесного вираження» (Korolko, 1990: 4.3.4.4). Центральне місце посідає фігура унаочнення *hypotyposis* (лат. *descriptio*) – «образне представлення подій», що, за Квінтіліаном у переказі Королька, «так пластично виражене словами, що відносимо враження, ніби радше щось спостерігається, аніж про щось чуємо» (Korolko, 1990: 4.3.4.4.31). У тексті ця фігура розгорнута як двочастинний контрастний екфрасис київської Софії. Позитивне розгортання архітектурного дива: *Київ у столичному замку мав особливу грецьку церкву, що називали з грецької «Софія» – тобто присвячену премудрості Божій. Храм цей збудовано за допомогою дуже великих коштів, так і не підрахованих. <...> зверху він був увінчаний дванадцятьма банями, а тринадцята баня на зразок ліхтарні змурована над серединою церкви, з великою внутрішньою оздобою мозаїчними камінцями, такі ж багаті на різноманітні фарби постаті чотирьох євангелістів і інших апостолів, що були майстерно вправлені* (Верещинський, 1595).

Негативне контрастне розгортання тієї самої матерії (вже цитоване вище): храм, що «не тільки худобою і кіньми, псами і свиньми логовищем осквернений». Бінарна структура «слава ↔ руїна» дає текстові не лише гостру візуальність, а й аксіологічний рельєф, що сам по собі є аргументом.

Апострофа – фігура думки, що, за Корольком, полягає в безпосередньому звертанні промовця до особи (Korolko, 1990: 4.3.4.4.9) – структурує діалогічну вісь тексту. Вона відкриває твір словами «Милостиві панове браття!» і рекурентно повертається на швах композиції: *Дійсно, милостиві панове браття, не є це нові справи на світі, бо і у поган, як і між людом Божим, місця пусті або пограничні людьми героїчними... цесарі, королі і Річ Посполита осаджували* (Верещинський, 1595).

Exclamatio (грецьке *eophónesis*) – фігура, що конструюється у формі окличного речення і служить «для вираження раптового зворушення,

демонстрації відрази й ненависті, похвали, смутку тощо» (Korolko, 1990: 4.3.4.4.18) – у «Способі осади» виявляється в раптових емоційних вибухах, що розставляють цезури в місцях найбільшого аксіологічного контрасту: *А коли б для осадження міста Києва виявилися зайві люди, тоді Його Королівської Милості піддані мають посилатися на осаду інших порожніх місць королівських, яких є, ах жаль, немало на Україні* (Верещинський, 1595); *«щоб у тому, як мовлю, порожньому краї не тільки шана і слава Божя через народ польський, за такою причиною моєю, завітла, яка, ох, на жаль, є непомалу опізнїла* (Верещинський, 1595).

Sermocinatio (грецьке *etopia* / *prosopopeia*) – фігура думки, що «полягає у вкладанні в уста іншої особи мови або висловлювання тієї особи, яку має оцінити» (Korolko, 1990: 4.3.4.4.28) – головна риторична машина авторитету в «Способі осади». Послідовно «промовляють» апостол Павло до римлян (Рим. 15:1–3) і до галатів (Гал. 6:2): *Ми, сильні, повинні нести слабості безсилим, а не собі догоджати... Носить тягарі один одного і так виконаєте закона Христового* (Верещинський, 1595); апостоли через постать Агава: *Бо коли Агабус, прийшовши до Антіохії, пізнав через Духа, що мав прийти великий голод на всю земну округу, тоді апостоли, злому вчасно запобігаючи, порадилися поміж собою...; святий Амвросій двома гномічними максимами: *ornamentum sacramentorum est redemptio captivorum* та *Medius est ante tempus, quam post vulneratam causam remedium quaerere*; Овідій двовіршем: *Початком отожд кожний ліпши запобігай, / А на пізні ліки відтак не налягай!* (Верещинський, 1595). Останні три групи цитат функціонують одночасно як *sententia* / *gnome* – короткі гномічні формули, що, за визначенням *Rhetorica ad Herennium* у переказі Королька, «коротко повчають, або що є, або що бути повинно в житті» (Korolko, 1990: 4.3.4.4.30), згущуючи ширшу аргументацію в мнемонічно стислий пункт.*

4. Прецедентний шар як матеріальна основа розгортання та напруження

Залишається питання: на чому ж розгортається *ампліфікація* і чим напружується *інтенсифікація*. Відповідь: на прецедентному шарі, зокрема біблійних, патристичних, античних і польсько-середньовічних локусів, що працюють одночасно як топоси (*sedes argumentorum* – «вмістилища аргументів» у класичній риторичі, що, за Зьомеком, становлять змістовний резерв риторичної інвенції (Ziomek, 2000) і як прецедентні феномени в сучасному термінологічному осмисленні. О. Селіванова визначає прецедентні феномени як «компоненти знань, позначення та зміст яких добре відомі представ-

никам певної етнокультурної спільноти, актуальні й використані в когнітивному й комунікативному плані» (Селіванова, 2006: 492–493). У ширшій теоретичній перспективі цей механізм продовжує лінію інтертекстуальної теорії Ж. Женетта, який у «Палімпсестах» виокремив п'ять типів транстекстуальних відношень, зокрема *інтертекстуальність* (явну цитату, плагіат, алюзію) та *гіпертекстуальність* (трансформацію одного тексту через інший) (Genette, 1982: 7–14), і водночас вписується в горизонт теорії культурної пам'яті Я. Ассмана з її розрізненням «комунікативної» (обмеженої 3–4 поколіннями, усної) та «культурної» (інституційно зафіксованої через канонічні тексти, ритуали й сталі образи) пам'яті (Assmann, 1992: 48–66). Прецедентний шар «Способу осади» функціонує одночасно у двох вимірах: як інтертекстуальна гра з канонічними фрагментами Святого Письма, патристики й античних авторів (вимір Женетта) та як актуалізація культурної пам'яті польсько-латинського християнства, до якої апелює Верещинський (вимір Ассмана).

Прецедентний резерв «Способу осади» структурується чотирма прошарками. **Біблійний** – дискретніший за обсягом, але вищий за авторитетом: Рим. 15:1–3, Гал. 6:2, Дії 11:28, Бут. 49:17, мобілізовані через *sermocinatio* і алегорію Дана-Цераста. **Патристичний** – двома Амвросієвими максимами, що санкціонують сенаторську поведінку біскупа моральним авторитетом отців. **Антично-історичний** – найдовший і структурно найважливіший: вже описаний ланцюг Тир / Сидон → Дідона → Атени → Філіп → Рим / Траян → Марк Агріппа, що легітиміє переселенську колонізацію Києва прецедентом імперських *coloniae*; до нього долучаються Овідіїв двовірш як античний поетичний голос і покликання на історика Силія як історіографічний реєстр. **Польсько-середньовічний** – «свій» дзеркальник: святий Яцек Одровонж як католицький апостол Києва XIII ст., Краків зі Страдомом і Казимиром як масштабний еталон для нових київських валів.

Окремим випадком є топос **Київ–Троя**: його обхід через експліцитне заперечення є водночас прийомом тропічним (*praeteritio* / *apophasis*) і прецедентним. Якщо ренесансна Польща читала «коня троянського» як похвальний топос (Ziomek, 2000), то Верещинський виносить Київ з троянсько-міфологічного реєстру взагалі: Київ йому потрібен як римська колонія, а не як друга Троя. Таким чином, прецедентність у «Способі осади» не є декоративним нашаруванням, а становить саму матеріальну основу стилістичних операцій: переліки колоній – матеріал *amplificatio*, цитати авторитетів – матеріал *sermocinatio*, біблійні але-

горії – матеріал тропічного *intensificatio*. Без цього шару текстові не було б тіла, яке належить розгортати й напружувати.

Висновки. Аналіз риторичного апарату трактату «Спосіб осади» (1595) Йосипа Верещинського крізь призму класичної теорії елокуції у викладі М. Королька та Є. Зьомека умовляють чотири взаємопов'язані висновки.

По-перше, словесна тканина твору не є випадковим набором декоративних оздоб, а становить координовану систему, у якій тропи, фігури слів, фігури думки і синтаксичні засоби підпорядковані двом ключовим стилістичним операціям – ампліфікації (*amplificatio*; кількісне розгортання теми) та інтенсифікації (*intensificatio*; якісне напруження пафосу й аксіологічної оцінки). Ця пара функціональних домінант пронизує текст наскрізно: дванадцять пунктів проєкту, п'ятнадцять зчеплених ремесел, ланцюг колоніальних прецедентів реалізують першу операцію; п'ятсот церков, гіперболи європейської неперевершеності, метафори звіриної профанації – другу.

По-друге, риторичні фігури працюють у тексті не як ізольовані одиниці каталогу, а як вузли інструментального шару. Окремий риторичний хід часто реалізує дві чи навіть три операції водночас: алегорія Дана-Цераста є одночасно тропом (метафорою з біблійним джерелом), фігурою думки (*sermocinatio*, що вкладає слова в уста патріарха Якова) і прецедентним знаком (актуалізованим топосом Бут. 49:17). Подібну багатшаровість виявляє і ланцюг імперських колоній (Тир / Сидон → Дідона → Атени → Філіп → Рим → Агріппа), що працює водночас як *gradatio*, як *enumeratio* і як топічний резерв (*sedes argumentorum*).

По-третє, прецедентний шар – біблійний, патристичний, антично-історичний і польсько-середньовічний – не є зовнішнім нашаруванням, а становить саму матеріальну основу обох ключових операцій. Без цього резерву текстові не було б тіла, яке належить розгортати й напружувати: переліки колоній – матеріал *amplificatio* (ампліфікації); цитати авторитетів – матеріал *sermocinatio* (чуже мовлення); біблійні алегорії – матеріал тропічного *intensificatio* (інтенсифікації). Особливо показовим у цьому сенсі є випадок топосу Київ – Троя, обхід якого через *praeteritio* (маніпуляція запереченням, яке порушується з прагматичною метою) демонструє свідому риторичну гру з прецедентами: Верещинський виводить Київ із міфологічно-троянського реєстру задля переписування його в римсько-колонізаційний.

По-четверте, стилістичний профіль «Способу осади» дозволяє говорити про текст як про зразок

ранньої релігійно-політичної прози на переході від пізньоренесансного *ornatus* до сарматського бароко. Дисципліна періоду, парламентська адресація, ренесансна антична топіка співіснують у ньому з бароковими ознаками: гіперболічною аксіологічною оцінкою, контрастним екфрасисом, нагромадженням як стильовою домінантою, макаронічним інкрустуванням. Жорсткого жанрово-стильового ярлика текст не приймає; продук-

тивніше говорити про нього як про артефакт стильового пограниччя, де елокуція виконує функцію риторичної інтеграції різнорідних матеріалів. Перспективи дослідження пов'язані з порівняльним аналізом елокуції в інших політичних творах Верещинського (*Publika, Gościniec, Wojsku Zaporoskiemu...*) та з його зіставленням із апаратом сеймових промов сучасників – П. Скарги, Я. Замойського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович М. Студії з часів Наливайка. *Праці Українського історико-філологічного товариства у Празі*. Прага, 1942. С. 104–106.
2. Верещинський Й. Спосіб осади Нового Києва і оборони колишньої столиці Київського князівства від всякої загрози без затрат для Його Королівської Милості і коштів коронних / пер. з пол.; упор., передм., приміт. В. Шевчука. *Тисяча років української суспільно-політичної думки*: у 9 т. Київ : Дніпро, 2001. Т. 2, кн. 1: XVI ст. URL: <http://litopys.org.ua/suspil/sus22.htm> (дата звернення: 15.05.2026).
3. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. 472 с.
4. Сас П. М. С. Оріховський, Й. Верещинський: політико-правові концепції державного устрою. *Україна – Польща: історична спадщина і суспільна свідомість*. Київ : Либідь, 1993. С.
5. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
6. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст.: у 2 кн. Київ : Либідь, 2004. Кн. 1: Ренесанс. Раннє бароко. С. 180–190.
7. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C. H. Beck, 1992. 344 S.
8. Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982. 467 p. (Collection «Poétique»).
9. Korolko M. Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1990. 384 s.
10. Ptaszycki S. Mikołaj Rej z Nagłowic i ks. Józef Wereszczyński. Ustęp z większej całości. Wilno, 1879. 33 s.
11. Sitkova A. O pisarstwie Józefa Wereszczyńskiego. Wybrane problemy. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006. 220 s.
12. Sitkova A. Ślady lektury Józefa Wereszczyńskiego w „Wizerunku”. *Ślady lektury* / red. J. Lyszczyna. Katowice: PAN – Wydawnictwo Gnome, 2012. S. 11–22.
13. Sitkova A. Wprowadzenie. *Wereszczyński J. Gościniec pewny niepomiernym moczygębom a omierzłym wydmykuflom świata tego do prawdziwego obaczenia a zbytków swych pohamowania* / oprac. A. Sitkova. Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2014. S. 7–46.
14. Sitkova A. Kaznodziejski „pojedynek” Józefa Wereszczyńskiego z Jakubem Wujkiem (na przykładzie marginaliów). *Śląskie Studia Polonistyczne*. 2015. № 1 (6). S. 7–23.
15. Wereszczyński J. Sposób osady nowego Kijowa i ochrony niegdy stolice Księstwa Kijowskiego od niebezpieczeństwa wszelkiego bez nakładu J. K. M. i kosztu koronnego: Ich M. panom posłom, na sejmie krakowskim przyszłym podany. Kraków, 1595. Перевид.: *Pisma polityczne ks. Józefa Wereszczyńskiego*. Kraków, 1858. S. 35–57.
16. Ziomek J. Retoryka opisowa. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000. 360 s.

REFERENCES

1. Antonovych, M. (1942) Studii z chasiv Nalyvaika [Studies from the times of Nalyvaiko]. *Pratsi Ukrainskoho istoryko-filolohichnoho tovarystva u Prazi*. Praha, S. 104–106. [in Ukrainian].
2. Assmann, J. (1992) *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [Cultural Memory: Writing, Remembrance, and Political Identity in Early Civilizations]. München: C. H. Beck, 344 s. [in German].
3. Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré* [Palimpsests. Literature in the Second Degree]. Paris : Seuil, 467 p. [in French].
4. Korolko, M. (1990) *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 384 s. [in Polish].
5. Lytvynov, V. (2000) *Renesansnyi humanizm v Ukraini* [Renaissance humanism in Ukraine]. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», 472 s. [in Ukrainian].
6. Ptaszycki, S. (1879) *Mikołaj Rej z Nagłowic i ks. Józef Wereszczyński. Ustęp z większej całości*. Wilno, 33 s. [in Polish].
7. Sas, P. M. (1993) S. Orikhovskiy, Y. Vereshchynskiy: polityko-pravovi kontseptsii derzhavnoho ustroiu [S. Orikhovskiy, Y. Vereshchynskiy: political-legal concepts of state structure]. *Ukraina – Polshcha: istorychna spadshchyna i suspilna svidomist*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
8. Selivanova, O. O. (2006) *Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediia* [Modern linguistics: A terminological encyclopedia]. Poltava : Dovkillia-K, 716 s. [in Ukrainian].
9. Shevchuk, V. (2004) *Muza Roksolanska: Ukrainaska literatura XVI–XVIII st.* [The Roxolanian Muse: Ukrainian literature of the 16th–18th centuries]: u 2 kn. Kn. 1: Renesans. Rannie baroko. Kyiv: Lybid, S. 180–190. [in Ukrainian].

10. Sitkova, A. (2006) *Opisarstwie Józefa Wereszczyńskiego. Wybrane problemy* [On the writings of Józef Wereszczyński. Selected problems]. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 220 s. [in Polish].
11. Sitkova, A. (2012) Ślady lektury Józefa Wereszczyńskiego w „Wizerunku” [Traces of Józef Wereszczyński’s reading in „Wizerunku”]. *Ślady lektury* / red. J. Lyszczyna. Katowice: PAN – Wydawnictwo Gnome, S. 11–22. [in Polish].
12. Sitkova A. (2014) Wprowadzenie [Introduction]. *Wereszczyński J. Gościniec...*; oprac. A. Sitkova. Lublin: Wydawnictwo UMCS, S. 7–46. [in Polish].
13. Sitkova, A. (2015) Kaznodziejski „pojedynek” Józefa Wereszczyńskiego z Jakubem Wujkiem (na przykładzie marginaliów) [Preachers’ „duel” of Józef Wereszczyński with Jakub Wujek (based on marginalia)]. *Śląskie Studia Polonistyczne*. № 1 (6). S. 7–23. [in Polish].
14. Vereshchynskyi, Y. (2001) Sposib osady Novoho Kyieva i oborony kolyshnoi stolytsi Kyivskoho kniazivstva... [The Way of settling New Kyiv and defending the former capital of the Kyiv principality...] / per. z pol.; upor., przedm., prymit. V. Shevchuka. *Tysiacha rokiv ukrainskoi suspilno-politychnoi dumky*: u 9 t. Kyiv: Dnipro, T. 2, kn. 1: XVI st. Available at: <http://litopys.org.ua/suspil/sus22.htm> (accessed: 15.05.2026). [in Ukrainian].
15. Wereszczyński, J. (1858) *Sposób osady nowego Kijowa i ochrony niegdy stolice Księstwa Kijowskiego od niebezpieczeństwa wszelkiego bez nakładu J. K. M. i kosztu koronnego. Pisma polityczne ks. Józefa Wereszczyńskiego*. Kraków, S. 35–57. [in Polish].
16. Ziomek, J. (2000) *Retoryka opisowa* [Descriptive rhetoric]. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 360 s. [in Polish].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 327.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-62>

Олександр ГРИЩЕНКО,

orcid.org/0000-0002-4361-5705

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри журналістики та філології

Приватного закладу вищої освіти «Міжнародний класичний університет

імені Пилипа Орлика»

(Миколаїв, Україна) olexandr.hry@i.ua

Тетяна ЯРОШОВЕЦЬ,

orcid.org/0000-0003-3690-416X

кандидат філософських наук,

завідувачка кафедри журналістики, видавничої справи, поліграфії та редагування

Інституту філології та масових комунікацій

Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»

(Київ, Україна) yti36@ukr.net

Армен МАІЛЯН,

orcid.org/0009-0006-4428-4860

студент II курсу магістратури факультету соціології і права

Державного університету «Київський авіаційний інститут»

(Київ, Україна) mailyanarmen@gmail.com

МОВНІ МАРКЕРИ ДЕЗІНФОРМАЦІЇ В НОВИННИХ ТЕКСТАХ

Мова виступає не тільки інструментом комунікації, але й ефективним засобом впливу на суспільну свідомість. Актуальність проблематики дослідження зумовлена необхідністю укріплення національного безпекового інформаційного поля в Україні в умовах тривалої гібридної війни. Система російської пропаганди містить в основі ряд інструментів з дезінформації суспільства, поширення маніпулятивних наративів, просування ідеї державної двомовності, у тому числі, через новинний контент. Метою дослідження є аналіз сучасних мовних маркерів дезінформації у новинних текстах для формування ефективної стратегії протидії. Методологія. У роботі над статтею використані системний метод, компаративний аналіз, загально-теоретичні методи – аналіз і синтез, узагальнення, класифікація, систематизація. Наукова новизна. У дослідженні доведено, що влучні вислови та короткі пояснення в новинних текстах можуть міцно вкорінюватися у свідомість аудиторії, формуючи певні ідеологічні й ціннісні установки та поведінкові патерни соціуму. Гібридна війна РФ проти України включає створення ідеологічного протистояння, підрив довіри до демократичних інституцій, провокування суспільного розколу, в тому числі, за посередництвом новин. Висновки. У статті запропоновано систематизацію мовних маркерів дезінформації в новинному контенті, що дозволить ефективніше боротись із пропагандою та дезінформацією. Конкретизовано основні їх наративи та функціональне призначення. Обґрунтовано, що пропагандистська риторика направлена на послаблення українського суспільства, інформаційно-психологічний тиск на українське суспільство, розпалювання внутрішньої національної, культурно-мовної і релігійної ворожнечі, поширення дезінформаційних наративів, маніпулювання історичним контекстом. Тому особливої уваги наразі потребує підвищення медіаграмотності та критичного мислення громадськості.

Ключові слова: мовні маркери, дезінформація, пропагандистські наративи, маніпуляція, новинні тексти, контент, протидія.

Oleksandr HRYSHCHENKO,
orcid.org/0000-0002-4361-5705

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Journalism and Philology
Pylyp Orlyk International Classical University
(Mykolaiv, Ukraine) olexandr.hry@i.ua*

Tetiana YAROSHOVETS,
orcid.org/0000-0003-3690-416X

*PhD in Philosophy,
Head of the Department of Journalism, Publishing, Printing, and Editing
Institute of Philology and Mass Communications of Open International
University of Human Development «Ukraine»
(Kyiv, Ukraine) yti36@ukr.net*

Armen MAILIAN,
orcid.org/0009-0006-4428-4860

*2nd year master's student at the Faculty of Sociology and Law
National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"
(Kyiv, Ukraine) mailyanarmen@gmail.com*

LINGUISTIC MARKERS OF DISINFORMATION IN NEWS TEXTS

In the modern media space, several types of distortion of facts can be distinguished, which are differentiated by the degree of intentionality and distortion. In the context of linguistic analysis, it is necessary to note that the falsehood of a news text is manifested not only in the content, but also in the manner of its presentation. Thus, for the most part, disinformation content is characterized by the use of emotionally colored vocabulary, categorical statements. The purpose of the study is to analyze modern linguistic markers of disinformation in news texts to form an effective countermeasure strategy. Methodology. The work on the article used a systemic method, comparative analysis, general theoretical methods – analysis and synthesis, generalization, classification, systematization. Scientific novelty. The study proves that apt statements and short explanations in news texts can be firmly rooted in the consciousness of the audience, forming certain ideological and value attitudes and behavioral patterns of society. The Russian war against Ukraine involves undermining trust in democratic institutions, and provoking social division in the medium of news. Conclusions. The article proposes a systematization of linguistic markers of disinformation in news content, which will allow for a more effective fight against propaganda and disinformation. Their main narratives and functional purpose are specified. It is substantiated that propaganda rhetoric is aimed at weakening Ukrainian society, informational and psychological pressure on Ukrainian society, inciting internal national, cultural, linguistic, and religious hostility, spreading disinformation narratives, and manipulating the historical context. Therefore, special attention currently needs to be paid to increasing media literacy and critical thinking of the public.

Key words: *linguistic markers, disinformation, propaganda narratives, manipulation, news texts, content, counteraction.*

Постановка проблеми. Новини – один з уніфікованих продуктів глобальних медіа, які сьогодні працюють в режимі інформаційних агентств. Ворожа пропаганда РФ наразі активно використовує медійний простір для поширення дестабілізуючих наративів. У його межах залучається мовний чинник задля просування ідей державної двомовності, створення «спільного культурного простору», підризу національної ідентичності. Навіть у новинних текстах часто ідентифікуються використання маніпулятивних технік, поширення фейків та викривлене подання інформації.

Наративи пропагандистської машини кремля, що поширюються у цифрових медіа для залучення більшої аудиторії споживачів інформації, мають певні

особливості викладу, у тому числі серед них – мовно-стилістичні особливості (застосування більш емоційних слів, заголовків, перекручених цитат), семіотика та семантика (вплив значення слів на характер сприйняття фейкових новин), психолінгвістика (вплив фейкових новин на мислення та інші психологічні процеси), комунікаційні стратегії (способи поширення фейкових новин – медіа, соціальні платформи тощо).

Нинішні можливості цифрового медійного простору пропонують нові способи для поширення новинного контенту, що актуалізує проблему дослідження динаміки мовних маркерів дезінформації в новинних текстах для перспективної розробки стратегій протидії ворожій пропаганді та маніпулятивним впливам.

Аналіз досліджень. Науковий дискурс із досліджуваної проблематики спрямований на дослідження сучасних тенденцій динаміки російської пропаганди у медіапросторі та пошук кращих практик протидії маніпулятивному впливу. Зокрема, Л. Овсієнко (2025), О. Babichev (2024), S. Hutchings, J. Szostek (2015) досліджують основні наративи російської пропаганди та медіа-дискурсу після повномасштабного вторгнення в Україну, актуалізують необхідність укріплення статусу української мови як державної, обговорюють питання мовної ідентичності. В. Данилік та ін. (2024), Ю. Дібікова (2024) акцентують основну увагу на аналізі ефективності протидії дезінформації в Україні, розробленні ефективної інформаційної політики.

Л. Башманівська (2025), V. Ilnytskyi та ін. (2022) аналізують ключові меседжі пропаганди РФ як елементу гібридного впливу на українське суспільство, наполягають на необхідності підвищення медіаграмотності громадськості та розширення україномовного контенту в медіа. Водночас, науковці О. Ачилова (2023), М. Бутиріна, Л. Темченко (2023), І. Khoma та ін. (2020), Т. Plekhanova (2023) зосереджують наукові пошуки динаміки мови інформаційного простору на тлі глобальної цифровізації, припускаючи, що соціальні мережі є важливим інструментом для просування дезінформаційних наративів. Не применшуючи досягнень вчених, необхідно відзначити низький рівень дослідженості еволюції мовних маркерів дезінформації в новинних текстах сучасного медійного простору, що потребує додаткових зусиль теоретико-практичного наукового спрямування.

Мета статті. Метою дослідження є аналіз сучасних мовних маркерів дезінформації у новинних текстах для формування ефективної стратегії протидії.

Виклад основного матеріалу. Українські засоби масової інформації (ЗМІ) навіть у часі повномасштабної війни продовжують формувати інформаційну політику на власний розсуд та часто залежать від вимог власників. Ефективність медіа-діяльності у контексті політичного маніпулювання здебільшого залежить від медіа-посередників (зокрема, журналістів, котрі обирають, що й у якій формі подати), а також від позиції медіакратів. Саме вони найбільш практично впливають на характер комунікаційного процесу. Медіа-канали прагнуть систематично поліпшувати свою статистику аудиторії, тому вони часто публікують неперевірену інформацію, яку потім просто редагують відповідно до оновлених відомостей.

Національний законодавчо-правовий простір є фрагментарним і наразі не містить ефективних

підходів до нормативного врегулювання балансу між інформаційною безпекою та свободою слова в цифровому медійному полі, хоча окремі положення та норми присутні в різних затверджених законодавчих ініціативах, таких як Закони України «Про медіа», «Про інформацію», «Про захист персональних даних», «Про електронні комунікації» тощо.

Соціальні платформи залишаються важливими ресурсами для інформаційного забезпечення українського суспільства. Водночас у їх просторі часто генеруються оціночні судження, поширюються відверті маніпуляції та пропагандистський контент. У даному випадку мова йде про медіа не лише як про суб'єкт політичного маніпулювання, а й як про об'єкт або ж інструмент маніпуляції. Часто соцмережі страждають від падіння рейтингів саме через використання їх політичними маніпуляторами (Демешко, 2023: 58).

У сучасному медіапросторі можна виокремити декілька типів викривлення фактів, що диференціюються за ступенем навмисності та спотворення. У контексті лінгвістичного аналізу необхідно зауважувати, що неправдивість новинного тексту проявляється не тільки у змісті, але й у способі його подання. Так, здебільшого дезінформаційний контент характеризується використанням емоційно забарвленої лексики, категоричністю висловлювань, репрезентацією риторики протиставлення «своїх» і «чужих».

Власне, такі меседжі дещо спрощують складну реальність, зводячи її до цілком зрозумілих, проте викривлених бінарних опозицій. При цьому неправдиві повідомлення значно швидше й масштабніше поширюються саме завдяки когнітивним та мовним особливостям, адже дезінформаційний контент зазвичай має сильніші емоційні тригери – страх, здивування, обурення тощо, при цьому використовуючи лексику, яка стимулює афективну реакцію.

Мовні маркери фейкових наративів у новинних текстах проявляються на декількох рівнях:

- на лексичному рівні мовними маркерами слугують надмірне використання гіпербол (наприклад, *повна катастрофа, ніколи не бачили*) тощо), вигуків і емоційно забарвлених прикметників (типу *сенсаційний, жахливий, приголомшливий*);

- на синтаксичному рівні властивим є переважання уривчастих, коротких речень, часте застосування знаків оклику та великих літер, риторичних запитань, що формує загальне враження напруженості та нагальності;

- на дискурсивному рівні характерними є повторюваність основних тез, відсутність поси-

лань на першоджерела інформації, апеляції до колективного досвіду (типу *ніхто не знає, усі говорять про це*).

Сукупність зазначених мовних засобів викликає у аудиторії емоційне залучення, відчуття невідкладності, стимулюючи процес поширення. Психолінгвістичною особливістю дезінформаційного новинного контенту є активація ним не аналітичних, а емоційних центрів сприйняття. Тобто маніпуляція, значною мірою, вибудовується на емоційному впливі, а не на змісті.

При цьому контекст російської пропаганди зазнав значної динаміки в інтересах інтенсифікації інформаційно-психологічної війни проти України як відповідь на заяви міжнародного співтовариства: пропагандистські наративи гостро реагують на зміни та висвітлюють актуальні ідеологічні контексти, адже РФ веде гібридну війну шляхом ідентифікації слабких місць противника з послідувочою «грою» на них, уникаючи відкритої конфронтації та визнання власної агресивної поведінки.

Сучасний фахівець у медіа має володіти новими інструментами аналізу, редагування та репрезентації інформації, серед яких – штучні нейронні мережі, імерсивні рішення та кросплатформенність, датацентризм, фактчекінг. У сфері нових підходів до аналізу вербальної складової новинного контенту варто відзначити потенціал штучного інтелекту щодо розпізнавання фейків та дезінформації. Алгоритми аналізують не самі факти в новинах, а лінгвістичні прийоми, використані при створенні новинних текстів, зокрема, використання слів з сильним емоційним забарвленням чи гіперболізацією.

Основними завданнями у сфері виробництва новин, що можуть бути успішно вирішені за допомогою інструментарію ШІ, доцільно виділити: перевірку фактів (Fact-checking tools); виявлення фейкової інформації (Fake news detection tools) – аналіз контенту та структури, класифікація та фільтрація; аналіз великих даних (Big data analysis tools) – аналіз та візуалізація даних, їх обробка; аналіз та виявлення інформації, дезінформації та дипфейків (Fake news detection tools) – моніторинг та аналіз даних, аналіз взаємодій та мереж; моніторинг соціальних мереж (Social media monitoring tools) – моніторинг та аналіз трендів, аналіз взаємодій (Рабчун, Тищенко, Голобородько, 2024: 37).

Зокрема, прикладом успішного використання штучного інтелекту для перевірки фактів в умовах високої швидкості інформаційних процесів може слугувати видання Гвара Медіа, що функціонує на теренах України та спеціалізується на проти-

дії дезінформації та критичному погляді на суспільно-політичні події.

Загалом, доцільно виділити ключові тенденції мовного маркування дезінформаційного новинного контенту:

1) використання посилань на неперевірені джерела (*за інформацією джерел, говорять, стало відомо, подекують* тощо) чи повна відсутність посилань;

2) використання ярликів і оціночних суджень (*ніхто не вірить, усі знають, західники, малороси*);

3) спонукальні та агресивні конструкції (*ви повинні знати, не мовчіть, розкиньте у всі можливі групи, передайте якомога швидше рідним і знайомим*);

4) маніпулятивні кліше (*незалежні експерти, як прийнято вважати*);

5) нагнітання та емоційно-експресивна лексика (*сенсація, шок, катастрофа, терміново* тощо);

6) заголовок новинного тексту часто містить вигук чи складений великими літерами для привернення уваги аудиторії;

7) мова контенту спонукає сильний емоційний відгук: паніку, страх тощо.

Ще один маркер дезінформації – знецінення, ігнорування українських офіційних джерел. Часто фейкові новини супроводжуються фразами на кшталт «*влада нічого не каже*», «*офіційні ЗМІ мовчать*» тощо, що нагнітають зневіру серед населення.

У реальних медіа такі засоби часто використовуються одночасно, що підсилює ефект. Наприклад, новина з заголовком «*Захід кинув Україну – катастрофа неминуча!*» поєднає емоційне забарвлення, узагальнення та апеляцію до страху, хоча конкретних фактів у ній немає. Механізми такого плану набувають особливої ефективності в умовах підвищеного стресу – наприклад, під час воєнних подій або соціальної нестабільності.

При цьому феномени дезінформації та маніпуляції взаємопов'язані: дезінформація є інструментом реалізації маніпулятивних стратегій, тоді як маніпуляція створює сприятливе когнітивне та емоційне тло для її сприйняття (Baginsky, Linichenko, 2023: 29). Їхня спільна дія сприяє формуванню викривленої картини світу, поляризації суспільної думки та зниженню рівня критичного мислення громадян, поширенню паніки, зневіри.

Найчастішими прийомами маніпуляції в новинних ресурсах вбачається вживання емоційно забарвленої лексики, структурування повідомлень із пріоритезацією неперевіреної інформації, капіталізація окремих слів, апелювання до авторитету, відсутність покликання на першоджерело, заклики

до дії, використання обставин часу з метою створення ефекту терміновості тощо. Також іншими ключовими маркерами маніпулятивного повідомлення виявилися друкарські хиби, некоректність викладу інформації та граматичні помилки.

Перенасиченість маніпулятивною інформацією, як і безперервне поглинання великої кількості різноаспектних новин за короткий проміжок часу може завдавати неабиякої шкоди українському суспільству. На тлі затяжної прихованої інформаційної війни важливо розвивати медіаграмотність та критичне мислення громадськості, а також продовжувати апгрейд освітньої сфери.

Це означає, що людина має не лише вміти аналізувати мовні маркери дезінформації, а й усвідомлювати власні емоційні реакції, не піддаючись імпульсивному поширенню недостовірної інформації. Мінімізація впливу російськомовного контенту в освітніх програмах, розвиток українознавства виступають на сьогодні невід'ємними елементами інформаційної безпеки, як і формування умінь аналізувати джерела інформації.

Ініціативи такого плану наразі успішно впроваджуються через громадські проекти та цільові державні програми, водночас потребуючи розширення та системної інтеграції. Необхідною передумовою ефективної реалізації політики протидії дезінформації в новинах вбачається визначення чіткого правового статусу онлайн-медіа та цифрових виробників контенту. При цьому необхідно зберігати збалансованість між контролем та гарантіями свободи слова.

Висновки. Гібридна війна РФ проти України включає створення ідеологічного протистояння, підрив довіри до демократичних інституцій, провокування суспільного розколу, в тому числі, за посередництвом новин. Короткі емоційні меседжі в новинних текстах можуть міцно вкорінюватися у свідомість аудиторії, формуючи певні ідеологічні й ціннісні установки та поведінкові патерни соціуму, транслюючи у громадськість відчуття зневіри, паніки, невпевненості.

Мовні маркери фейкових новин відображають глибинні психологічні механізми переконання, засновані на емоційності, простоті та повторюваності висловлювань. Серед ключових тенденцій мовного маркування дезінформаційного новинного контенту, окрім сильного емоційного відгуку – використання посилань на неперевірені джерела, застосування ярликів і оціночних суджень, спонукальні та агресивні конструкції, маніпулятивні кліше, нагнітання та емоційно-експресивна лексика, «шокуючі» заголовки.

Дезінформаційний контент не існує ізольовано, він функціонує у взаємодії з алгоритмами соціальних платформ, суспільними нормами та культурними кодами, що підсилює його вплив. Тому розпізнавання лінгвістичних особливостей дезінформації має стати важливою складовою медіаосвіти, журналістських стандартів і практик критичного мислення. Перспективні дослідження мають бути спрямовані на дослідження міжнародної практики механізмів протидії маніпулятивним пропагандистським впливам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ачилова О. Л. Медіатекст як дзеркало сучасного суспільства. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Т. 1. Вип. 28. С. 23–28. http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/28/part_1/4.pdf
2. Башманівська Л. Актуальні питання мови сучасних медіатекстів. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2025. №1(104). С. 93–102. [https://doi.org/10.35433/philology.1\(104\).2025.93-102](https://doi.org/10.35433/philology.1(104).2025.93-102)
3. Бутиріна М., Темченко Л. Телеграм як середовище просування російських дезінформаційних наративів: канали, методи, фрейми. *Communications and Communicative Technologies*. 2023. № 23. С. 71–79.
4. Данилік В., Висоцька В., Назаркевич М. Методи ідентифікації дезінформації, фейків та пропаганди у ЗМІ на основі машинного навчання. *Кібербезпека: освіта, наука, техніка*. 2024. Т. 1. №25. С. 449–467.
5. Демешко І. Лексико-словотвірні інновації в медіадискурсі періоду війни. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2023. №205. С. 58–63.
6. Дібікова Ю. С. Медіаграмотність як компонент інформаційної безпеки в умовах гібридної війни: український контекст. *Сучасне суспільство: політичні науки, соціологічні науки, культурологічні науки*. 2024. Т. 2. №. 27. С. 67–77. DOI: 10.34142/24130060.2023.27.2.0
7. Овсієнко Л. М. Мовні маркери маніпуляції та перекручення фактів у сучасних українських медіа. *Current Challenges in Scientific Research*. 2025. №64. С. 365–368.
8. Рабчун Д. І., Тищенко В. С., Голобородько С. О. Ефективне розпізнавання дезінформації за допомогою нейронних мереж: фокус на виявленні емоційного впливу. *Телекомунікаційні та інформаційні технології*. 2024. №2. С. 37–48.
9. Babichev O. I. Analysis of Russian narratives of denial of the genocide of the Ukrainian nation during the war of 2014–2024. *Sumy Historical and Archival Journal*. 2024. Vol. XLII. Pp. 45–52. <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/9587>
10. Baginsky A. V., Linichenko V. V. Signs of genocide in the Russian-Ukrainian war. *Bulletin of NTUU “KPI”. Political science. Sociology. Law*. 2023. Vol. 2(58). Pp. 29–40.

11. Hutchings S., Szostek J. Dominant Narratives in Russian Political and Media Discourse during the Ukraine Crisis. 2015. URL: <https://www.e-ir.info/wp-content/uploads/2015/03/Ukraine-and-Russia-E-IR.pdf>
12. Ilnytskyi V., Starka V., Haliv M. Russian propaganda as an element of preparation for armed aggression against Ukraine. *Ukrainian Historical Journal*. 2022. Vol. 5. Pp. 43–55. http://resource.history.org.ua/publ/UIJ_2022_5_6.
13. Khoma I., Fedushko S., Kunch Z. Media manipulations in the coverage of events of the Ukrainian revolution of dignity: Historical, linguistic, and psychological approaches. *CEUR Workshop Proceedings*. 2020. №2616. Pp. 25–38. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2407.17425>
14. Plekhanova T. Language policy and its media representation in post-war Ukraine: Implications for identity and inclusivity. *Amazonia Investiga*. 2023. №12(71). Pp. 223–232. <https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/2597>

REFERENCES

1. Achylova O. L. (2023). Mediatekst yak dzerkalo suchasnoho suspilstva [Media text as a mirror of modern society]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 1(28), 23–28. Available at: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/28/part_1/4.pdf [in Ukrainian]
2. Bashmanivska L. (2025). Aktualni pytannia movy suchasnykh mediatekstiv [Current issues of the language of modern media texts]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky*, 1(104), 93–102. [https://doi.org/10.35433/philology.1\(104\).2025.93-102](https://doi.org/10.35433/philology.1(104).2025.93-102) [in Ukrainian]
3. Butyrina M., & Temchenko L. (2023). Teleqram yak seredovyshe prosuvannya rosiiskykh dezinformatsiinykh naratyviv: kanaly, metody, freimy [Telegram as an environment for promoting Russian disinformation narratives: channels, methods, frames]. *Communications and Communicative Technologies*, 23, 71–79. [in Ukrainian]
4. Danylyk V., Vysotska V., & Nazarkevych M. (2024). Metody identyfikatsii dezinformatsii, feikiv ta propahandy u ZMI na osnovi mashynnoho navchannia [Methods for identifying disinformation, fakes, and propaganda in media based on machine learning]. *Kiberbezpeka: osvita, nauka, tekhnika*, 1(25), 449–467. [in Ukrainian]
5. Demeshko I. (2023). Leksyko-slovotvorni innovatsii v mediadyskursi periodu viiny [Lexical and word-formation innovations in media discourse during wartime]. *Naukovi zapysky. Seriya: Filolohichni nauky*, 205, 58–63. [in Ukrainian]
6. Dibikova Yu. S. (2024). Mediahramotnist yak komponent informatsiinoi bezpeky v umovakh hibrydnoi viiny: ukraïnskyi kontekst [Media literacy as a component of information security in conditions of hybrid war: Ukrainian context]. *Suchasne suspilstvo*, 2(27), 67–77. <https://doi.org/10.34142/24130060.2023.27.2.0> [in Ukrainian]
7. Ovsienko L. M. (2025). Movni markery manipuliatsii ta perekrychennia faktiv u suchasnykh ukraïnskykh media [Linguistic markers of manipulation and distortion of facts in modern Ukrainian media]. *Current Challenges in Scientific Research*, 64, 365–368. [in Ukrainian]
8. Rabchun D. I., Tyshchenko V. S., & Holoborodko S. O. (2024). Efektyvne rozpoznavannia dezinformatsii za dopomohoiu neironnykh merezh: fokus na vyjavlenni emotsiinoho vplyvu [Effective detection of disinformation using neural networks: focus on emotional impact]. *Telekomunikatsiini ta informatsiini tekhnologii*, 2, 37–48. [in Ukrainian]
9. Babichev O. I. (2024). Analysis of Russian narratives of denial of the genocide of the Ukrainian nation during the war of 2014–2024. *Sumy Historical and Archival Journal*, XLII, 45–52. Available at: <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/9587>
10. Baginsky A. V., & Linichenko V. V. (2023). Signs of genocide in the Russian-Ukrainian war. *Bulletin of NTUU “KPI”. Political Science. Sociology. Law*, 2(58), 29–40.
11. Hutchings S., & Szostek J. (2015). Dominant narratives in Russian political and media discourse during the Ukraine crisis. Available at: <https://www.e-ir.info/wp-content/uploads/2015/03/Ukraine-and-Russia-E-IR.pdf>
12. Ilnytskyi V., Starka V., & Haliv M. (2022). Russian propaganda as an element of preparation for armed aggression against Ukraine. *Ukrainian Historical Journal*, 5, 43–55. Available at: http://resource.history.org.ua/publ/UIJ_2022_5_6
13. Khoma I., Fedushko S., & Kunch Z. (2020). Media manipulations in the coverage of events of the Ukrainian revolution of dignity: Historical, linguistic, and psychological approaches. *CEUR Workshop Proceedings*, 2616, 25–38. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2407.17425>
14. Plekhanova T. (2023). Language policy and its media representation in post-war Ukraine: Implications for identity and inclusivity. *Amazonia Investiga*, 12(71), 223–232. Available at: <https://amazoniainvestiga.info/index.php/amazonia/article/view/2597>

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 81'25:339.138:004

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-63>

Лариса ДОВГАНЬ,

orcid.org/0000-0003-4742-6570

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології та перекладу
Вінницького торговельно-економічного інституту
Державного торговельно-економічного університету
(Вінниця, Україна) *l.dovhan@vtei.edu.ua*

Ірина ЗАПАДИНСЬКА,

orcid.org/0000-0002-3967-7583

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології та перекладу
Вінницького торговельно-економічного інституту
Державного торговельно-економічного університету
(Вінниця, Україна) *i.zapadynska@vtei.edu.ua*

ВПЛИВ ЦИФРОВІЗАЦІЇ НА ПЕРЕКЛАДАЦЬКУ ДІЯЛЬНІСТЬ В СФЕРІ МАРКЕТИНГУ

У статті досліджено вплив цифровізації на перекладацьку діяльність у сфері маркетингу та окреслено основні напрями трансформації перекладу маркетингових текстів у сучасних умовах глобалізації. Визначено специфіку маркетингового дискурсу, який, на відміну від інших типів текстів, виконує не лише інформативну, а й апелятивну функцію, спрямовану на формування споживчих уподобань і стимулювання купівельної поведінки. Обґрунтовано, що переклад маркетингових текстів є складним багаторівневим процесом, який передбачає врахування лінгвістичних, культурних, прагматичних і стратегічних чинників. Проаналізовано сучасні підходи до перекладу маркетингового контенту, зокрема переклад, локалізацію та транскрецію, та визначено їх функціональні відмінності. Встановлено, що транскреція виступає найбільш ефективною стратегією в умовах глобального маркетингу, оскільки орієнтована на відтворення комунікативного ефекту та емоційного впливу, а не лише змістової точності. Окрему увагу приділено ролі цифрових технологій у перекладацькому процесі, зокрема використанню систем машинного перекладу та CAT-інструментів. З'ясовано, що вони сприяють підвищенню продуктивності, проте мають обмежену ефективність у роботі з креативними текстами через нездатність адекватно передавати культурні конотації та емоційний підтекст. У зв'язку з цим обґрунтовано необхідність постредагування як невід'ємного етапу сучасного перекладацького процесу. Зроблено висновки про трансформацію ролі перекладача, який у цифрову епоху виступає не лише мовним посередником, а й активним учасником маркетингової комунікації, відповідальним за адаптацію повідомлення до культурних особливостей цільової аудиторії та забезпечення його ефективності. Перспективи подальших досліджень пов'язані з оптимізацією взаємодії цифрових технологій і креативних перекладацьких стратегій у сфері маркетингового перекладу.

Ключові слова: цифровізація, транскреція, локалізація, машинний переклад, постредагування, перекладацькі стратегії.

Larysa DOVHAN,

orcid.org/0000-0003-4742-6570

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Philology and Translation
Vinnytsia Institute of Trade and Economics of State University of Trade and Economics
(Vinnytsia, Ukraine) *l.dovhan@vtei.edu.ua*

Iryna ZAPADYNSKA,

orcid.org/0000-0002-3967-7583

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Philology and Translation
Vinnytsia Institute of Trade and Economics of State University of Trade and Economics
(Vinnytsia, Ukraine) *i.zapadynska@vtei.edu.ua*

THE IMPACT OF DIGITALIZATION ON TRANSLATION ACTIVITIES IN MARKETING DOMAIN

The article examines the impact of digitalization on translation activities in the field of marketing and outlines the main directions of transformation of marketing text translation in modern conditions of globalization. The specifics of marketing

discourse are determined, which performs not only an informative, but also an appellative function aimed at forming consumer preferences and stimulating purchasing behaviour. It is substantiated that the translation of marketing texts is a complex multi-level process that involves taking into account linguistic, cultural, pragmatic and strategic factors. Modern approaches to the translation of marketing content, in particular translation, localization and transcreation, are analyzed, and their functional differences are identified. It is established that transcreation is the most effective strategy in the conditions of global marketing, since it is focused on reproducing the communicative effect and emotional impact, and not only on semantic accuracy. Special attention is paid to the role of digital technologies in the translation process, in particular the use of machine translation systems and CAT tools. It was found that they contribute to increasing productivity, but have limited effectiveness in working with creative texts due to the inability to adequately convey cultural connotations and emotional subtext. In this regard, the need for post-editing as an integral stage of the modern translation process is substantiated. The conclusion is made about the transformation of the role of the translator, who in the digital age acts not only as a language intermediary, but also as an active participant in marketing communication, responsible for adapting the message to the cultural characteristics of the target audience and ensuring its effectiveness. Prospects for further research are related to optimizing the interaction of digital technologies and creative translation strategies in the field of marketing translation.

Key words: digitalization, transcreation, localization, machine translation, post-editing, translation strategies.

Постановка проблеми. У сучасних умовах глобалізації маркетингові тексти функціонують у багатомовному та мультикультурному середовищі, що суттєво ускладнює процес їх перекладу. Маркетинговий дискурс, на відміну від інших, спрямований не лише на передачу інформації, а передусім на вплив на цільову аудиторію, формування споживчих уподобань і стимулювання купівельної поведінки. У зв'язку з цим переклад текстів цієї сфери вимагає врахування не тільки лінгвістичних, а й культурних, прагматичних та стратегічних чинників.

Особливої актуальності ця проблема набуває в умовах цифровізації та глобальних ринків, де бренди змушені адаптувати свої повідомлення до різних культурних контекстів. У таких умовах перекладач виступає не лише як мовний посередник, а як учасник маркетингової комунікації, відповідальний за збереження переконливості, емоційного впливу та іміджу бренду. Актуальність цієї теми зумовлена ще й тим, що рекламний текст є складним семіотичним утворенням, у якому вербальні компоненти тісно взаємодіють із візуальними образами, психологічними стимулами та глибоко вкоріненими соціокультурними кодами.

Аналіз досліджень. Сучасні дослідження у сфері перекладознавства свідчать про зростання інтересу до маркетингового перекладу як окремого напрямку. Особливу увагу присвячено вивченню лінгвопрагматичної спрямованості англомовної соціальної реклами, зокрема, її маніпулятивних стратегій та тактики (Руденко, 2023); аналізу лінгвостилістичних особливостей рекламних текстів та факторів, які впливають на їх переклад, засобів перекладу рекламних текстів та доцільності використання лексико-семантичних трансформацій (Новікова, 2016), визначенню сучасних методологічних та методичних підходів до лінгвістичного аналізу рекламного тексту й комплексної методики перекладознавчого дослідження основних компо-

нентів рекламного повідомлення у їх нерозривній взаємодії (Ноговська, 2022). Значний інтерес становлять праці, у яких проаналізовано особливості перекладу рекламних текстів з фокусом на відтворення психолінгвістичного складника, що визначає психологічний ефект тексту та сприяє успішності рекламних кампаній (Дубовик, Вельма, 2023); досліджено постредагування машинного перекладу як складову послуги локалізації вивчали (Бондаренко, Бондаренко, 2024); визначено основні труднощі, які виникають під час перекладу рекламних текстів, зокрема, рекламних слоганів, окреслено стратегії їх адаптації для реалізації на міжнародних ринках й досліджено, як культурні, мовні та соціальні відмінності впливають на сприйняття креативних рішень різною аудиторією (Мащенко, Гнедкова, 2024).

Попри значну кількість наукових праць, недостатньо висвітленими залишаються питання ролі машинного перекладу та постредагування у процесі відтворення маркетингових повідомлень, співвідношення автоматизованих і креативних підходів до перекладу (зокрема, переклад vs транскреція), трансформація ролі перекладача як учасника маркетингової стратегії та кроскультурної комунікації, а також проблеми адаптації глобальних брендових повідомлень до локальних культурних контекстів у цифровому середовищі.

Метою статті є комплексний аналіз впливу цифровізації на перекладацьку діяльність у сфері маркетингу, зокрема вивчення особливостей трансформації перекладу маркетингових текстів під впливом цифрових технологій.

Виклад основного матеріалу. У глобалізованому світі кордони між національними ринками стають дедалі прозорішими і роль перекладу в сфері маркетингу еволюціонує від звичної допоміжної функції до ключового елемента стратегічного планування міжнародної діяльності компаній. Маркетинговий переклад стає не лише процесом

передачі змісту з однієї мови на іншу; а перетворюється на складний багаторівневий процес адаптації бренду до нової культурної реальності, де найменша лінгвістична похибка може призвести до значних фінансових та репутаційних втрат.

Протягом десятиліть перекладознавство фокусувалося переважно на літературних або технічних текстах, ігноруючи специфіку рекламного дискурсу. Проте на початку XXI століття ситуація докорінно змінилася. Дослідники усвідомили, що більшість перекладів, які виконуються сьогодні у світі, має не художній, а прагматичний комерційний характер. Специфіка маркетингового перекладу полягає в його багатофункціональності: він має не лише інформувати споживача, а й переконувати, викликати емоційну реакцію (Munday, 2004).

Центральне місце в теоретичному осмисленні маркетингового перекладу посідає теорія скопосу (Skopos theory), згідно з якою стратегія перекладача визначається насамперед метою цільового тексту. У маркетингу головною функцією є апелятивна. Якщо переклад не здатний викликати у цільової аудиторії ту саму психологічну реакцію, що й оригінал, він вважається невдалим, незалежно від рівня його семантичної точності (Дубовик, Вельма, 2023).

У професійному дискурсі важливо розрізнати три ключові підходи до обробки маркетингового контенту, які часто плутають, але які мають принципово різну глибину втручання в оригінал (Таблиця 1).

Транскреація є найбільш складним та інтелектуально-ємним процесом. Це поняття, що походить від злиття слів «translation» (переклад) та «creation» (створення), передбачає, що перекладач стає співавтором тексту. Транскреація не прагне до лінгвістичної еквівалентності; її завданням є збереження інтенції, тону та стилю оригіналу при повній зміні лексичного складу, якщо цього вимагає культурний контекст цільової аудиторії. Проекти з транскреації часто починаються не з самого тексту, а з креативного брифу, де зазначаються бажані емоції та дії, які має вчинити споживач

(Marketing Transcreation: Your Guide and Best Practices).

Сьогодні транскреація стала стандартом де-факто для глобального маркетингу. Дослідження IPA показують, що емоційні кампанії генерують майже втричі більше органічних переглядів, ніж раціональні. Оскільки емоції глибоко вкорінені в мові та культурі, транскреація є єдиним інструментом, здатним забезпечити цей резонанс через мовні бар'єри (Transcreation vs. Translation and 6 Key Differences).

Науковці наголошують, що переклад рекламних і маркетингових текстів потребує застосування спеціальних стратегій, зокрема адаптації, локалізації та транскреації. Остання розглядається як один із ключових інструментів, що дозволяє не лише передати зміст, а й відтворити емоційний та культурний ефект повідомлення. Дослідження також підтверджують тенденцію до розширення спектра перекладацьких послуг у маркетинговій сфері. Здійснивши аналіз вебсайтів перекладацьких компаній, С. Палмер та Ф. Кармо ввели поняття диверсифікації перекладацьких послуг та показали, що в секторі маркетингового перекладу основні пропозиції зазвичай включають переклад, пост-редагування, локалізацію та транскреацію (Palmer, do Carmo, 2025). О. Мазур та С. Кучів також відзначають, що поряд із традиційним перекладом дедалі більшого значення набувають постредагування машинного перекладу, локалізація та транскреація, що свідчить про комплексний характер сучасної перекладацької діяльності (Мазур, Кучів, 2021).

Переклад рекламних текстів становить ряд труднощів, відмінних від традиційних методів перекладу, головним чином через необхідність збереження цілісності маркетингового повідомлення в різних культурах (Stiegelbauer, Pantea, Balaş, 2024).

С. Ноговська запропонувала алгоритм перекладознавчого аналізу, який представлений наступними кроками: 1) вилучення з Інтернет джерел автентичних рекламних повідомлень у форматі

Таблиця 1

Особливості перекладу, локалізації та транскреації у сфері маркетингової комунікації

Поняття	Основна мета	Об'єкт застосування	Рівень творчої свободи
Переклад (Translation)	Точність передачі інформації	Інструкції, технічні специфікації, юридичні документи	Мінімальний: пріоритет – вірність змісту
Локалізація (Localization)	Технічна та культурна адаптація	Веб-сайти, ПЗ, мобільні додатки, відеоігри	Середній: зміна форматів, одиниць виміру, імен
Транскреація (Transcreation)	Відтворення емоційного резонансу	Слогани, назви брендів, візуальні кампанії	Максимальний: можливість повного переписування тексту

Джерело: розроблено автором.

відеороликів, банерів, постерів та традиційних текстів; 2) перетворення текстового масиву на паралельний вирівняний двомовний корпус за допомогою програми InterText Editor; 3) анотування корпусу в структурному та лексико-семантичному плані; 4) кількісна перевірка вибірки на достовірність результатів; 5) визначення перекладацьких стратегій та конкретних лексико-граматичних трансформацій, застосованих при відтворенні як композиційних складових, так і лексико-семантичних особливостей рекламних текстів; 6) системний розгляд взаємодії вербальних, візуальних та аудіальних складників (Ноговська, 2022).

Сучасний розвиток перекладознавства тісно пов'язаний із процесами цифровізації, які помітно змінюють підходи до перекладу маркетингових текстів. Якщо раніше переклад здебільшого сприймався як індивідуальна робота фахівця, то сьогодні він усе частіше поєднується з використанням автоматизованих інструментів, зокрема систем машинного перекладу. Постредагування як новий етап перекладацького процесу, що поєднує автоматизовану генерацію тексту та його подальше вдосконалення людиною, в таких умовах набуває особливого значення. Індустрія перекладу переживає цифрову трансформацію. 88% професійних перекладачів використовують CAT-інструменти (Computer-Assisted Translation), а 70% вважають їх необхідними для роботи (Munday, 2004).

Для контролю якості виконаних перекладів розроблено відповідні стандарти, зокрема «ISO 18587:2017. Послуги перекладу – Редагування результатів машинного перекладу – Вимоги», який містить вимоги до процесу повного редагування результатів машинного перекладу людиною та компетенцій постредакторів і призначений для використання постачальниками послуг перекладу, їхніми клієнтами та постредакторами (ISO 18587:2017).

Використання таких інструментів, як SDL Trados, Wordfast або Redokun, дозволяє підвищити продуктивність на 30% та знизити витрати на переклад на 90% завдяки використанню пам'яті перекладів (ТМ) та глосаріїв. Проте в маркетингу існує «зворотна шкала» між ефективністю та кастомізацією. Чим більше текст вимагає творчого втручання (транскреації), тим менш ефективними стають системи автоматичного перекладу. Машинний переклад (МТ) часто не здатний розпізнати іронію, культурний підтекст або складні метафори. Більше того, використання ШІ без

ретельного постредагування людиною призводить до появи «спотворених слоганів» (butchered slogans), що стає предметом глузувань у соціальних мережах та підриває довіру до бренду (Marinelli, Balzano, Bortoluzzi, 2025).

Тексти сфери маркетингу характеризуються значною кількістю професійних термінів, чіткою логічною побудовою та високими вимогами до точності, що загалом сприяє ефективному застосуванню машинного перекладу. Переклад рекламного тексту – це передусім переклад культурних кодів й психолінгвістичний компонент успішного перекладу полягає у відтворенні «психологічного ефекту», який стимулює купівельну активність (Marinelli, Balzano, Bortoluzzi, 2025). Перекладач маркетингових текстів також повинен володіти глибокими знаннями про соціальні табу, етикет та релігійні почуття цільової аудиторії (Stiegelbauer, Pantea, Balaş, 2024). На сьогодні, навіть найсучасніші системи штучного інтелекту не можуть повністю гарантувати адекватність результату без участі людини. Саме тому роль постредагування потребує детального вивчення й осмислення в межах сучасних перекладознавчих досліджень.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що цифровізація є ключовим чинником трансформації перекладу маркетингових текстів, змінюючи як сам процес перекладу, так і роль перекладача. Сучасний маркетинговий переклад виходить за межі простого відтворення змісту та набуває характеру лінгвокультурної адаптації, спрямованої на досягнення прагматичного ефекту. В умовах цифрового середовища особливого значення набувають локалізація та транскреація, які забезпечують відповідність перекладу культурним очікуванням аудиторії та збереження його емоційного впливу. Водночас транскреація постає як найбільш ефективна стратегія, орієнтована на відтворення комунікативного ефекту, а не формальної еквівалентності. Вплив цифрових технологій, зокрема машинного перекладу та CAT-інструментів підвищує продуктивність, проте обмежує роботу з креативними текстами. Це зумовлює необхідність обов'язкового постредагування.

Отже, у цифрову епоху перекладач трансформується в активного учасника маркетингової комунікації, поєднуючи функції аналітика, редактора та креативного автора. Перспективи подальших досліджень пов'язані з оптимізацією взаємодії автоматизованих технологій і творчих перекладацьких стратегій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко О.С., Бондаренко К.Л. Постредагування машинного перекладу як складова послуги локалізації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2024. № 66. С. 216–219. DOI: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.66.48>.
2. Дубовик Н.М., Вельма В.П. Переклад рекламних текстів, психолінгвістичний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 29. Том 1. С. 225–230. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.29.1.42>.
3. Мазур О., Кучів С. Локалізація як явище перекладу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35. С. 89–95. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-7-15>.
4. Машенко Т.О., Гнедкова О.Г. Особливості перекладу рекламних слоганів із грою слів і метафорами. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2024. № 6. Том 35 (74). С. 115–120. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.6/19>.
5. Новікова К.О. Лінгвостилістичні особливості англійських рекламних текстів та фактори впливу на їх переклад. *Вісник Дніпровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2016. № 1 (11). С. 251–256.
6. Ноговська С. Теоретико-методологічні підходи до аналізу рекламного тексту у сучасних лінгвістичних та перекладознавчих студіях. *Актуальні питання іноземної філології*. 2022. № 15. С. 76–85. DOI: <https://doi.org/10.32782/2410-0927-2021-15-11>.
7. Руденко Н.В. Лінгвопрагматичні аспекти англійських рекламних текстів. *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»*. 2023. № 7 (141). С. 41–45. DOI: <https://doi.org/10.25313/2520-2057-2023-7>.
8. ISO 18587:2017. Translation services – Post-editing translation output – Requirements. URL: <https://www.iso.org/standard/62970.html>.
9. Marinelli C., Balzano M., Bortoluzzi, G. The linguistic butterfly effect: The hidden cost of ambiguous translations in consumer decisions. *International Marketing Review*. 2025. № 42(7). P. 47-66. <https://doi.org/10.1108/IMR-08-2024-0281>.
10. Marketing Transcreation: Your guide and best practices. URL: <https://www.smartcat.com/blog/transcreation-a-fad-or-the-future-of-marketing-translations/>.
11. Munday J. Advertising: Some Challenges to Translation Theory. *The Translator*. 2004. № 10 (2). P. 199-219. <https://doi.org/10.1080/13556509.2004.10799177>.
12. Palmer S., do Carmo F. The diversification of services in the commercial marketing translation sector. *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice*. 2025. Dec. P. 1-25. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2025.2587598>.
13. Stiegelbauer L.R., Pantea D.M., Balaş R. Challenges of Translating Advertising Texts. *Studii De Ştiinţă Şi Cultură*. 2024. December. Vol. Xx, No 4. P. 124–136.
14. Transcreation vs. Translation and 6 Key Differences. URL: <https://www.smartling.com/blog/six-ways-transcreation-differs-from-translation>.

REFERENCES

1. Bondarenko O. S., Bondarenko K. L. (2024) Postredahuvannia mashynnoho perekladu yak skladova posluhy lokalizatsii [Post-editing Machine Translation as an Element of Localisation Service]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia*. 66. 216–219. DOI: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.66.48>. [in Ukrainian].
2. Dubovyk N. M., Velma V. P. (2023) Pereklad reklamnykh tekstiv, psykhohlynvistychnyi aspekt [Translation of Advertising Texts, Psycholinguistic Aspect]. *Zakarpatski filolohichni studii*. 29, 1. 225–230. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.29.1.42>. [in Ukrainian].
3. Mazur O., Kuchiv S. (2021) Lokalizatsiia yak yavyshche perekladu [Localization as Translation Phenomenon]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 35. 89–95. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-7-15>. [in Ukrainian].
4. Maschenko T. O., Hnedkova O. H. (2024) Osoblyvosti perekladu reklamnykh slohaniv iz hroi u sliv i metaforamy [Features of Translating Advertising Slogans With Wordplay and Metaphors]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Zhurnalistyka*. 6, 35 (74). 115–120. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.6/19>. [in Ukrainian].
5. Novikova K. O. (2016) Lnhvostylistychni osoblyvosti anhlomovnykh reklamnykh tekstiv ta faktory vplyvu na yikh pereklad [Linguistic Stylistic Features of English-Language Advertising Texts and Factors Influencing Their Translation]. *Visnyk Dniprovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia. Seriya «Filolohichni nauky»*. 1, 11. 251–256. [in Ukrainian].
6. Nohovska S. (2022) Teoretyko-metodolohichni pidkhody do analizu reklamnoho tekstu u suchasnykh lnhvistychnykh ta perekladoznavchykh studiiakh [Theoretical and Methodological Approaches to the Analysis of Advertising Text in Modern Linguistic and Translation Studies]. *Aktualni pytannia inozemnoi filolohii*. 15. 76–85. DOI: <https://doi.org/10.32782/2410-0927-2021-15-11>. [in Ukrainian].
7. Rudenko N. V. (2023) Lnhvoprahmatychni aspekty anhlomovnykh reklamnykh tekstiv [Linguopragmatic Aspects of English-Language Advertising Texts]. *International Scientific Journal «Internauka»*. 7, 141. 41–45. DOI: <https://doi.org/10.25313/2520-2057-2023-7>. [in Ukrainian].
8. ISO 18587:2017. Translation Services – Post-Editing of Machine Translation Output – Requirements. Available at: <https://www.iso.org/standard/62970.html>.
9. Marinelli C., Balzano M., Bortoluzzi G. (2025) The Linguistic Butterfly Effect: The hidden Cost of Ambiguous Translations in Consumer Decisions. *International Marketing Review*. 42, 7. 47–66. DOI: <https://doi.org/10.1108/IMR-08-2024-0281>. [in English].
10. Marketing Transcreation: Your Guide and Best Practices. Available at: <https://www.smartcat.com/blog/transcreation-a-fad-or-the-future-of-marketing-translations/>.
11. Munday J. (2004) Advertising: Some Challenges to Translation Theory. *The Translator*. 10, 2. 199–219. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2004.10799177>.
12. Palmer S., Carmo do F. (2025) The Diversification of Services in the Commercial Marketing Translation Sector. *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice*. Dec. 1–25. DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2025.2587598>.
13. Stiegelbauer L. R., Pantea D. M., Balaş R. (2024) Challenges of Translating Advertising Texts. *Studii De Ştiinţă Şi Cultură*. December. Xx, 4. 124–136.
14. Transcreation vs. Translation and 6 Key Differences. Available at: <https://www.smartling.com/blog/six-ways-transcreation-differs-from-translation>.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 821.161.2-313.1.09:398.22Шинкаренко О
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-64>

Дмитро ЗОЗУЛЯ,
orcid.org/0009-0004-3291-0823

доктор філософії,
асистент кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) *dzozulia29@gmail.com*

ВИСМІЮВАННЯ РОСІЙСЬКОГО ІМПЕРСЬКОГО ДИСКУРСУ ЯК ПОСТКОЛОНІАЛЬНА СТРАТЕГІЯ В РОМАНІ О. ШИНКАРЕНКА «ЧЕРЕП»

У статті проаналізовано, як сучасний український письменник Олег Шинкаренко в романі «Череп» розвінчує ключові стереотипи та наративи російського імперського дискурсу. Сьогодні, під час повномасштабної фази російсько-української війни, концепт «руського міра» постає особливо загрозливим, що зумовлює актуальність дослідження за допомогою постколоніальної методології способів його деконструкції. У своєму романі «Череп» Олег Шинкаренко вдається до стратегії висміювання, послуговуючись прийомами різноманітних видів комічного: сатири, сарказму, гротеску, іронії й чорного гумору. Так, образи головних героїв твору – росіян Івана Череп, діда Панкрата й Мефодія, які вирушають в Україну, щоб бити «фашистських бандерівців» – це сатирично переосмислене тріо билинних богатирів. Отець Варсонофій – гротескний образ російського батюшки. Михайл Варламов, Василь Копатков, Арсеній Железнов і Альона Столярова – образи російських журналістів, що стають об'єктом авторської іронії та сарказму.

Також Олег Шинкаренко художньо опрацьовує низку стереотипів про росіян. Частина з них автор гіперболізує (тотальний алкоголізм, поширення домашнього насильства, нездатність розуміти й сприймати мови інших народів), частину руйнує (уявлення про найсильнішу російську армію, велику російську культуру, чистоту православної віри російського народу). Крім того, він акцентує увагу на абсурдності окремих стереотипів про українців, підтримуваних Росією як колонізатором (українці – брати росіян, але при цьому – фашисти й бандерівці; Україна – вічна руїна тощо).

У результаті дослідження виявлено, що в романі «Череп» Олег Шинкаренко не намагається вибудувати новий політичний міф України. Натомість він концентрується на висміюванні російських політичних міфологем і руйнуванні шкідливих для українського культурного простору наративів. Крім того, звертаючись до стереотипів про росіян, автор наголошує на маргінальності колонізатора.

Ключові слова: комічне, постколоніалізм, стереотип, наратив, міфологема, роман, сучасна українська література.

Dmytro ZOZULIA,
orcid.org/0009-0004-3291-0823

Doctor of Philosophy,
Assistant at the Department of History of Ukrainian Literature,
Literary Theory and Literary Creativity
Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko
National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) *dzozulia29@gmail.com*

THE MOCKERY OF RUSSIAN IMPERIAL DISCOURSE AS A POST-COLONIAL STRATEGY IN O. SHYNKARENKO'S NOVEL SKULL

This article analyzes how contemporary Ukrainian writer Oleh Shynkarenko debunks key stereotypes and narratives of Russian imperial discourse in his novel *Skull*. Today, during the full-scale phase of the Russian-Ukrainian war, the concept of the “Russian World” appears particularly threatening, making it timely to explore, through postcolonial methodology, ways to deconstruct it. In his novel *Skull*, Oleh Shynkarenko employs a strategy of ridicule, utilizing various comic techniques: satire, sarcasm, the grotesque, irony, and dark humor. Thus, the characters of the work's main protagonists – the Russians Ivan Cherep, Grandfather Pankrat, and Mefodiy, who set off for Ukraine to fight “fascist Banderites” – are a satirically reimagined trio of epic heroes. Father Varsonofy is a grotesque portrayal of a Russian priest. Mikhail Varlamov, Vasily Kopatkov, Arseniy Zhelezov, and Alona Stolyarova – these are the characters of Russian journalists who become the targets of the author's irony and sarcasm.

Oleh Shynkarenko also artistically explores a range of stereotypes about Russians. The author exaggerates some of them (rampant alcoholism, widespread domestic violence, an inability to understand and accept the languages of other peoples), while debunking others (the notion of the Russian army as the strongest, the greatness of Russian culture, and the purity of the Russian people's Orthodox faith). In addition, he highlights the absurdity of certain stereotypes about Ukrainians perpetuated by Russia as a colonizer (Ukrainians are brothers to Russians, yet at the same time fascists and Bandera followers; Ukraine is a land of perpetual ruin, and so on).

The study found that in the novel Skull, Oleh Shynkarenko does not attempt to construct a new political myth for Ukraine. Instead, he focuses on satirizing Russian political mythologems and dismantling narratives harmful to the Ukrainian cultural space. Furthermore, by addressing stereotypes about Russians, the author emphasizes the marginality of the colonizer.

Key words: comedy, postcolonialism, stereotype, narrative, mythologem, novel, modern Ukrainian literature.

Постановка проблеми. Попри те, що сьогодні у світі де-юре не існує держави, яка мала б статус імперії, де-факто окремі країни й досі дотримуються імперського вектору розвитку у своїй зовнішній та внутрішній політиці, що виявляється як у розв'язанні нових збройних конфліктів, так і на рівні культурних впливів, зокрема пропаганди. Після початку військової агресії Російської Федерації проти України в 2014 році, наслідком якої стала анексія Криму й окупація частини територій Донецької та Луганської областей, активізувалися також і російські імперські наративи, поширювані як усередині самої держави-агресора, так і в українському культурному просторі. Із переходом російсько-української війни в повномасштабну фазу в лютому 2022 року ситуація загострилася ще сильніше, тож дослідження стратегій культурного спротиву колоніальній політиці Росії щодо України не втрачають актуальності. Так, у романі «Череп», який уперше було опубліковано у видавництві «Люта справа» в 2017 році, письменник Олег Шинкаренко робить спробу деконструкції концепту так званого «руського міра», послугуючись широким інструментарієм засобів комічного. Те, як саме автор цього роману опрацьовує шкідливі міфологеми російської ідеології, розвінчує стереотипи, створювані колонізатором про колонізованого, а також художньо осмислює стереотипи про самого колонізатора, потребує глибшого вивчення.

Аналіз досліджень. Дослідженнями в галузі постколоніалізму займалася низка іноземних та українських учених. Одним із основоположників цієї теорії став американський науковець палестинського походження Едвард Саїд, автор праці «Орієнталізм» (1978), в якій він проаналізував стосунки між Заходом і Сходом як між колонізатором і колонізованим. Значний внесок у розвиток постколоніальних студій зробили також мартиніканський філософ та психіатр Франц Фанон («Злиденні світу цього», 1961), американська літературознавиця індійського походження Гаятрі Чакраворті Співак («Чи може підпорядковане промовляти?», 1988), американський дослідник індій-

ського походження Гомі Бгабга («Розташування культури», 1994) та інші.

Серед українських літературознавців питаннями постколоніалізму займалися, зокрема Тамара Гундорова («Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми», 2013, а в пізнішій редакції – «Транзитна культура і постколоніальна травма», 2024), Віра Агеєва («За лаштунками імперії», 2021), Марко Павлишин («Козаки в Ямаїці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі», 1994), Микола Рябчук («Постколоніальний синдром: спостереження», 2011) та інші. Імперські стратегії та дискурси панування в українській культурі аналізувала Ганна Костенко. Цікавими з погляду постколоніальної теорії є наукові розвідки Наталії Ковтонюк, які торкаються в тому числі й аналізу функцій сміху в дискурсі Революції гідності на матеріалі романів сучасних українських письменників, зокрема й О. Шинкаренка. (Ковтонюк, 2017). У контексті аналізу творчості цього письменника важливими є також роботи Світлани Підпригори, Юрія Ганошенка, Тетяни Гребенюк. Утім, досі науковці лише побіжно досліджували твори Олега Шинкаренка за допомогою постколоніальної методології, що викликає потребу реалізації такого типу досліджень.

Мета статті – проаналізувати, як за допомогою різноманітних засобів комічного Олег Шинкаренко в романі «Череп» вибудовує стратегію спротиву російському імперському дискурсу й деконструє концепт «руського міра». Поставлена мета зумовлює необхідність виконання таких завдань:

- з'ясувати, які основні стилістичні особливості притаманні творчості О. Шинкаренка загалом, і як вони виявляються в романі «Череп» зокрема;

- проаналізувати, як комічне реалізується на рівні сюжету й системи персонажів роману;

- визначити, які види комічного автор застосовує у «Черепі» задля висміювання російського імперського дискурсу;

- дослідити, які стереотипи, наративи та міфологеми російського політичного міфу стають об'єктом висміювання в цьому романі.

Задля виконання окреслених завдань у пропонуваній статті крім постколоніальної методології

застосовано також інструментарій порівняльного, інтертекстуального та структуралістського аналізу.

Виклад основного матеріалу. Насамперед слід зауважити, що О. Шинкаренко виступив як автор оригінальної версії метамодернізму. У грудні 2019 року на платформі Medium письменник виклав свій «Маніфест Метамодернізму», в якому, зокрема, зазначив: «Сучасна людина нагадує хворого на Синдром Аспергера, який помічає всі найдрібніші деталі оточення одразу, і це знання так відволікає її, що вона вже не здатна досягнути ціле, вона збирає гігантську колекцію фотоапаратів, не маючи жодної цікавості до фотографування. Такий навал інформації призводить до появи нової гібридної свідомості, яка поєднує в собі непоєднуване, протилежне, антагоністичне і взагалі все, на що лише поглянуть очі та що почують вуха» (Шинкаренко, 2019). На думку українського дослідника Максима Нестелєєва, сам «Маніфест Метамодернізму» О. Шинкаренка – це доволі еkleктичний есей, породжений такою свідомістю (Нестелєєв, 2026: 297–298). Справедливою ця теза видається й щодо художньої творчості письменника, через що її можна розглядати з позицій різних стилістичних напрямів.

Так, наприклад, у статті, присвяченій національній специфіці українського літературного метамодернізму, дослідниця Тетяна Гребенюк зазначає, що роман О. Шинкаренка «Бандера Distortion» «за своєю будовою й за набором використаних художніх прийомів цілком надається до прочитання в постмодерністській художній парадигмі ... Проте метанаратив державної Незалежності України, стверджуваний у романі цілком серйозно (нехай і «несерйозними» засобами), проведення аналогій між минулим і сучасністю як пошук виходу, нових шляхів подолання проблем, дають підстави оцінювати роман Шинкаренка як метамодерністський» (Гребенюк, 2023: 51-52). У наших попередніх дослідженнях ми аналізували особливості поетики фейсбук-роману «Кагарлик» як явища цифрової епохи й зробили висновок, що для цього твору О. Шинкаренка характерні одночасно як ознаки традиційного постмодерністського тексту (жанрова гібридність, іронічність, абсурдність, та інтертекстуальність), так і ознаки діджимодерністської текстуральності (поступальність, хаотичність, скороминущість, перероблення й опосередкованість текстових ролей, анонімне, множинне й соціальне авторство, обмеженість плінними рамками та електронно-цифрова природа), які більшою мірою виявляються в Інтернет-версії твору, але реалізуються також і в усіх паперових виданнях (Зозуля, 2023: 11).

Отже, О. Шинкаренко послідовний у своїх естетичних поглядах. Його тексти загалом можна схарактеризувати як такі, що поєднують одночасно стилістичні особливості постмодернізму, метамодернізму й діджимодернізму. Це виявляється в їхній іронічності, абсурдності, інтертекстуальності, але разом і парадоксальній серйозності, зосередженості на темах і проблемах людського буття в умовах розмивання меж віртуальної та об'єктивної реальності, ідеологічній ангажованості щодо питань спротиву сучасним отруйним гранд-наративам (які є ознакою діджимодерністського суспільства за А. Кірбі (Kirby, 2009)). Так, у романі «Череп» Олег Шинкаренко акцентує увагу на пропагандистських маніпуляціях суспільною та індивідуальною свідомістю, притаманних російському імперському дискурсу. Н. Ковтонюк, характеризуючи героїв цього роману пише: «Більшість мешканців віртуального «руського міра» не здатні до рефлексії, перебувають у децентрованому світі симулякрів, тому й стають легкою здобиччю маніпуляцій» (Ковтонюк, 2017: 181). На думку дослідниці, абсурдність та алогічність описуваних у «Черепі» подій пояснюється тим, що вони відбуваються в напівказковому хронотопі, який монтують російські ЗМІ, постійно його перекроюючи та змінюючи (Ковтонюк, 2017: 181).

Усі основні перипетії «Черепа» фактично описані словами російського тележурналіста, який на початку роману гортає сценарій майбутнього сюжету: «Приязні Олені, «Спритні Єноти», кіт Вандал утікає, Маша зустрічає Варсонофія, Порфірій Костоглод дарує танк, Гагарін порпається у смітті, даури їдуть за Хробаком, отаман Шкуро, кулеметний годинник, хата на курячих ногах, кіт Вандал повертається, – бурмотів журналіст, гортаючи сторінки сценарію. – Якось усе трохи заплутано відбувається й непослідовно. Доведеться по живому різати. Половину викинути на фіг! Але я ж професіонал, а не інтелігент» (Шинкаренко, 2017: 9). Із цього масиву тексту можна виокремити три основні сюжетні лінії роману:

1) подорож трійці сучасних «билинних богатирів» Івана Черепи, діда Панкрата та Мефодія на танку на Донбас;

2) поневіряння отця Варсонофія, Маші Кольцової та кота Вандали російськими теренами, їхня взаємодія з агресивно налаштованими мешканцями Росії – даурами, козаками та іншими бойовиками, які шукають так-званого Золотого Хробака;

3) робота російських журналістів-пропагандистів Михайла Варламова, Васілія Копатькова, Арсенія Железнова й Альони Столярової над телевізійним сюжетом про «героїчних» борців проти

українських «фашисто-бандерівців», яка є рамкою всього твору.

Так, ключовим видом комічного, який виявляється на рівні сюжету й системи персонажів, є сатира. Уже на перших сторінках тексту О. Шинкаренко гостро висміює дії та спосіб мислення героїв. Іван Череп разом зі своїм дідом Панкратом тікає з охопленого полум'ям села Большие Черви. Утім, здається, що зберегти життя, а також з'ясувати, що й чому палає, з них двох хоче лише Іван. Для старого, який спокійно сидить у хаті, ідея бігти кудись не має жодного сенсу: на його думку, горить буквально все, навіть повітря, та й від долі не втечеш, а тому газетна історія про отамана Івана Андрійовича Шкуро, який утворив у лісі козацьку комуну, видається Панкратові цікавішою, ніж власний порятунок. Ще один персонаж твору – дід Роман – сидить на стовпі з біноклем, вважаючи, що вогонь створив Бог, а від Бога втекти неможливо, тож усім потрібно повернутися в домівки й чекати на милість Господа, тобто на десять відсотків від усього валового продукту Росії – дванадцять тисяч рублів (Шинкаренко, 2017: 13). Окрім того, що такий хід думок сам по собі є неприродним і абсурдним, комічність ситуації посилюється тим, що Богом в очах діда Романа постає Григорій Петрович Грабовой – реальна історична постать, російський шахрай, лідер культу «Вчення про всезагальне спасіння й гармонійний розвиток», засновник партії «ДРУГГ», який видавав себе за Ісуса Христа в Другому пришесті.

Причина пожежі також виявляється абсурдною й комічною: на шляху до селища Мачехін Конец, яке мало б стати прихистком для Івана Черепи й діда Панкрата, персонажі зустрічають винуватця масштабного лиха – Мефодія. Він їхав на тракторі, переслідуваний кимось на прізвисько Алкалоїд. Алкалоїд нав'язливо пропонував напитися чудодійного еліксиру із зеленої пляшечки, на що Мефодій зрештою погодився, а потім не втримався від спокуси перевірити, наскільки добре горітиме схожий на «самогончик із цукерочок» напій, підпалив його й цим спричинив займання трактора. З трактора полум'я перекинулося на суху траву й швидко розповсюдилося. Авжеж, образ Алкалоїда можна інтерпретувати як метафору алкоголізму, хоч він і постає в історії Мефодія як реальна людина.

Об'єктом сатиричного висміювання в романі постає вся мандрівка головних героїв. Спочатку вона взагалі не має жодної мети: на прохання Мефодія приєднатися до подорожі, дід Панкрат погоджується, утім, попереджає, що ні він, ні Іван самі не знають, куди їдуть. Через це всі троє зрештою легко погоджуються сісти в танк і їхати на

війну в Україну: вони фактично знаходять сенс буття, опинившись у таборі «Спритних Єнотів» – приватної військової компанії, яка за своєю суттю нагадує російські угруповання бойовиків, що діяли на території Криму й Донбасу в 2014 році без розпізнавальних знаків (так звані «зелені чоловічки») або під виглядом місцевих ополченців (донецьких та луганських сепаратистів). У такий спосіб О. Шинкаренко висміює сутність імперських апетитів Росії щодо України: відсутність розуміння сенсу власного існування призводить до спроби здобути його через панування над іншим. Так, дослідник Ю. Ганошенко зауважує: «...фізично переміщуючись у локусах абсурдного дистопічного світу, переживаючи зустріч ... зі всеохопністю лавиноподібного побутового абсурду «русского міра» («Череп»), персонаж перебуває одночасно у внутрішній мандрівці, ірраціонально прагнучи завершити екзистенційний пошук самого себе, хоча здебільшого сам процес пошуку заміняє кінцеву мету й результат» (Ганошенко, 2018: 23–24). Така деструктивна й позбавлена сенсу подорож закінчується для головних героїв трагічно: безглуздою смертю від зброї союзників (бойовиків отамана Шкуро) незадовго після перетину кордону з Україною.

3-поміж перипетій, що відносяться до сюжетної лінії отця Варсонофія та Маші Кольцової, теж можна виокремити кілька гостросатиричних епізодів. Так, саме гротескний образ православного священника постає ледь не найбільшим злом у творі: отець Варсонофій має власний блог в YouTube і вчить свою аудиторію як правильно горіти. На його думку, тікати від пожежі немає сенсу: «... ви все одно горітимете як не тілами, то душами, а коли грішна душа горить – вона очищається ... Душа, як ви знаєте, знаходиться всередині тіла, а отже, коли тіло горить, то й душа стає чистою» (Шинкаренко, 2017: 25–26). Маші дуже подобається харизматичний молодик у чорному вбранні з великим срібним хрестом, і, їдучи разом з батьками з охоплених полум'ям Больших Червей, вона мріє зробити з ним селфі й виставити в соціальній мережі «Вконтакте». Утім, перша зустріч цих персонажів закінчується тим, що отець Варсонофій із рушниць застрелює батька й матір дівчини й наказує Маші вирушати разом із ним на очищення світу від скверни. Фінал епізоду просякнутий чорним гумором: «Закривавлена Маша схопила на руки Вандаля і пішла разом із Варсонофієм. Про селфі вона вирішила попросити трохи пізніше» (Шинкаренко, 2017: 30).

Інший гротескний епізод із цієї сюжетної лінії – подорож отця Варсонофія та Маші всередині ізби

на курячих ніжках. Цю мандрівку Ю. Ганошенко справедливо називає макабричною (Ганошенко, 2018: 23). Ізба – секретна російська зброя, яка має власні правила користування, і, на думку отця Варсонофія, розроблена для захисту росіян десь в інших країнах, наприклад, у Франції. Усередині ізби Варсонофій та Маша успішно варять кашу з сокири. Так О. Шинкаренко сатирично трансформує одразу два класичних казкових сюжети з російського фольклору.

Загалом, слід зауважити, що в наведених епізодах Олег Шинкаренко висміює три головні політичні міфологеми, на яких вибудовується російський імперський міф: православну віру, військову силу й «велику» культуру. Так чи інакше автор протягом усього роману за допомогою різних засобів комічного оголює справжню сутність кожного з них. Іноді він це робить одночасно, вкладаючи в уста когось із персонажів абсурдні за своєю природою, але надзвичайно пафосні слова. Показовим у цьому контексті є один із монологів діда Панкрата, який він виголошує, намагаючись довести черговому російському бойовику Віктору Соломатіну, що він і його команда – не китайці: «Танк наш – Архангел, а гармата його – Істина! ... Несе кожен постріл істинне світло знань темному людству. Скарбниця великої російської культури, гучноголоса та сонцесяйна, допоможе і врятує тих, хто заблукав та послухався брехливих голосів із Заходу» (Шинкаренко, 2017: 70). Ототожнення танка з вищим ангелом у християнській традиції, а його пострілів – із просвітництвом темного людства за допомогою великої російської культури, звільненням його від брехні колективного Заходу, дієгетично сприймається як серйозна політична ідея, однак екстрадієгетично – це їдкий сарказм.

Часто у «Черепі» О. Шинкаренко звертається також і до висміювання міфологем, що були важливими для імперського дискурсу СРСР, а потім перейшли у спадок Російській Федерації. Так, наприклад, в одному з епізодів роману Іван Череп, дід Панкрат та Мефодій зустрічають у лісі дивакуватого старого, що разом зі своєю дружиною будує ракету, на якій планує вирушити в космос для колонізації Марса. Старий каже, що він – Юрій Гагарін (перший космонавт), а його дружина – Валентина Терешкова (перша жінка-космонавтка). Обидві ці постаті стали міфологемами міфу про науково-космічні досягнення СРСР. Так, Юрій Гагарін у «Черепі» каже: «... упізнаєте мою посмішку? Тоді, 1968 року, я не загинув, а успішно катапультивався за завданням КДБ. Сполучені Штати готували на мене замах, тому керівництво вирішило тимчасово приховати моє місце перебування. Але

вже скоро мене розконсервують і відправлять на Марс. Для цього вже все готове. Давайте я покажу вам мій космічний корабель! ... Мені поставлено завдання проголосити Марс радянською територією, оскільки він має червоний відтінок» (Шинкаренко, 2017: 57). Окрім того, що в цьому пасажі О. Шинкаренко іронізує над конспірологічними теоріями, які часто вибудовувалися в СРСР довкола діяльності радянських і американських спецслужб, він також висміює абсурдність приводів, якими користуються колонізатори для вторгнення на чужу територію.

Особливо цікавим є аналіз того, як О. Шинкаренко розвінчує або підсилює стереотипи за допомогою різних засобів комічного. Так, за Гомі Бгабгою, стереотип – основна дискурсивна стратегія колоніалізму й часто створюється колонізатором про колонізованого для контролю над ним (Bhabha, 1994: 94–95), тож правильний підхід з боку культури пригнобленого до їхнього розвінчування або підсилення може бути успішним аспектом загальної стратегії постколоніального протипу.

Усі стереотипи, до яких звертається О. Шинкаренко в романі «Череп» можна розділити на дві категорії: стереотипи про українців і стереотипи про Росію та росіян. Стереотипи першої категорії пов'язані з російським імперським наративом, спрямованим на обґрунтування того, чому проти українців необхідно воювати, а також чому Україна не повинна існувати як держава. Так, досліджуючи тему політичної інструменталізації стереотипу українця в російській культурі, М. Рябчук зауважує, що в межах пропагандистського виміру війни Росії проти України, має місце комплекс зусиль, спрямованих на: «(а) деморалізацію супротивника, (б) його всебічну дискредитацію й (в) його цілковиту дегуманізацію, яка повинна полегшити й легітимізувати фізичне знищення людиноподібних істот по другий бік фронту» (Рябчук, 2016: 179–180). Стереотипи про те, що українці – це фашисти й бандерівці, а також, що Україна – це вічна Руїна, у російській пропаганді спрямовані, насамперед, на дискредитацію й дегуманізацію України та українців. О. Шинкаренко розвінчує ці стереотипи, з одного боку, доводячи їх до абсурду, а з другого боку – висміюючи нелогічність і непослідовність аргументів, які зазвичай наводять росіяни на їхню користь. Так, менеджер одного з відділів гіпермаркету, в якому головний герой Іван Череп хоче купити білу фарбу для камуфляжу танка, на якому його команда їде воювати в Україну, каже таке: «Українці – це повністю вороже нам явище, а все вороже треба знищу-

вати. ... Ви будете битися не проти людей, а проти ворогів. Людину вбити складно, а ворога – легко та почесно. Ви будете битися не проти людей, а проти зомбі. Не проти людей, а проти українців» (Шинкаренко, 2017: 154). У цьому пасажі персонаж, який є збірним образом звичайного росіянина (працює в сфері послуг, любить комп'ютерні ігри, зокрема про танки), кілька разів повторює тезу про те, що українці – це вороги, які, до того ж, за шкалою дегуманізованих істот перебувають нижче, ніж зомбі.

Дегуманізація українців, а також дискредитація української влади доводиться до абсурду й у іншому епізоді «Черепи». У ньому головний герой разом зі своїм супутником Мефодієм дивиться відео, в якому такий собі Алексей Каленкін розповідає про те, що українські карателі вриваються до Новоросії, викрадають дітей і надсилають їх на консервний завод у Львові. За словами Алексея, роблять вони це для того, аби якось прогнати народ України: через бездарну економічну політику Києва, у країні вже нема чого їсти, тож єдиний вихід – консерви з нещасних російських дітей. На питання про те, звідки впевненість, що ці консерви створюються саме так, Алексей відповідає: «Так на них же написано «дитячі» і намальовано дитину! Подивися, яке гарне російське обличчя!» (Шинкаренко, 2017: 81). Авжеж, такий аргумент абсолютно абсурдний, утім на Мефодія це справляє надзвичайно сильне враження, через що він з більшим ентузіазмом збирається воювати проти «нелюдів». Журналіст Михайл Варламов, який знімає пропагандистський ролик для російського телебачення, хоче спершу зафіксувати «праведний гнів» Мефодія, а потім уподібнює його, Івана Черепи та діда Панкрата до представників армії СРСР: «Ви, як радянські воїни-визволителі, які звільнили всю Європу від фашистської чуми, а тепер треба допомогти нашій братній Україні. Там тепер теж фашизм завівся» (Шинкаренко, 2017: 83). Шизофренічність таких поглядів (українці – брати, але при цьому – фашисти) й абсурдність отождолення фашизму з канібалізмом не є чимось очевидним для персонажів-росіян, а тому стає об'єктом висміювання.

Крім того, О. Шинкаренко згадує у своєму романі й пропагандистську російську літературу, зокрема, книгу Льва Вершиніна «Україна – вічна Руїна. Гопак на крові». Після того, як дід Панкрат наводить з неї цитату, яка мала б свідчити про те, що в Україні тотальна розруха, Мефодій ставить питання доцільності поїздки на територію, де більше нема чого руйнувати. Пропозиція все відбудувати видається йому непереконливою: Мефо-

дій зізнається, що будувати не вміє й не любить. У цих словах можна відзначити іронію автора над нездатністю російської людини на конструктивні дії, а також висміювання непослідовності російського нарративу про культурний, економічний та політичний занепад в Україні.

Стереотипи про росіян, які в романі О. Шинкаренко художньо осмислює, також можна поділити на дві категорії. Насамперед, це ті, що спрямовані на підтримку російського імперського міфу: стереотип про сильну російську армію, священну православну віру й велику російську культуру. Їх автор розвінчує за допомогою висміювання. Так, наприклад, танк, на якому Іван Череп із командою їде в Україну, замість того, аби бути закамуфльованим, абсурдно розфарбований під гжель – російський народний розпис, а самі «воїни-борці проти фашизму» протягом усього сюжету не здійснюють жодного влучного пострілу по ворогу, натомість, успішно знищуючи «своїх». Поняття гріховності в уявленні головного уособлення російської православної віри, отця Варсонофія, абсолютно спотворене, а роль представника «великої російської культури» – письменника Едуарда Лімонова, – зводиться в цьому тексті до закликів воювати проти бандерівців і похвали на адресу щів. Так, у «Черепі» Лімонов каже: «Це моя улюблена їжа. Завжди їм щі нашою дерев'яною ложкою. Вона розфарбована золотими, червоними та чорними квітами...» (Шинкаренко, 2017: 160). Така показова любов до рустикальної культури видається в романі неправдоподібною й комічною.

Негативні стереотипи про росіян О. Шинкаренко посилює й гіперболізує. Серед них, зокрема, стереотипи про алкоголізм і домашнє насильство як загальнонародну норму. Окрім згаданого епізоду з підпалом трактора, з якого в романі розпочалася масштабна пожежа, стереотип про алкоголізм автор посилює, зокрема, таким пасажем: «Потім Іван узяв стакан води і зробив ковток. Це виявилася горілка» (Шинкаренко, 2017: 10). Тему нормалізації домашнього насильства в російському суспільстві О. Шинкаренко увиразнює через висвітлення стосунків Маші та її батьків, а також Маші та отця Варсонофія. Так, протягом усієї поїздки на машині, батьки вербально ображають Машу й нагадують їй про фізичне покарання, яке зчинили над нею кілька днів тому. Розмовляючи з Варсонофієм Маша цілком нормально сприймає можливість згвалтування, а сам отець Варсонофій, відповідаючи на питання дівчини про те, чи били його в дитинстві, переконано відповідає, що його били так само, як і всіх, а ті, кого не били – вирости тухтіями. Так, акцентуючи увагу на негативних

стереотипах про Росію й росіян, О. Шинкаренко наголошує на маргінальності колонізатора.

Насамкінець слід зауважити, що О. Шинкаренко неодноразово звертається до стереотипу про те, що росіяни не здатні сприймати жодну іншу мову й культуру крім власної. Найбільш показовим у цьому плані є епізод роману, в якому герої розмірковують щодо конспірологічної теорії, згідно з якою західні науковці додають у картоплю гени павука, і людина, що споживає таку картоплю, починає обв'язувати все мотузочками. Якщо неправильно її розв'язати, то вона припиняє розуміти російську мову, але при цьому безупинно говорить. Учити павучу мову не можна: інакше й сам перетворишся на павука. Цей епізод можна інтерпретувати як такий, що іронічно унаочнює стереотипний страх росіян перед усім західним: картопля, зокрема смажена – традиційна американська їжа швидкого приготування, а отже павуча мова – англійська.

Висновки. На думку українського теоретика постколоніалізму М. Павлишина, постколоніалізм від антиколоніалізму відрізняється тим, що використовує одночасно і колоніальний, і антико-

лоніальний досвід, схвалює націю на рівні усвідомлення, а не просто заперечення колоніалізму, не намагається поставити на місце «фальшивих» імперських міфів «правдиві» національні (Павлишин, 2001: 706). Так, роман «Череп» О. Шинкаренка посеконіальний, оскільки в ньому автор фокусується на розвінчуванні російського імперського міфу, не намагаючись створити новий український національний міф. Стилістично цей текст поєднує одночасно ознаки постмодернізму, метамодернізму й діджимодернізму. Висміювання російського імперського дискурсу виявляється в ньому на рівні сюжету й системи персонажів твору за допомогою таких видів комічного, як сатира, гротеск, іронія, сарказм і чорний гумор. Також О. Шинкаренко за допомогою висміювання розвінчує цілу низку російських імперських міфологем та наративів, зокрема про сильну російську армію, священну російську православну віру й велику російську культуру, а також успішно працює з численними стереотипами про росіян та українців, акцентуючи увагу, насамперед, на маргінальності російського народу-колонізатора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ганошенко Ю. А. Мандрівка як універсальна метафора буття в романах Олега Шинкаренка. Наукові праці. Філологія. Літературознавство. 2018. Том 316. № 304. С. 21–25. URL: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/179634> (дата звернення 30.04.2026)
2. Гребенюк Т. Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму. Сучасні літературознавчі студії. 2023. Вип. 20. С. 30–58. DOI: 10.32589/2411-3883.20.2023.293539
3. Зозуля Д. Поетика фейсбук-роману О. Шинкаренка «Кагарлик» як явища української літератури в цифрову епоху. Folia Philologica. 2023. Вип. 6. С. 4–12. DOI <https://doi.org/10.17721/foia.philologica/2023/6/1>
4. Ковтонюк Н. П. Функції сміху в дискурсі Революції Гідності. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки. 2017. Вип. 13. С. 177–183. URL: <https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2018/02/26-1.pdf> (дата звернення 30.04.2026)
5. Нестелеєв М. Метамодернізм: між застарілою іронією і новою щирістю. Київ : Темпора, 2026. 312 с.
6. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія. Антологія світової науково-критичної думки XX ст. 2-е вид., доповнене / за ред. М. Зубрицька. Львів, 2001. С. 703–707.
7. Рябчук М. Ю. Хохли, малороси, бандери: стереотип українця у російській культурі та його політична інструменталізація. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. ІФ Кураса НАН України. 2016. Вип. 1. С. 179–194. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/riabchuk_khokhly.pdf (дата звернення 30.04.2026)
8. Шинкаренко О. Маніфест Метамодернізму. Medium. URL: <https://url.info/1oLH6> (дата звернення 30.04.2026).
9. Шинкаренко О. Череп. Київ : Люта справа, 2017. 192 с.
10. Bhabha H. K. The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism. The location of culture. New York, 1994. 94–120.
11. Kirby A. Digimodernism: how new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture. New York : The Continuum International Publishing Group Inc, 2009. 282.

REFERENCES

1. Hanoshenko Yu. A. (2018). Mandrivka yak universalna metafora buttia v romanakh Oleha Shynkarenka [Journey as a Universal Metaphor for Existence in the Novels of Oleg Shynkarenko]. Naukovi pratsi. Filolohiia. Literaturoznnavstvo. 316. (304). 21–25. URL: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/179634> (accessed April 30, 2026) [in Ukrainian].
2. Hrebenuk T. (2023). Spilnyi bil, viina i identychnist: natsionalna spetsyfika ukrainskoho literaturnoho metamodernizmu [Shared Pain, War, and Identity: The National Specifics of Ukrainian Literary Metamodernism]. Suchasni literaturoznnavchi studii. 20. 30–58. DOI: 10.32589/2411-3883.20.2023.293539 [in Ukrainian].
3. Zozulia D. (2023). Poetyka feisbuk-romanu O. Shynkarenka «Kaharlyk» yak yavyscha ukrainskoi literatury v tsyfrovu epokhu [The Poetics of O. Shynkarenko's Facebook Novel «Kagarlyk» as a Phenomenon of Ukrainian Literature in the Digital Age]. Folia Philologica. 6. 4–12. DOI <https://doi.org/10.17721/foia.philologica/2023/6/1> [in Ukrainian].

4. Kovtoniuk N. P. (2017). Funktsii smikhu v dyskursi Revoliutsii Hidnosti [The Role of Laughter in the Discourse of the Revolution of Dignity]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Ser.: Filolohichni nauky.* 13. 177–183. URL: <https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2018/02/26-1.pdf> (accessed April 30, 2026) [in Ukrainian].
5. Nestelieiev M. (2026). Metamodernizm: mizh zastariloiu ironiieiu i novoiu shchyrystiu [Metamodernism: Between Outdated Irony and New Sincerity]. Kyiv : Tempora. 312. [in Ukrainian].
6. Pavlyshyn M. (2001). Postkoloniiialna krytyka i teoriia [Postcolonial Criticism and Theory]. *Antolohiia svitovoi naukovo-krytychnoi dumky XX st. 2-e vyd., dopovnene / za red. M. Zubrytska.* Lviv. 703–707.
7. Riabchuk M. Yu. (2016). Khokhly, malorossy, bandery: stereotyp ukraintsia u rosiiskii kulturi ta yoho politychna instrumentalizatsiia [Kokhly, Malorossy, Banderites: The Stereotype of the Ukrainian in Russian Culture and Its Political Instrumentalization]. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. IF Kurasa NAN Ukrainy.* 1. 179–194. URL: https://ipend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/riabchuk_khokhly.pdf (accessed April 30, 2026) [in Ukrainian].
8. Shynkarenko O. Manifest Metamodernizmu [Manifesto of Metamodernism]. Medium. URL: <https://urli.info/1oLH6> (accessed April 30, 2026). [in Ukrainian].
9. Shynkarenko O. (2017). Cherep [Skull]. Kyiv : Liuta sprava. 192. [in Ukrainian].
10. Bhabha H. K. (1994). The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism. *The location of culture.* New York. 94–120.
11. Kirby A. (2009). Digimodernism: how new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture. New York : The Continuum International Publishing Group Inc. 282.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 811.112.2'276.3-053.6/.81:81'25
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-65>

Оксана ЗУБАЧ,
orcid.org/0000-0003-1884-6875
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри німецької філології
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) subach@vnu.edu.ua

Олена ШИЙКА,
orcid.org/0009-0005-9276-2196
студентка V курсу факультету іноземної філології
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) olenashyika2003@gmail.com

ПЕРЕКЛАД МОЛОДІЖНОГО СЛЕНГУ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

У статті досліджено особливості функціонування молодіжного сленгу сучасної німецької мови та специфіку його перекладу українською мовою. Молодіжний сленг розглядається як динамічна соціолінгвістична підсистема, що відображає соціокультурні трансформації, мовну поведінку молоді та процеси формування її ідентичності. Його розвиток зумовлений глобалізаційними й цифровими процесами, а також активною міжкультурною взаємодією, що спричиняє постійне оновлення лексичного складу та появу нових мовних одиниць.

У дослідженні застосовано методи лексико-семантичного аналізу, зіставлення, опису та узагальнення, що дозволили систематизувати основні характеристики сленгових одиниць і виявити їх перекладацькі особливості. Особливу увагу приділено проблемі досягнення еквівалентності під час перекладу сленгових одиниць, яка ускладнюється їхньою культурною специфікою, експресивністю та відсутністю прямих відповідників у мові перекладу.

У результаті встановлено, що молодіжний сленг характеризується високою динамічністю, соціальною маркованістю та контекстуальною залежністю, що суттєво ускладнює процес перекладу. Обґрунтовано, що досягнення повної еквівалентності є обмеженим, у зв'язку з чим перекладач має орієнтуватися на функціональну еквівалентність і прагматичний ефект висловлювання.

Доведено доцільність комплексного застосування перекладацьких трансформацій, зокрема описового перекладу, генералізації, антонімічного перекладу, компенсації та функціональної заміни. Використання зазначених стратегій забезпечує адекватну передачу змісту, експресивності та комунікативного ефекту оригіналу, що є важливою умовою ефективного перекладу молодіжного сленгу.

Ключові слова: молодіжний сленг, сучасна німецька мова, перекладацькі трансформації, функціональна еквівалентність, прагматичний аспект, соціолінгвістичні особливості.

Oksana ZUBACH,
orcid.org/0000-0003-1884-6875
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of German Philology
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) subach@vnu.edu.ua

Olena SHYIKA,
orcid.org/0009-0005-9276-2196
5th-year student at the Faculty of Foreign Philology
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) olenashyika2003@gmail.com

TRANSLATION OF YOUTH SLANG IN CONTEMPORARY GERMAN LANGUAGE

The article examines the peculiarities of the functioning of youth slang in contemporary German and the specifics of its translation into Ukrainian. Youth slang is considered a dynamic sociolinguistic subsystem that reflects socio-cultural transformations, the linguistic behavior of young people, and the processes of identity formation. Its development is driven by globalization and digitalization, as well as active intercultural interaction, which leads to the continuous renewal of vocabulary and the emergence of new linguistic units.

The study employs methods of lexical-semantic analysis, comparison, description, and generalization, which made it possible to systematize the main characteristics of slang units and identify their translation features. Particular attention is paid to the problem of achieving equivalence in the translation of slang units, which is complicated by their cultural specificity, expressiveness, and the lack of direct equivalents in the target language.

The findings indicate that youth slang is characterized by high dynamism, social markedness, and contextual dependence, which significantly complicates the translation process. It is substantiated that achieving full equivalence is limited; therefore, the translator should focus on functional equivalence and the pragmatic effect of the utterance.

The study demonstrates the effectiveness of the combined use of translation transformations, including descriptive translation, generalization, antonymic translation, compensation, and functional substitution. The application of these strategies ensures an adequate transfer of meaning, expressiveness, and the communicative effect of the original, which is a key condition for the successful translation of youth slang.

Key words: youth slang, contemporary German, translation transformations, functional equivalence, pragmatic aspect, sociolinguistic features.

Постановка проблеми. Молодіжний сленг є динамічним і невід’ємним складником мовної системи та відображає зміни в суспільстві, ціннісні орієнтації молоді, а також її ставлення до різних соціальних явищ. Він виступає не лише засобом комунікації, а й інструментом самоідентифікації, групової диференціації та мовних експериментів, формуючи особливий соціолект із притаманними йому лексико-семантичними, прагматичними та стилістичними характеристиками. У сучасних умовах стрімкого розвитку глобалізаційних і цифровізаційних процесів мова молоді активно поповнюється новими лексичними одиницями, що ускладнює їхнє розуміння та адекватний переклад. У зв’язку з цим виникає проблема перекладу молодіжного сленгу сучасної німецької мови, який характеризується високою динамічністю, соціальною маркованістю та залежністю від культурного контексту. Забезпечення еквівалентності при перекладі таких одиниць українською мовою є складним завданням, що потребує поглибленого лінгвістичного аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика функціонування та перекладу молодіжного сленгу посідає важливе місце в сучасних лінгвістичних дослідженнях. Питання німецького молодіжного соціолекту (*Jugendsprache*) детально висвітлено у працях Г. Генне, Е. Нойланда і Г. Лёффлера, які розглядають його як соціолінгвістичне та культурно-психологічне явище. Лексико-семантичні особливості та специфіку функціонування сленгу досліджували Ю. Бенеке, та Г. Еманн. В свою чергу, аспекти соціальної маркованості, варіативності та гендерних відмінностей окреслено у роботах С. Геркенса та Р. Наве-Герца. Перекладознавчий напрям дослідження, зокрема питання еквівалентності й трансформацій, розкрито в працях В. Балахтар і П. Шлобінського. Незважаючи на значну кількість наукових досліджень у цій галузі, динамічний характер молодіжного сленгу зумовлює необхідність його

подальшого комплексного вивчення, зокрема у функціональному та перекладознавчому аспектах.

Мета статті. Метою дослідження є комплексний аналіз мовних факторів, що визначають функціонування німецького молодіжного сленгу в сучасному комунікативному просторі, а також виявлення його соціолінгвістичних і прагматичних особливостей. У межах дослідження передбачається окреслення специфіки перекладу одиниць молодіжного сленгу з німецької мови українською з урахуванням їхньої культурної зумовленості та контекстуальної залежності.

Виклад основного матеріалу. Мова є одним із найвагоміших здобутків людства та виконує функцію інструмента збереження знань і передання досвіду. Вона є основним засобом реалізації когнітивних процесів, таких як мислення, спілкування та сприйняття навколишнього світу, а також виступає механізмом конструювання соціальної реальності. У цьому контексті мова постає як соціальне явище, що забезпечує як індивідуальний розвиток особистості, так і функціонування суспільних взаємодій. У свою чергу, молодіжний сленг як мовне явище, з одного боку, тісно пов’язаний із літературною мовою, а з іншого – функціонує як окрема мовна підсистема. Більшість науковців розглядає це явище як різновид жаргону, не надаючи йому окремого статусу. Незважаючи на наявність спільних характеристик, між ними простежується низка суттєвих відмінностей. Зокрема, молодіжний сленг вирізняється виразною емоційністю, стрімкою зміною лексики та пріоритетом соціальної самоідентифікації над конспіративною функцією, що зазвичай притаманна традиційним жаргонам.

Німецький молодіжний сленг (*Jugendsprache*) є складною та динамічною складовою сучасної німецької мови. Його формування розпочалося ще на початку XIV століття. У той період сленг позначали терміном «*Rotwelsch*», що виник унаслідок поєднання двох німецьких слів: *rot* у зна-

ченні «помилковий, неправильний» і *welsch* – «іноземний, романський, незрозумілий». Зокрема, останній компонент застосовували для позначення французької мови, яка сприймалася німцями як малозрозуміла. Перші письмові свідчення існування німецького сленгу сягають XVI століття, коли Фрідріх Клуге опублікував словник «*Rotwelsch*». У цій праці було впорядковано лексику кримінального аргю, доповнену етимологічними поясненнями та відповідниками літературною німецькою мовою (*Hochdeutsch*). Важливо зазначити, що політичні та соціально-економічні процеси, особливо впродовж останніх двох десятиліть, виразно віддзеркалюються в мові. Як наслідок, найгостріші суспільні проблеми також швидко знаходять місце в молодіжному мовленні, багатому на стилістично марковану лексику.

У науковому дискурсі молодіжний сленг німецькомовних країн, таких як Німеччина, Австрія та Швейцарія, позначається цілою низкою дефініцій, серед яких найпоширенішою є «молодіжна мова» (*Jugendsprache*). Поряд із цим дослідники вживають такі терміни, як *Jugenddeutsch*, *Jugendslang*, *Szenesprache* чи *Sprechweise der Jugendlichen* («спосіб мовлення молоді»). Варто зауважити, що деякі німецькі науковці, такі як Г. Генне та Е. Нойланд, свідомо уникають понять «сленг» або «жаргон», вбачаючи в них певний негативний підтекст, і натомість пропонують використовувати нейтральне визначення *Jugendsprache* (Henne, 2011; Neuland, 2008).

Німецькомовна молодь часто вирізняється не лише зовнішніми характеристиками та поведінкою, але й особливим стилем мовлення, який контрастує із загальноприйнятою мовною нормою. Особливості молодіжного сленгу зумовлені інтелектуальним і соціальним становленням молодого покоління, яке формує специфічні мовленнєві практики. Швейцарський мовознавець Г. Лёффлер зазначає, що молодому поколінню завжди характерна тенденція до свідомого порушення усталених мовних норм. Це сприяє появі метафоричних найменувань, нових мовних засобів та ідіом. Такі мовні явища часто розглядаються як вульгаризми або жаргонізми, хоча при цьому ігнорується той факт, що молодіжний сленг має обмежений характер як у часовому, так і в регіональному вимірах. Відповідно, кожне покоління виробляє власний, характерний для свого часу набір уживаних лексичних одиниць (Löfller, 2010).

Зростання впливу молоді на суспільні процеси в Німеччині зумовило зміцнення статусу молодіжного сленгу в загальній структурі мови. У сучасній лінгвістиці особливий інтерес викликає соці-

олектичний аспект, який охоплює сукупність мовних субстандартів різного рівня кодифікації, включно з молодіжним сленгом. У сучасному мовознавстві значна кількість наукових розвідок присвячена аналізу лексикону окремих соціальних і соціально-професійних груп, зокрема студентського сленгу, учнівської молоді, футбольних уболівальників, а також інтернет- і комп'ютерного сленгу. Характерною рисою молодіжного соціолекту є відображення ментальності покоління, що перебуває в стані вікової трансформації. Сленгові одиниці тут виступають засобом вербалізації специфічного досвіду, притаманного періоду між дитинством і зрілістю (Webster's New Encyclopedic Dictionary, 1995: 1210). Німецький молодіжний сленг функціонує як специфічна підсистема мови, характерні ознаки якої найяскравіше простежуються у лексико-семантичній структурі. Водночас у колі дослідників-германістів досі тривають дискусії щодо визначення та класифікації цих особливостей. Згідно з поглядами Ю. Бенеке, попри внутрішню неоднорідність цього лінгвістичного феномену, цілком реально окреслити загальноприйнятну систему ознак, властивих стилю мовлення молоді (Beneke, 1995).

Серед ключових характеристик цього лінгвістичного явища дослідники виділяють передусім активне вживання «модних слів» (*Modewörter*), що слугує ідентифікатором приналежності до відповідної вікової спільноти (наприклад, *Kiste* у значенні «мотоцикл» або *setzen* як «сваритися»). Такі лексеми мають виражений тимчасовий характер, адже швидко з'являються в мовленні, проте так само стрімко виходять із активного вжитку, поступаючись місцем новим одиницям. Ще однією важливою рисою є семантична деривація, при якій загальновідомі слова набувають нових значень у молодіжному середовищі (зокрема, *Kralle* – «рука», *Kalkleiste* – «людина похилого віку»). Крім того, німецькому сленгу властива насиченість пейоративними одиницями. Саме наявність великої кількості слів із негативним забарвленням (наприклад, *verpissen* – «йти геть», *entkorken* – «позбавляти цноти») стає об'єктом критики через ймовірний деструктивний вплив на загальнолітературну норму (Chun, 2007: 17).

На сучасному етапі наукове осмислення молодіжного сленгу істотно змінюється: замість категоричного несприйняття воно дедалі частіше трактується як чинник оновлення й розвитку загальнонаціональної мови. З огляду на притаманну мовній системі динамічність, кожне нове покоління поповнює її актуальними лексичними одиницями, які з часом втрачають ознаки «мов-

ного засмічення» та набувають функціональної значущості. Водночас й в суспільстві посилюється толерантне ставлення до молодіжного сленгу, оскільки його розглядають передусім як засіб самовираження, створення новизни, а не як відхилення від норми. Також простежується тенденція поступової інтеграції сленгових одиниць в розмовне мовлення, де вони функціонують як елемент формування експресивних синонімічних рядів. У результаті, раніше зафіксовані ненормативні одиниці переходять у категорію стилістично маркованих засобів, що надають мовленню більшої образності та експресивності. У цьому контексті варто наголосити, що опір проникненню ненормативної лексики помітно слабшає, адже вона поширюється не лише в молодіжному сленгу, а й дедалі частіше з'являється у повсякденному розмовно-побутовому спілкуванні. З огляду на аналіз лексики, така динаміка зумовлена прагненням мовців до самоідентифікації та групового відокремлення, що ілюструють приклади *Trottelmuseum* – «Altenheim» («будинок пристарілих»); *Gummizelle* – «Turnhalle» («спортзал») (Ehmann, 1996: 10).

В широкому психологічному аспекті мова молоді розглянута в працях німецького мовознавця Г. Генне (Henne, 2011: 208). На його думку, молодіжний сленг за допомогою мовних засобів передає специфічне бачення світу, що властиве молодому поколінню та значно відрізняється від мовлення дорослих. Науковець також інтерпретує мову молоді як засіб вираження особливої молодіжної субкультури. Він підкреслює, що молодіжний сленг є явищем, яке згуртовує молодіжні спільноти та відображає своєрідність і різноманіття молодіжних субкультур через мовні засоби. Проте необхідно зазначити, що інтенсивність уживання таких слів у різних молодіжних групах і соціальних прошарках неоднорідна. Ставлення до таких лексем варіюється від активного вживання в певних колах до повного несприйняття та осуду в інших соціальних групах. Загалом сленгові одиниці частіше спостерігаються в мовленні чоловічої статі молоді, ніж жіночої, однак це співвідношення не є сталим і може змінюватися залежно від конкретної молодіжної субкультурної спільноти (Gehrken, 1999: 22).

Психологічна специфіка представників соціально-вікової групи «молодь» простежується й у зоосемії, тобто використанні назв тварин для позначення людей, які зазвичай мають іронічно-оцінний характер. Такі лексичні одиниці слугують засобом образного переосмислення дійсності та часто виконують експресивну функцію, напри-

клад, *Katze* – «ніжна, чутлива дівчина, що потребує уваги», *Dinos* – «батьки». Вагомим чинником виникнення й поширення нових молодіжних сленгізмів вважається їхній гумористично-розважальний ефект, спрямований на співрозмовника (Nave-Herz, 1989: 630). Реалізується це, зокрема, через уживання субстандартної лексики або шляхом переосмислення й перенесення назв зі стандартного (літературного) різновиду німецької мови. Важливо зазначити, що це є одним з найпоширеніших прийомів мовного експериментування молоді, який ілюструє приклади дескриптивної експресії, як-от *Giftzettel* – іронічне сприйняття шкільного атестата (*Zeugnis*) або *Flammenwerfer* – гіперболізована назва запальнички (*Feuerzeug*). До комунікативних середовищ, які слугують джерелами створення подібних «мовних експериментів», належать медіа, сфера моди та музика, де ці мовні явища закріплюються та набувають популярності.

У процесі формування лексики молодіжного сленгу також простежується тенденція до мовної економії. Відомо, що одним із загальних законів розвитку словникового складу є перехід від розчленованих форм до більш компактних, нерозчленованих одиниць. У мовній практиці це проявляється у заміні словосполучень коротшими однослівними номінаціями, які є економнішими з погляду мовного оформлення. Така тенденція сприяє концентрації змісту в межах одного слова, й виразно простежується в молодіжному слензі (наприклад, *Takkolord* – «чоловік у дешевому одязі», *Türstehgrill* – «вуличний обігрівач, зазвичай біля дискотек або барів»). Водночас в дискурсі сучасної німецької мови спостерігається не лише економія мовних засобів, а й часу, що є однією з функцій молодіжного сленгу. Завдяки цьому мовці мають можливість економити час та мовний простір, що реалізується за допомогою абревіацій та різних типів скорочень, а в писемному мовленні – також через вживання численних написів-скорочень: наприклад, *ka* – «без поняття, не знаю» (*keine Ahnung*).

Ще однією характерною рисою німецького молодіжного сленгу є надмірне вживання гіперболічних засобів. У писемному мовленні неординарність таких одиниць додатково акцентується за допомогою графічних прийомів. Таке явище простежується у використанні капіталізації окремих частин слова: *AB-solut* – «mehr gewollt als geglückt»; *AF-FENgeil* – «besonders gut, schön, interessant». Додатковим інструментом посилення значень є механізм подвійної предикації (Nowotnick, 1989: 77). Поєднуючи метафорич-

ність із емоційністю, молодь створює складні лексеми (наприклад, *affenscharf* – «дуже хороший» або *stinkkalt* – «дуже холодно»), де перший елемент виконує роль підсилювача, надаючи вислову емоційної напруги. Популярність гіперболізованих у молодіжному середовищі насамперед зумовлена прагненням надати більшої емоційності комунікації. Натомість негативним наслідком цього процесу можна вважати надмірне використання таких підсилювальних одиниць, що зменшує точність висловлювання.

Сукупність соціальних, психологічних та лінгвальних чинників, що зумовлюють функціонування молодіжного сленгу як динамічної підсистеми мови з високим рівнем експресивності, становить значний виклик для перекладача, особливо в аспекті досягнення еквівалентності під час передачі змісту з німецької мови на українську. Головним завданням будь-якого перекладу є забезпечення його адекватності, яка передбачає точну передачу смислового змісту оригіналу та повну функціонально-стилістичну відповідність перекладу оригінальному тексту (Балахтар, 2011). Адекватність включає лексичну, семантичну та прагматичну точність, що дозволяє зберегти комунікативну ефективність. У цьому контексті еквівалентність перекладу розглядається як відповідність між оригінальним текстом та його перекладом на різних рівнях - лексичному, семантичному та прагматичному. Вона може бути повною або частковою та завжди залежить від комунікативної мети тексту. У випадку перекладу молодіжного сленгу забезпечення еквівалентності ускладнюється через динамічність лексики та її соціокультурні й експресивні функції.

Визначення спільних та відмінних рис між німецьким і українським молодіжним сленгом є важливим етапом перекладацького аналізу. Він дає змогу перекладачеві встановити типові механізми творення та специфіку вживання сленгових одиниць в оригіналі та цільовій мові. Це, своєю чергою, допомагає зосередитися на досягненні функціональної еквівалентності, тобто зберегти в перекладі притаманний оригіналу рівень експресії та комунікативний ефект.

Однією з найхарактерніших спільних рис молодіжного сленгу в обох мовах вважається вживання лексики для виокремлення певної вікової категорії: (нім.) *die Glotze* – «der Fernseher»; (укр.) *телік* – «телевізор». Наступною ознакою є потреба диференціації всередині групи, як умова виникнення молодіжного сленгу: (нім.) *Zocker* – «jmd., der häufig und leidenschaftlich gern Videospiele spielt»; (укр.) *геймер* – «людина, для

якої ігри є основним хобі та способом ідентифікації». Також в німецькому та українському сленгу часто простежується вживання вульгарної лексики: (нім.) *Schwul* – «schlecht»; (укр.) *стрьомний* або *трешовий* – «страшний» або «небезпечний». На противагу німецькому, український молодіжний сленг демонструє вищий рівень соціальної маркованості: *бандера* – «мешканець заходу України»; *понаїхавий* – «іронічне або негативне позначення внутрішніх мігрантів, які нещодавно прибули до великого міста». Також частотність використання пейоративної лексики у повсякденному мовленні серед української молоді є значно вищою, ніж німецької: (укр.) *дебіл*, *лох*, *придурок*; (нім.) *Scheiße*, *Depp*.

Проблематика перекладу розмовного стилю мовлення, а особливо молодіжного сленгу, має два виміри. З одного боку, перекладачеві не під силу повністю передати культурну специфіку оригіналу, так як мова – це відображення історичного розвитку народу, його культурної самобутності та унікальності. З іншого боку, шляхом перекладу можливо відтворити будь-який зміст, оскільки він виражений саме через мовні засоби.

Зважаючи на те, що молодіжний сленг вважається динамічним і водночас мінливим пластом лексики, відтворення сленгових одиниць з німецької мови на українську становить значний виклик для перекладача. Це пояснюється тим, що жоден словник неологізмів не встигає повною мірою відобразити швидкий розвиток цього лексичного шару. Більше того, лексикографічні джерела не завжди встигають зафіксувати сленгізми, оскільки значна їх частина є нестійкою, швидко втрачає актуальність і виходить з ужитку. Як висновок, ключовою проблемою під час перекладу німецького молодіжного сленгу є пошук актуальних еквівалентів в українській мові. Прикладом наявності безеквівалентної лексики слугує німецький сленгізм *Drachenfutter*, дослівний переклад якого «корм для дракона». Ця лексична одиниця не має прямого відповідника в українській мові й передається лише описово як «подарунок для примирення» або «задобрювальний жест після сварки». Інший приклад ілюструє особливості скорочень і нових мовних форм, що функціонують переважно в підлітковому середовищі. Так, слово *Alter*, яке буквально означає «старий», у сленговому вжитку слугує звертанням до приятеля. Оскільки прямого відповідника в українській мові немає, доцільно застосовувати лексичну заміну – підбирати природний український еквівалент, що виконує ту саму комунікативну функцію. Залежно від контексту, цей сленгізм можна передати українською як «бро» або «чувак».

Використання близьких за значенням лексичних одиниць цільової мови є одним із методів перекладу молодіжного сленгу, описаних німецькими лінгвістами Г. Генне та П. Шлобінські ((Henne, 2011; Schlobinski, 1998). Іншим способом подолання труднощів перекладу сленгової лексики є її відтворення з молодіжної мови на літературну, або так звану «мову дорослих» (*Sprache der Erwachsenen*). Наприклад, вигук *Echt krass!* у літературному перекладі доцільно передати як «дуже вражає» або «неймовірно», уникаючи таким чином розмовно-сленгових відповідників «жорстко» чи «капець».

Водночас окрему групу перекладацьких труднощів становлять запозичення, адже сучасний німецький молодіжний сленг активно включає англіцизми. Як наслідок, виникло явище «*Denglisch*», що означає поєднання німецької та англійської лексики. Як зазначено у журналі *Deutsch Perfekt*, серед підлітків поширюється тенденція використання англійських лексичних одиниць замість традиційних німецьких дієслів (Ramadan, 2017: 40). Наприклад, замість *absenden* або *schicken* німецькомовна молодь найчастіше вживає сучасну альтернативу «*posten*» (від англійського *to post* – «відправляти поштою»). Цікавим нововведенням є слово *flaschen*, що походить від англійського «*flash*» («блискавка», (нім.) *Blitz*) і в німецькій мові набуло значень «захоплюватися», «надихатися» або ж «п'яніти». Такі запозичення демонструють процес асиміляції англійської лексики в німецькому молодіжному мовленні й одночасно створюють труднощі для перекладача. Зокрема, відтворення лексем, що позначають вікові та соціокультурні явища, наприклад, сленгова одиниця *Adoleszenz*, що вживається в молодіжному контексті як «період підлітковості». Це німецьке слово в українському перекладі доцільно передавати літературними еквівалентами «підлітковий вік» або «період дорослішання», залежно від контексту. Натомість калькування «адолесценція» є менш виправданим, оскільки воно може ускладнювати сприйняття тексту цільовою аудиторією.

Ще однією особливістю сучасного німецького молодіжного сленгу є вплив арабської та інших мов, що проявляється у використанні вигуків і запозичень, таких як *Digga* або *Wallah*. Значення слова *Digga* функціонально схоже на *Alter*, оскільки обидва використовуються як звертання до друга, ровесника або знайомого в неформальному спілкуванні. Українськими еквівалентами можуть бути «чувак», «бро» або «брат». Водночас *Wallah* запозичене з арабської мови та є маркером мультикультурного етнолекту «*Kiezdeutsch*», який сформувався в багатокультурних міських

районах Німеччини. Воно служить для підкреслення правдивості сказаного або емоційного підтвердження, приблизно як «клянусь» або «чесне слово». У цьому випадку перекладачу необхідно вдаватися до комунікативного перекладу, застосувавши принцип функціональної еквівалентності або ж лексичної заміни.

Таким чином, при перекладі молодіжного сленгу застосовується низка перекладацьких трансформацій, що забезпечують адекватне відтворення значення, експресивності та функціонально-стилістичного навантаження сленгових одиниць. Зокрема, часто використовується описовий переклад, під час якого сленгова лексема замінюється пояснювальним словосполученням, що розкриває її зміст (наприклад, *zugetackert* – «повністю покритий пірсингом»). Для збереження образності застосовується калькування, яке дає змогу відтворити внутрішню форму сленгізму (наприклад, *Tussitoaster* як метафоричне позначення солярію). Щоб забезпечити комунікативну природність висловлення використовується антонімічний переклад, що передбачає заміну лексичної одиниці на її антонім із відповідною граматичною перебудовою (наприклад, *Ich bin total verpeilt* – «я зовсім не розумію», або ж сленговий відповідник: «я не в'їхав в тему»). У випадку узагальнення значення застосовується генералізація, коли конкретні сленгові одиниці передаються більш загальними відповідниками (наприклад, *Baksen* – «гроші», *Cadillac* – «автомобіль»). Важливим є також прийом компенсації, що дозволяє відтворити втрачений стилістичний або емоційний ефект в іншому фрагменті тексту. Окремо варто відзначити запозичення і транскодування, характерні для сучасного молодіжного мовлення, особливо англійських одиниць. Ефективним способом перекладу є й функціональна заміна, коли добирається український відповідник із тією ж комунікативною функцією. Не менш поширеним є також метафоричне переосмислення, яке забезпечує передачу сленгу через образні відповідники зі збереженням його експресивності.

Висновки. Таким чином, можна підсумувати, що молодіжний сленг сучасної німецької мови є динамічною та соціокультурно зумовленою підсистемою, яка відображає зміни в суспільстві, а особливо в свідомості молоді. Його переклад українською мовою ускладнюється через відсутність прямих еквівалентів, високу експресивність і культурну специфіку лексичних одиниць. У цьому контексті досягнення повної еквівалентності є складним, тому перекладач змушений орієнтуватися на контекст і прагматичну функцію

сленгу. Основними перекладацькими стратегіями виступають описовий переклад, калькування, антонімічний переклад, генералізація, компенсація, запозичення та функціональна заміна. Найді-

євшим методом є комплексне застосування цих трансформацій для досягнення функціональної еквівалентності та збереження комунікативного ефекту оригіналу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Henne, H. Jugend und ihre Sprache: Darstellung, Materialien, Kritik. Berlin: Walter de Gruyter, 2011. 399 S.
2. Neuland, E. Jugendsprache. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 2008. 222 S.
3. Löffler, H. Germanistische Soziolinguistik: Grundlagen der Germanistik. 4., neu bearbeitete Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010. 222 S.
4. Webster's New Encyclopedic Dictionary: youth. Rev. ed., 1995. P. 1210.
5. Beneke, J. Untersuchung zu ausgewählten Aspekten der sprachlich-kommunikativen Tätigkeit Jugendlicher [Електронний ресурс]. URL: <http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-17213>.
6. Chun, M. Jugendsprache in den Medien: Eine jugendsprachliche Analyse von Jugendromanen, Hip-Hop-Texten und Kinofilmen. Saarbrücken: VDM Dr. Müller, 2007. 352 S.
7. Ehmann, H. Vorbemerkung. In: Affengeil: ein Lexikon der Jugendsprache. 4., durchges. Aufl. München: C.H. Beck, 1996. S. 9–22.
8. Gehrken, S. Geschlechtsspezifische Jugendsprache [Електронний ресурс]. Universität Hannover, 1999. URL: http://www.fb1.uni-hannover.de/sdls/schlobi/jugend/jug_gehrken.pdf.
9. Nave-Herz, R. Jugendsprache. In: Handbuch der Familien- und Jugendforschung. Bd. 2. Neuwied; Frankfurt am Main: Luchterhand, 1989. S. 625–633.
10. Nowotnick, M. Jugend, Sprache und Medien: Untersuchungen zu Rundfunksendungen für Jugendliche. Berlin; New York: de Gruyter, 1989. 416 S.
11. Балахтар, В. В., Балахтар, К. С. Адекватність та еквівалентність перекладу [Електронний ресурс]. URL: <http://www.confcontact.com/20110531/fk-balahtar.htm>
12. Schlobinski, P., Heins, H.-C. Jugendliche und „ihre“ Sprache: Sprachregister, Jugendkulturen und Wertesysteme. Opladen; Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. 236 S.
13. Ramadan, D. Wie modern ist dein Deutsch. Deutsch Perfekt. 2017. No. 1. S. 40–42.

REFERENCES

1. Henne H. (2011) Jugend und ihre Sprache: Darstellung, Materialien, Kritik [Youth and its language: description, materials, critique] Berlin: Walter de Gruyter. 399 [in German]
2. Neuland E. (2008) Jugendsprache [Youth language] Tübingen, Basel: Francke Verlag. 222 [in German]
3. Löffler H. (2010) Germanistische Soziolinguistik: Grundlagen der Germanistik [German sociolinguistics: foundations of German studies] 4th ed. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 222 [in German]
4. Webster's New Encyclopedic Dictionary (1995) youth [Youth] Rev. ed. 1210 [in English]
5. Beneke J. Untersuchung zu ausgewählten Aspekten der sprachlich-kommunikativen Tätigkeit Jugendlicher [Study of selected aspects of the linguistic and communicative activity of youth] URL: <http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-17213> [in German]
6. Chun M. (2007) Jugendsprache in den Medien: Eine jugendsprachliche Analyse von Jugendromanen, Hip-Hop-Texten und Kinofilmen [Youth language in the media: analysis of youth language in novels, hip-hop texts and films] Saarbrücken: VDM Dr. Müller. 352 [in German]
7. Ehmann H. (1996) Vorbemerkung [Preface] In: Affengeil: ein Lexikon der Jugendsprache. München: C.H. Beck. 9–22 [in German]
8. Gehrken S. (1999) Geschlechtsspezifische Jugendsprache [Gender-specific youth language] Universität Hannover URL: http://www.fb1.uni-hannover.de/sdls/schlobi/jugend/jug_gehrken.pdf [in German]
9. Nave-Herz R. (1989) Jugendsprache [Youth language] In: Handbuch der Familien- und Jugendforschung. Vol. 2. Neuwied; Frankfurt am Main: Luchterhand. 625–633 [in German]
10. Nowotnick M. (1989) Jugend, Sprache und Medien: Untersuchungen zu Rundfunksendungen für Jugendliche [Youth, language and media: studies on radio programs for youth] Berlin; New York: de Gruyter. 416 [in German]
11. Balakhtar V., Balakhtar K. Adekvatnist ta ekvivalentnist perekladu [Adequacy and equivalence of translation] URL: <http://www.confcontact.com/20110531/fk-balahtar.htm> [in Ukrainian]
12. Schlobinski P., Heins H.-C. (1998) Jugendliche und „ihre“ Sprache: Sprachregister, Jugendkulturen und Wertesysteme [Youth and “their” language: language registers, youth cultures and value systems] Opladen; Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 236 [in German]
13. Ramadan D. (2017) Wie modern ist dein Deutsch [How modern is your German] Deutsch Perfekt. No. 1. 40–42 [in German]

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



Лариса ЙОЛКІНА,

orcid.org/0000-0002-4342-9160

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

(Київ, Україна) *l_yolkina@ukr.net*

ТИПОЛОГІЯ НАРАТОРА В СУЧАСНІЙ НАРАТОЛОГІЇ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ТА ПРАГМАТИКА РЕАЛІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ГЕРОСТРАТИ» ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ)

У статті здійснено комплексне теоретичне осмислення еволюції поняття «наратор» та критеріїв його класифікації у межах класичної та сучасної наратології. Проаналізовано ключові підходи до структурування типів оповідача, зокрема згадано чотирирівневу модель П. Лаббока, восьми типову систему Н. Фрідмана та 12-компонентну матрицю В. Фюгера. Особливу увагу приділено диференціації розповідних моделей за критерієм засобу зображення (експліцитний та імпліцитний типи), категорією дієгетичності Ж. Женетта (дієгетичний та недієгетичний наратор), ступенем обрамлення тексту (первинний, вторинний, третинний типи), а також за категорією помітності оповідача С. Чатмена (сильно або слабо виявлений наратор). Обґрунтовано доцільність застосування деталізованої класифікаційної матриці В. Шміда як найбільш повної для аналізу суб'єктної організації складних модерністських текстів. Окреслено специфіку класифікації Л. Мацевко-Бекерської. Метою розвідки є демонстрація способу залучення цього теоретичного інструментарію для визначення специфіки наративної моделі та прагматики її реалізації в художній тканині інтелектуального роману Емми Андієвської «Герострати».

Методологічну основу дослідження становлять структурно-семіотичний, наратологічний та компаративний методи, що базуються на теоретичних концепціях Ж. Женетта, С. Чатмена, В. Шміда, а також вітчизняних дослідників Л. Мацевко-Бекерської та Л. Деркач.

У ході текстуального аналізу роману «Герострати» доведено, що центральним розповідником у творі постає образ безіменного Антиквара. Згідно з базовою типологією, цей наратор за способом зображення є експліцитним та особовим, оскільки відкрито здійснює самопрезентацію від першої особи однини. Він визначений як первинний та дієгетичний наратор, що перебуває в лабіринтах простору міста одночасно як суб'єкт мовлення і як об'єкт дослідження. Оповідач маркований як сильно виявлений, суб'єктивний та ненадійний, адже він сам сумнівається у реальності пережитого, що деконструє лінійну модель дійсності. Досліджено еволюцію образу Антиквара: на початку твору він є непрофесійним і обмеженим у знаннях, проте під впливом філософських діалогів із Домом та сакральної зустрічі з Христом його інтроспекція трансформується. У фіналі його нерозуміння світу переростає в осягнення самого себе, перетворюючи його на професійного наратора. Доведено, що Емма Андієвська моделює антропоморфного оповідача, якого «не можна знайти» (через брак імен та топонімів), задля залучення реципієнта до переосмислення духовної опозиції людини й геростратизму.

Ключові слова: наратологія, типологія наратора, Емма Андієвська, «Герострати», В. Шмід, наративна модель, наратологічний аналіз твору.

Larysa YOLKINA,

orcid.org/0000-0002-4342-9160

PhD in Philology, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature

Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University

(Kyiv, Ukraine) *l_yolkina@ukr.net*

NARRATOR TYPOLOGY IN MODERN NARRATOLOGY: THEORETICAL ASPECT AND PRAGMATICS OF REALIZATION (BASED ON EMMA ANDIEVSKA'S NOVEL «HEROSTRATY»)

The article provides a comprehensive theoretical understanding of the evolution of the concept of «narrator» and the criteria for its classification within classical and modern narratology. The key approaches to structuring the types of the narrator are analyzed, in particular, the four-level model by P. Lubbock, the eight-type system by N. Friedman, and the 12-component matrix by W. Füger. Particular attention is paid to the differentiation of narrative models according to the medium of representation (explicit and implicit types), the category of diegeticity by G. Genette (diegetic and non-

diegetic narrator), the degree of text framing (primary, secondary, tertiary types), as well as the category of narrator's perceptibility by S. Chatman (covert or overt narrator). The expediency of applying the detailed classification matrix of W. Schmid as the most complete for analyzing the subject organization of complex modernist texts is substantiated.

The objective of the study is to engage this theoretical toolkit to determine the specifics of the narrative model and the pragmatics of its implementation in the artistic fabric of Emma Andievska's intellectual novel «Herostraty».

The methodological framework of the study is based on structural-semiotic, narratological, and comparative methods drawn from the theoretical concepts of G. Genette, S. Chatman, W. Schmid, as well as Ukrainian researchers L. Matsevko-Bekerska and L. Derkach.

In the course of textual analysis of the novel «Herostraty», it is proved that the central narrator in the work is the image of a nameless Antiquarian. According to the basic typology, this narrator is explicit and personal by the medium of representation, as he openly performs self-presentation from the first-person singular. He is defined as a primary and diegetic narrator who is simultaneously a subject of speech and an object of research within the labyrinth of the city space. The narrator is characterized as overt, subjective, and unreliable, since he himself doubts the reality of his experiences, which deconstructs the linear model of reality. The evolution of the Antiquarian's image is investigated: at the beginning of the work, he is unprofessional and limited in knowledge, but under the influence of philosophical dialogues with Dom and a sacred encounter with Christ, his introspection is transformed. In the finale, his misunderstanding of the world develops into self-comprehension, turning him into a professional narrator. It is proved that Emma Andievska models an anthropomorphic narrator «who cannot be found» (due to the lack of names and toponyms) in order to engage the recipient in rethinking the spiritual opposition between human and herostratism.

Key words: narratology, narrator typology, Emma Andievska, «Herostraty», W. Schmid, narrative model, narratological analysis of the work.

Постановка проблеми. У сучасному літературознавстві, позначеному активним розвитком рецептивної естетики, когнітивної поетики та постструктуралізму, категорія автора та суб'єктна організація художнього тексту залишаються об'єктом прискіпливої уваги. У фокусі наратологічних студій особливе місце посідає постать наратора (оповідача), який виступає основним медіатором між емпіричним автором, іманентним художнім світом твору та реципієнтом. Еволюція літературних форм XX–XXI століть призвела до суттєвого ускладнення розповідних стратегій, відмови від класичного монолізму та руйнування канонічної фігури всезнаючого автора-деміурга.

У цьому контексті особливої актуальності набуває вивчення української модерністської прози другої половини XX століття, зокрема творчої спадщини представників Нью-Йоркської групи. Роман «Герострати» (1971) Емми Андіївської репрезентує унікальну для вітчизняного письменства інтелектуально-екзистенційну модель, де сюжетна динаміка поступається місцем глибокій рефлексії, філософському дискурсу та деформації звичного хронотопу. Складність і мозаїчність архітекτονіки цього твору безпосередньо зумовлені специфікою його наративної моделі. Попри наявність численних розвідок, присвячених міфопоетиці, сюрреалістичним та екзистенційним вимірам творчості Е. Андіївської, питання системної типологізації її нараторів крізь призму опозиційних категорій класичної та сучасної наратології (експліцитність/імпліцитність, дієгетичність/недієгетичність, надійність/ненадійність) залишається розкритим фрагментарно.

Проблема полягає у відсутності цілісного дослідження, яке б пов'язувало теоретичні класифікаційні матриці провідних наратологічних шкіл із практикою їх прагматичного втілення в тексті «Геростратів». Наратологічний аналіз суб'єктної структури роману дозволить не лише глибше розкодувати специфіку художнього всесвіту Е. Андіївської, але й простежити, як еволюція та трансформація типу оповідача (зокрема, образу Антиквара) трансформують сприйняття духовної опозиції людини й геростратизму, залучаючи читача до активного процесу текстопородження.

Аналіз досліджень. Теоретичний підґрунтя дослідження суб'єктної організації художнього тексту формувалося в межах кількох поколінь наратологічних шкіл. Фундаментальне значення для розмежування рівнів розповіді та введення категорії дієгетичності мають праці французького структураліста Ж. Женетта. Подальший розвиток наратологічної думки пов'язаний із розробкою категорії «помітності» оповідача в тексті. Американський дослідник С. Чатмен увів у науковий обіг опозицію «сильно виявленого» та «слабко виявленого» наратора. Це дозволило літературознавцям аналізувати текстову присутність розповідного голосу через призму його оцінної та комунікативної активності щодо реципієнта.

У сучасній європейській науці найбільш деталізовану класифікаційну матрицю суб'єктної структури твору розробив німецький славіст В. Шмід. Його концепція розширеної типології наратора, яка враховує 13 параметрів.

У вітчизняному дискурсі теоретичні здобутки світової наратології адаптовано й успішно

застосовано до аналізу української художньої прози. Зокрема, у монографічних дослідженнях Л. Мацевко-Бекерської детально проаналізовано рецептивні та наративні моделі малої прози, обґрунтовано специфіку функціонування розповідника як складного естетичного медіатора. Своєю чергою, Л. Деркач зосереджує увагу на дефініції наративної моделі як особливого способу художньої презентації світу, що безпосередньо формує світоглядну матрицю тексту.

Попри значний масив теоретичних напрацювань зазначених дослідників та наявність розвідок про поетику Нью-Йоркської групи, системне перенесення цих класифікаційних моделей на аналіз складної суб'єктної структури роману «Герострати» Емми Андієвської досі не було предметом окремого цілісного дослідження.

Мета статті полягає в комплексному теоретичному обґрунтуванні та систематизації класифікаційних критеріїв типології наратора в сучасній наратологічній парадигмі з подальшим виявленням прагматичного потенціалу цих моделей і специфіки їх інструментальної реалізації в художній структурі роману Емми Андієвської «Герострати».

Виклад основного матеріалу. У центрі уваги наратології із часу виникнення поняття «наратор» була типологія наратора. Науковці по-різному підходять до цієї проблеми, виокремлюючи неоднакову кількість типів наратора: П. Лаббок – чотири, Н. Фрідман – вісім, В. Фюгер – 12 типів. Але ми детальніше розглянемо типологію, запропоновану В. Шмідом (Schmid, 2005), як найбільш детальну й повну класифікацію наратора. За засобом зображення учений окреслив експліцитний та імпліцитний типи, де експліцитний – це самопрезентований оповідач, який звертається напямку до реципієнта, коментує дії персонажів, може пояснювати джерела отримання інформації тощо, а імпліцитний – той, що створює ілюзії повної об'єктивності, коли читач не бачить його як окрему особу. За дієгетичністю науковець вирізняє дієгетичний і недієгетичний типи. Дієгетичність (Ж. Женетт) – це поняття в наратології, яке визначає рівень і характер присутності наратора (оповідача) стосовно світу художнього твору (дієгезису) (Genette, 1972). Отже, і Ж. Женетт, і Ф. Шмід дієгетичний тип окреслюють як такий, що безпосередньо інтегрований у внутрішній світ твору, а недієгетичний – той, перебуває повністю поза внутрішнім світом художньої історії. Перший – персонаж-свідок, очевидець або хронікер, а другий – перебуває повністю поза внутрішнім світом художньої історії (Genette, 1972; Schmid, 2005).

За ступенем обрамлення науковці пропонують розглядати первинний, вторинний і третинний типи, де перший – відкриває книгу, закладає основу художнього світу і починає розповідати історію безпосередньо читачеві; другий – оповідач другого рівня, який є персонажем первинної історії й отримує слово від первинного наратора, щоб розповісти власну (вкладену) історію; третій – є персонажем усередині тієї історії, яку вже розповідає вторинний наратор (Genette, 1972; Schmid, 2005).

За ступенем вияву оповідач може бути сильно або слабо виявлений. Цей критерій базується на класифікації американського дослідника С. Чатмена. Дослідник визначає в тексті ступінь помітності наратора для читача. Сильно виявлений – відкритий, чітко помітний голос у творі; слабо виявлений – прихований, мінімально помітний, розчиняється в тексті, не називає себе і не звертається до реципієнта (Chatman, 1978). Водночас наратор може бути особовим або безособовим: особовий наратор (персональний / особистісний) – розповідь від першої особи; безособовий (деперсоналізований) – розповідь від третьої особи (Schmid, 2005).

Виявлення антропоморфного та неантропоморфного нараторів пов'язане з визначенням природи носія розповідного голосу – чи належить він людині (або істоті з людською подобою та свідомістю), чи нелюдському об'єкту, явищу або абстракції. Перший створює звичну для реципієнта психологічну базу, де критерії добра, зла, болю чи радості є зрозумілими та антропоцентричними; другий спотворює або ламає звичну систему цінностей (Schmid, 2005).

У наратології використовується також термін «гомогенність» – однорідність, цілісність або єдність текстової структури, наративного голосу, хронотопу чи стилю (Genette, 1972; Schmid, 2005; Chatman, 1978). У цьому руслі розглядаються єдиний і розсіяний типи.

Також під час характеристики наратора враховується вираження рівня об'єктивності його оцінок і суджень (об'єктивний і суб'єктивний); поінформованість (всезнаючий і обмежений у знаннях); присутність у просторі (всюдисущий і обмежений місцезнаходженням); за наративним прийомом інтроспекції (той, якого можна знайти – той, якого не можна знайти); за професійністю (професійний і непрофесійний); за рівнем надійності (надійний і ненадійний) (Schmid, 2005).

Така класифікація дає змогу проаналізувати постать наратора з різних позицій.

Своєрідний синтез досягнень у наратологічному дослідженні постаті оповідача пропонує

Л. Мацевко-Бекерська. Її класифікація стисліша за кількістю окреслених позицій, але дає широку уяву про образ наратора. Науковиця вважає, що наратор може бути: гетеродієгетичний в екстрадієгетичній ситуації (за В. Шмідом – первинний недієгетичний) – той, який перебуває поза межами викладеної історії як її учасник, однак присутній в розповіді про неї, будучи співрозмовником чи спостерігачем; граматично виявляється як виклад від 1-ої особи; гетеродієгетичний в інтрадієгетичній ситуації (за В. Шмідом – вторинний недієгетичний) – той, який репрезентує історію, у якій його немає в будь-якій формі; граматично виявляється як виклад від 3-ої особи; гомодієгетичний в екстрадієгетичній ситуації (за В. Шмідом – первинний дієгетичний) – наратор, який розповідає історію, де сам виявляється двоюко: і як персонаж, і як викладова субстанція, що прагне до максимального відсторонення від безпосередньої подієвості задля створення враження цілковитої об'єктивності розповіді «про себе»; гомодієгетичний в інтрадієгетичній ситуації (за В. Шмідом – вторинний дієгетичний) – наратор впізнається за ототожненим виявом своєї приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим втіленням певної емоційності (Мацевко-Бекерська, 2008).

Існування наратора зумовлює і існування наративної моделі, відповідно до якої автор покладає на наратора те чи інше завдання. Л. Деркач у статті «Наративна модель як спосіб художньої презентації світу» подає власне авторське визначення – це «речова, знакова або мислима система, що відображає принципи внутрішньої структури, функціонування та характеристики об'єкта пізнання» (Деркач, 2011, 238). Науковиця вважає, що принципи формування наративних моделей залежать від того, у яких аспектах буде досліджуватися текст. Однак загалом можна виокремити два типи: «модель як образ зображуваного (трансформативна функція наративу), модель як глибинна структура» (Деркач, 2011, 239). Тож, можемо констатувати, що тип наратора розкриває досліднику специфіку художньої моделі, дає змогу виявити особливості її функціонування.

Саме з цієї позиції розглянемо шлях наратологічного дослідження роману Емми Андіївської «Герострати». Складний новаторський твір письменниці становить цікавий об'єкт дослідження, зокрема в напрямі характеристики типу наратора та виявлення специфіки його функціонування. Уже з перших сторінок роману перед реципієнтом постає експліцитний наратор, який одразу називає себе і розповідає власну історію: «Я антиквар. Моя невеличка крамниця, в якій найчастіше туристи купують кольорові гравюри різних міст, старі географічні мапи, книги і поштові марки (поштові марки мають успіх також серед шко-

лярів), міститься на розі двох вулиць, дослівно крок від центру» (Андіївська, 1971: 5). Він водить читача вуличками міста, у якому живе, знайомить його з дружиною, декілька разів наголошуючи на тому, що він «*батько двох дітей – хлопчика і дівчинки*» (Андіївська, 1971: 5). Водночас можемо стверджувати, що наратор – особовий. Він виступає у романі в ролі першої особи однини: «*Так найближчого дня, коли знову з'явився мій відвідувач, я сказав [підкр. наше – Л. Й.], що погоджуюся писати його біографію, «біля мене [підкр. наше – Л. Й.] зарясніли, вискакуючи, юнаки*» (Андіївська, 1971: 14). Те, що наратор називає себе неприховано, збільшує кредит довіри до нього. Читач «слухає» його історію і співпереживає, бо в усі важливі й доленосні для цієї людини моменти вони стоять пліч-о-пліч, усе відбувається тут і зараз.

Варто наголосити, що Антиквар – це первинний наратор. Він стоїть на першому плані. На противагу йому розглянемо інший образ роману – Дома, який розтлумачує Антиквару суть геростратизму, знайомить із Богом, пояснює, у чому криється істинне призначення людини. Ми бачимо цього персонажа короткий період часу, але його значимість у тексті досить високою: «*Хіба ви не розумієте, – наполягав Дом (початку фрази, а, може, й цілого вступу, я не сховав). Хіба ви не розумієте, що тільки заради вічності, заради її єдиної людство споруджувало піраміди, храми, собори, створювало мистецькі шедеври, досягало моральних вершин, робило винаходи?*». (Андіївська, 1971: 43). Дом стає вчителем для наратора. Окрім того про нього багато що знають жителі міста. Одні переконані, що він Бог. Тоді коли інші репетують: «*Дом – справжнісінький антихрист*» (Андіївська, 1971: 75). Він не є геростратом, тому не вписується у тло міста, стаючи білою вороною, як і наш наратор. Дом спілкується не з реципієнтом, а з наратором; його інформація важлива саме для Антиквара. І бачимо цього персонажа виключно таким, яким його зображує наратор: «*голос Дома заколисував*» (Андіївська, 1971: 43), «*тембр (його) голосу, незалежно від значення слів, переконував, накидав петлі, втихомирював*» (Андіївська, 1971: 43), «*як він “усміхався”, я дивився на нього і ставав свідком, як з його нутра ніби вибухає джерело, розбиваючись об зуби й освітлюючи все обличчя з середини*» (Андіївська, 1971: 54). Дом впливає на свідомість Антиквара, останній довго намагається зрозуміти, з якою метою той розпочав розмову про Бога, як довго вона тривала, як закінчилася тощо.

Наратор присутній у романі тут і зараз, він фігурує у двох планах: і в оповіді, яку він веде (як суб'єкт), і в самій розповіді (як її об'єкт). Тож це дієгетичний наратор. Від його імені ведеться розповідь, що часом нагадує репортаж. Анти-

квар – «очі» читача, але не «розум», оскільки він не робить висновків (лише в кінці твору), не дає оцінку співрозмовникам, не засуджує їх (на відміну від Дома), а лише «переказує» нам їхні розмови чи репліки: « – Ну, от, – сказала господиня, вигортаючи мене зі стьобаної золотом ряднини над дверима, у яку я заплутався, переступаючи поріг дитячої кімнати. – Ви самі побачите! На власні очі!» (Андієвська, 1971: 218). Певною мірою така манера викладу подій нагадує фільм. Виникає враження, що наратор виконує водночас десяток ролей. А це, у свою чергу, під час аналізу його психологічний стану (особливо прикметним тут є монолог у кінці роману), ставить під сумнів реальність усіх персонажів – вони могли бути вигадані оповідачем.

Окрім того наратор сильно виявлений. Реципієнт не лише знає, де він живе, скільки має дітей, де працює і куди ходить, а й спостерігає особливості його психологічного стану: «в голові мені паморочилося» (Андієвська, 1971: 313), «я не досить панував над собою» (Андієвська, 1971: 234), «частина мене усамостійнилася, і я ніяк не можу опанувати ні язика, ні тіла» (Андієвська, 1971: 235). Це дає змогу проаналізувати, як сильно змінився наратор у процесі своїх пошуків. Антиквар поступово став різкішим, рішучішим, критичнішим до себе і навколишньої дійсності. До прикладу, через деякий час родина, яку він мав, втратила для нього свою значимість. Він зустрічає Бога, веде з ним розмову, і всередині нього раптом щось змінюється. Те, що наратор сильно виявлений видно неозброєним оком. Він присутній фактично всюди, в усіх «закутках» роману. Там, де його немає, немає і читача. Саме наратор вирішує, про що дізнається читач і як саме.

Беручи до уваги психологічні особливості Антикуара, те, як він описує свої відчуття, переживання, можемо стверджувати, що він – суб'єктивний. Та й він сам зізнається, що часом губить зв'язок між реальним життям і вигадкою, не завжди розуміє, що з ним коїться чи коїлося: «Я ладен присягнутися, я майже шкірою чую: щось у цій історії діялося інакше», «а чи мій відвідувач взагалі існував? Нібито існував, оскільки я ж його на власні очі бачив – ще б пак» (Андієвська, 1971: 495). «Що коли все те, що я бачив і чув, вишукуючи матеріали до біографії мого відвідувача, насправді лише вияв чи несподіваний вибух фантазії, кошмарний сон на повний шлунок?» (Андієвська, 1971: 498). Довіряти такому наратору не можемо, адже він сам сумнівається в реальності пережитих подій та людей, із якими мав нагоду спілкуватися.

Специфіка формування образу наратора дає змогу стверджувати, що він єдиний. Він має одне обличчя і єдину форму вираження – Антиквар, який шукає свого відвідувача, щоб написати його

біографію. Нам не потрібно формувати його образ, він уже сформований. Можливо, він не чітко виражений, адже наратор постійно знаходиться у пошуках, багато думає, часто «втрачає свідомість» і тощо, однак саме від його імені весь час ведеться розповідь: «Я встиг лише побачити, як старші судді, ніби змовившись, схопили молодого суддю за робу і, розідривши її (хруст матерії, яку деруть, мені ще потім кілька днів стояв у вухах), заходилися гамселити його в груди» (Андієвська, 1971: 286). Це дуже важливий момент, адже такий наратор допомагає скласти мозаїку сюжетної лінії, розібратися із завданнями, які перед нами ставить письменник, створюючи модель дійсності тексту.

Не позбавлено функціонального сенсу й те, що наратор непрофесійний і ненадійний. Про це свідчать ситуації, у яких Антиквар не може збагнути, що відбувається. Протягом усього тексту він виступає у ролі «збирача інформації» і є лише пасивним учасником розмов, зустрічей тощо. Переважно в усіх ситуаціях він ставить запитання, але реципієнти не дають на них відповідей. Вони розповідають йому свої життєві історії, діляться думками, спогадами, спостереженнями, які видавалися Антиквару нісенітницею, просять про послугу, пораду тощо. Дуже чітко це розкривається в діалогах. Згодом Антиквар дійшов висновку, що саме його невміння будувати діалог, гнути свою лінію завели пошуки таємничого відвідувача в глухий кут. Про його непрофесійність свідчать і роздуми про затяжні мандри: «Дуже ймовірно, що я дещо поперекручував попри всю засадничу точність, вже хоча б з тієї причини, що за той час моя нервова система від усіх попередніх потрясень і хвилювань, а головне від нетерпіння якнайшвидше отримати адресу, працювала не плинно, як завжди, а трохи стрибками» (Андієвська, 1971: 53). Є ще низка моментів, які не дають нам права назвати його професійним: по-перше, він не знає точно, хто змусив його шукати свого відвідувача і чи був той відвідувач реальною особою, а не спонтанним витвором уяви: «Що коли поява мого відвідувача прийшла не ззовні, а зсередини, тобто всі ці події від самого початку лежали в мені й чекали тільки нагоди, аби вийти назовні, і цією нагодою став мій відвідувач?» (Андієвська, 1971: 500); по-друге, йому так і не вдається зібрати хоча б якісь факти про таємничого відвідувача. А в підсумку, наратор не зміг пригадати навіть, як той виглядав та в що був одягнений. Єдине, що він пригадує: замовник був дуже спокійним, настирливим і ввічливим.

Однак, на наш погляд, ближче до завершення роману Антиквар набуває рис більш-менш професійного наратора. Це не виражається у правильності його думок чи рішень, певний професіоналізм простежується в їхньому конструюванні. Антиквар береться аналізувати все, що з ним

сталось, і як воно вплинуло на його життя, тоді як на початку твору він не хотів і думати про те, що з ним трапиться завтра. Він чесно зізнався, що не любить міркувати. Врешті, наратор доходить до неймовірного висновку – він не розуміє, що коїться. Але парадокс полягає в тому, що оце нерозуміння і є ключем до розуміння самого себе і світу. Осягнути всі таємниці цього світу за один день неможливо, прокинутися взавтра новою людиною нереально. Антиквар відчуває, що змінився, його погляд на життя змінилися, але він не знає, що має із цим робити: *«Я не знаю, як упорядкувати всі ці події, не знаю, як розуміти найпростіше, бо тепер усе, чого я торкаюся, здається незбагненим»* (Андієвська, 1971: 496). Тож, наратор із повністю непрофесійно перетворився на професійного.

Потрібно наголосити й на тому, що наратор обмежений знаннями. Він ніколи не пробував свої сили в написанні прозових творів, але йому довелося зустрічатися із «графоманами», які записують твори на стрічку й стають «відомими»: *«Всі мої знайомі, що купили магнетофони, поставали письменниками. Ну і Адуса Адольдівна, – це та, що масажистка-манікюрниця. тільки, боронь Боже, вас колись обмовитися перед нею, що вона масажистка та ще й манікюрша, вона дозволяє себе називати лише світочем літератури»* (Андієвська, 1971: 160). Він був змушений спілкуватися із збирачем фотографій, ловцем снів, Христом, Домом, студентами й людьми інших професій. Важливо, що переважна більшість персонажів пропонувала наратору виконати якесь завдання, щось знайти, створити, послухати. Йому майже ніколи не вдавалося з першої спроби увійти в діалог із співрозмовником на рівних: вислуховував дурні речі, думав про своє, нервувався, але не міг зупинити той «карнавал», у який потрапив. Брак знань заважав йому почуватися впевним у собі: *«Я хотів помацати, чи ми взагалі ще йшли по мосту, та, не бачачи рук, втратив і їх відчуття і ніяк не знаходив, де вони»/ «мене огорнув сум, наче я втратив дах над головою, який становив мою внутрішню рівновагу»* (Андієвська, 1971: 135). Не маючи достатніх знань про все, що відбувається у світі, наратор психологічно виснажився. І в момент цього виснаження відчув гостру потребу в отриманні нових знань, у першу чергу, про себе особисто: *«Однак я мушу додумати і це до кінця! Зараз я сам з своїми думками. Так, тішуся, сам. Сам на свою голову. Що ж, видно, людині – рано чи пізно, доводиться приходити й до самого себе, навіть коли цього й не хочеться»* (Андієвська, 1971: 497). Це стало логічним завершенням його поневірянь.

Зауважимо, проблема наратора полягає в тому, що він ніколи не цікавився чимось окрім свого антикваріату. Тому життя здавалося йому простим,

одноманітним і зрозумілим. Йому бракує знань про все і всіх. Він не хоче бути геростратом, але для того, щоб ним не бути, потрібно бачити відмінність між людиною і геростратом: *«Я шукав мого відвідувача, проте я не знайшов нікого, хто знав би його, і тепер я навіть не певен, чи я той, хто його шукав. Я справді той? Чого ж тоді я цього не відчуваю? Я хотів довідатися, хто він, але хто я?»* (Андієвська, 1971: 497). Фінал роману – відкритий, але ми точно знаємо, що наратор уже не зможе жити минулим життям, занадто багато відкриттів для себе він зробив, занадто багато питань поставив і занадто багато відповідей збирається отримати.

Антиквар – це той, якого не можна знайти. З одного боку, він каже: *«тут мій антиквар, тут я живу»*, але ні назви вулиці, ані назви міста, ані імені дружини чи дітей не називає, та й власного імені також не повідомляє. Усі, кого він зустрічає переважно не мають імен, вони не озвучують навіть назв своїх книг, які видають. Цілком можливо, що вся ця подорож – витвір психіки наратора: *«Зрештою, я й не думав, думки лише проходили крізь мене, без жодної моєї участі, мені взагалі довелося б реставрувати себе, щоб переконатися, чи я ще є, бо я перестав навіть це відчувати»* (Андієвська, 1971: 499). З іншого боку, він завжди всюди є, він спостерігає за всіма подіями, вступає із усіма в діалог. Тож, реальне основа роману межує із вигаданою («хвора» уява наратора). Тоді виникає розуміння того, що Емма Андієвська змодельовала такого наратора, аби змусити кожного, хто пройде з Антикваром через увесь роман, відкрив для себе інший світ. Модель, яку пізнає реципієнт, втягує його і змінює, як і провідника, який від незнання піднявся до осягнення самого себе.

Наратор «Геростратів» – антропоморфний. Він – чоловік, щоправда ми не знаємо скільки йому років і у якому місті він живе. Однак усю іншу інформацію ми можемо про нього отримати з його розповідей про самого себе, із дискусійних розмов із розповідачами, із ситуацій, у які він через власну необачність дуже часто потрапляє. Про те, що наратор антропоморфний, свідчить і його потяг до релігії. Під час зустрічі з Христом наратор поводить себе як звичайна людина. Він переживає страх, ставить Йому десяток запитань, зізнається в прийнятті Його: *«а я побачив Тебе, і все інше перестало існувати»* (Андієвська, 1971: 232), *«я не знав, що Ти такий і що я Тебе так люблю»* (Андієвська, 1971: 250), *«я не знав, що Тебе можна так любити і що, крім Тебе, я ніколи нічого не любив»* (Андієвська, 1971: 232), *«мені нічого не треба. Боже. Я побачив Тебе. І я люблю Тебе»* (Андієвська, 1971: 232). Поведінка наратора цілком людська і виправдана. Перед величчю Христа він розгубився і почав верзти дурниці, але

тільки для того, щоб відшукати в Його словах спокій. Антропоморфність дає змогу в тексті розкрити проблематику через осягнення добра і зла, відкритості до людей і замкнутості тощо, адже лише людині дано розрізнити світло і темряву через пізнання протилежностей.

Ще одна проблема наратора – він обмежений місцем знаходження. У нього є лише місто і вулиці, які є своєрідним лабіринтом думок та подій. Однак він не може вийти за його межі. Наратор діє лише в міста, де прожив усе своє свідоме життя, і розповідає нам лише про те, що пережив сам, та про те, що бачив на власні очі: «Промова молодого судді випромінювала таку переконливість, що усі одночасово відчували: тільки ця промова, нарешті, розкрила суть, тільки вона єдино правильна» (Андієвська, 1971: 281). Ситуації, які розгорталися деінде, він не може переказати, а отже, вони на нього не мають прямого впливу.

Наш наратор непрофесійний і ненадійний, він обмежений місцем знаходження і знаннями. Антиквар виходить зі своєї зони комфорту, щоб відшукати таємного відвідувача. У нього немає координат і плану роботи, усе, що він робить, – робить навмання. Мислення наратора на початку роману примітивне, адже він навіть не намагається зрозуміти, чому йому так кортить написати біографію чоловіка, якого він не знає. Усе ж очевидно: той незнайомец – це і є Антиквар, який за

роки одноманітного життя втратив віру в Бога та в себе. Тепер він на шляху великих змін, і для того, щоб це зрозуміти, йому потрібно пройти низку випробувань: «я довго ловив повітря, аби втриматися на ногах, настільки я виснажився» (Андієвська, 1971: 256), «від неї у мене довго нило всередині, наче я виснажився понад силу» (Андієвська, 1971: 51), «можливо, тут я справді виснажився, бо в мені залишилася підозра, я майже певний, що пізніша моя слабкість почалася саме з цієї розмови» (Андієвська, 1971: 51). І лише тоді він стане надійним і професійним наратором, якому читач захоче повірити цілком і повністю.

Висновки. Отже, наратор у романі Емми Андієвської «Герострати», згідно з типологією В. Шміда, яку ми виокремили як базову і єдину для аналізу наратора, – непрофесійний, обмежений знаннями та можливостями, експліцитний, первинний, сильно виявлений, антропоморфний, єдиний, суб'єктивний, ненадійний та такий, якого не можна знайти. Ця сукупність характеристик сприяє формуванню моделі дослідження, що розкриває не лише формальні (структурні) елементи і компоненти тексту, а й сприяє інтерпретації, яка заглиблює реципієнта в сенс створеної системи пізнання світу і самого себе. Такий алгоритм аналізу типу наратора носить системний характер і сприяє розумінню дороги, яку проходять пліч-о-пліч оповідач і реципієнт.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андієвська Е. Герострати. Мюнхен : Сучасність, 1971. 500 с.
2. Деркач Л. Наративна модель як спосіб художньої презентації світу. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство* / редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Глозов та ін. Тернопіль, 2011. Вип. 31. С. 236–248.
3. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології : монографія. ЛЬВІВ : СПЛАЙН, 2008. 408 с.
4. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1978. 277 p.
5. Genette G. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972. 288 p. (Collection Poétique).
6. Schmid W. *Elemente der Narratologie*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2005. 320 S.

REFERENCES

1. Andievska, E. (1971). *Herostraty* [Herostratus]. Suchasnist. 500 p. [in Ukrainian].
2. Derkach, L. (2011). *Narativna model yak sposib khudozhnoi prezentatsii svitu* [Narrative model as a way of artistic presentation of the world]. *Naukovi zapysky TNPU im. V. Hnatiuka. Seriya: Literaturознавство* [Scientific Notes of TNPU named after V. Hnatiuk. Series: Literary Studies], (31), 236–248. [in Ukrainian].
3. Matsevko-Bekerska, L. (2008). *Ukrainska mala proza kintsia XIX – pochatku XX stolit u dzerkali naratolohii: monohrafiia* [Ukrainian short prose of the late 19th – early 20th centuries in the mirror of narratology: a monograph]. Splain. 408 p. [in Ukrainian].
4. Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. 277 p.
5. Genette, G. (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil. 288 p. [in French].
6. Schmid, W. (2005). *Elemente der Narratologie* [Elements of Narratology]. Walter de Gruyter. 320 s. [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 811.111'42:81'42:82-343:305

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-67>**Ірина КИРИЧЕНКО,***orcid.org/0009-0004-3587-5939*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри англійської філології і філософії мови

Київського національного лінгвістичного університету

(Київ, Україна) *iryna.kyrychenko@knl.u.edu.ua***Олена СИТЕНЬКА,***orcid.org/0009-0004-7000-8910*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри англійської філології і філософії мови

Київського національного лінгвістичного університету

(Київ, Україна) *helen.sytenka@knl.u.edu.ua*

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МІФОЛОГІЧНОЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ДЕКОНСТРУКЦІЇ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ

У статті досліджено лінгвокультурологічний потенціал міфологічної інтертекстуальності як важливого механізму деконструкції гендерних стереотипів у постмодерністському художньому дискурсі. У центрі уваги перебуває функціонування міфологічних образів, архетипів, прецедентних імен і сюжетних моделей у сучасних англійських постмодерністських творах, де вони набувають нових семантичних, прагматичних і культурних значень. Особливу увагу приділено аналізу міфологічної інтертекстуальності як форми постмодерністської мовної гри, що реалізується через іронію, пародію, стилістичну гібридизацію, поліфонію, зміну наративної перспективи та ревізійністське переписування канонічних сюжетів. Встановлено, що міф у постмодерністському тексті перестає виконувати виключно стабілізуючу функцію культурної пам'яті й перетворюється на відкритий простір інтерпретації, де можливе критичне переосмислення усталених соціокультурних моделей.

Особливий акцент зроблено на проблемі мовної репрезентації жіночих і чоловічих образів у класичних міфах, де гендерні ролі тривалий час закріплювалися через архетипні моделі «ідеальної дружини», «небезпечної спокусниці», «мовчазної жертви» тощо. У роботі проаналізовано механізми деконструкції таких моделей у творах Маргарет Етвуд, Медлін Міллер, Кідж Джонсон і Томаса Кінга. Зокрема, у повісті *The Penelopiad* простежено трансформацію образу Пенелопи з мовчазного символу подружньої вірності на самостійну оповідачку власної історії; у романі *Circe* показано переосмислення образу Цирцеї як автономної суб'єктної постаті, а не периферійного образу небезпечної спокусниці; в оповіданні *The Evolution of Trickster Stories Among the Dogs of North Park after the Change* виявлено створення нової жіночої міфології через образ Лінни та Прасобаки; у романі *Green Grass, Running Water* досліджено семантичне переакцентування біблійних образів Адама та Єви.

Доведено, що *revisionist mythmaking* виступає продуктивною художньою стратегією, за допомогою якої постмодерністський текст не лише переписує міф, а й демонструє історичну та ідеологічну умовність гендерних стереотипів. Міфологічна інтертекстуальність у такому контексті постає не лише як засіб авторської гри з культурною традицією, а як інструмент формування нових лінгвокультурологічних смислів, переоцінки нормативних моделей жіночності й чоловічості та створення нових міфологічних образів у сучасному художньому дискурсі.

Ключові слова: міфологічна інтертекстуальність, постмодернізм, гендерні стереотипи, *revisionist mythmaking*, постмодерністська мовна гра, лінгвокультурологія, деконструкція.

Iryna KYRYCHENKO,

orcid.org/0009-0004-3587-5939

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of English Philology and Philosophy of Language
Kyiv National Linguistic University
(Kyiv, Ukraine) iryna.kyrychenko@knlu.edu.ua*

Olena SYTENKA,

orcid.org/0009-0004-7000-8910

*Candidate of Philological Sciences
Associate Professor at the Department of English Philology and Philosophy of Language
Kyiv National Linguistic University
(Kyiv, Ukraine) helen.sytenka@knlu.edu.ua*

LINGUOCULTURAL POTENTIAL OF MYTHOLOGICAL INTERTEXTUALITY IN THE DECONSTRUCTION OF GENDER STEREOTYPES IN POSTMODERNIST TEXT

The article explores the linguocultural potential of mythological intertextuality as an important mechanism for the deconstruction of gender stereotypes in postmodern fictional discourse. The focus is placed on the functioning of mythological images, archetypes, precedent names, and plot structures in contemporary English-language postmodern texts, where they acquire new semantic, pragmatic, and cultural meanings. Special attention is paid to mythological intertextuality as a form of postmodern language play realized through irony, parody, stylistic hybridization, polyphony, shifts in narrative perspective, and revisionist rewriting of canonical myths. It is established that myth in postmodern fiction no longer performs only a stabilizing function of cultural memory but becomes an open interpretive space where established sociocultural models can be critically reconsidered.

*Particular emphasis is placed on the linguistic representation of female and male images in classical myths, where gender roles have traditionally been fixed through archetypal models such as “the ideal wife,” “the dangerous seductress,” “the silent victim,” etc. The study analyzes the mechanisms of deconstructing such models in the works of Margaret Atwood, Madeline Miller, Kij Johnson, and Thomas King. In particular, *The Penelopiad* demonstrates the transformation of Penelope from a silent symbol of marital fidelity into an independent narrator of her own story; *Circe* reinterprets the image of Circe as an autonomous subject rather than a secondary figure of a dangerous enchantress; *The Evolution of Trickster Stories Among the Dogs of North Park after the Change* presents the creation of a new female mythologeme through the images of Linna and the First Dog; *Green Grass, Running Water* reveals the semantic reaccentuation of biblical images of Adam and Eve.*

The article proves that revisionist mythmaking functions as a productive artistic strategy through which postmodern texts not only rewrite myths but also expose the historical and ideological conditionality of gender stereotypes. In this context, mythological intertextuality appears not merely as a tool of authorial play with cultural tradition but as an instrument for generating new linguocultural meanings, re-evaluating normative models of femininity and masculinity, and creating novel mythological images in contemporary literary discourse.

Key words: *mythological intertextuality, postmodernism, gender stereotypes, revisionist mythmaking, postmodern language play, linguoculturology, deconstruction.*

Постановка проблеми. Дослідження художнього тексту як складної лінгвокультурної системи, у межах якої мова є не лише засобом передачі інформації, а й інструментом моделювання смислів, у тому числі й культурних і соціальних, перебувають у центрі уваги науковців та стрімко розвиваються (Lotman, 1990: 131; Hutcheon, 1988: 124). У цьому контексті особливий науковий інтерес становить постмодерністська проза, для якої характерним є активне використання інтертекстуальності, мовної гри, іронії, стилістичної гібридизації та переосмисленням прецедентних феноменів, зокрема міфологічних образів і сюжетів (Kristeva, 1980: 66; Ізотова, 2020: 48).

Саме у постмодерністських творах важливим лінгвостилістичним і лінгвокультурологічним

механізмом, що забезпечує взаємодію тексту з культурною пам'яттю та створює умови для формування нових смислових структур, є міфологічна інтертекстуальність (Ситенька, 2012: 114). Міфологеми, прецедентні імена, архетипні образи та сюжетні моделі, включені в сучасний художній дискурс, набувають нових лінгвокультурологічних значень, семантично трансформуються та стають засобом переосмислення усталених гендерних моделей (Ситенька, 2012: 115; Barthes, 1977: 142).

Особливої уваги потребує проблема мовної репрезентації гендерних стереотипів, закріплених у класичних міфологічних наративах. Жіночі образи, такі як Пенелопа, Медея, Єва, Кассандра, Цирцея, традиційно сприймалися та функціону-

вали як культурно марковані символи вірності, жіночності, жертвовності, мовчання або провини (Beauvoir, 2011: 283; Gilbert & Gubar, 2000: 45). У постмодерністських творах ці образи зазнають лінгвокультурологічної, прагматичної та наративної трансформації через зміну оповідної перспективи, іронічне перетлумачення, стилістичний контраст та ревізійністську міфотворчість (revisionist mythmaking) (Ostriker, 1982: 71; Rich, 1972: 18). Саме завдяки таким мовним механізмам відбувається деконструкція «патріархальних» гендерних моделей та формування нових лінгвокультурологічних смислів (Butler, 1990: 25).

Попри значну кількість досліджень, присвячених інтертекстуальності, постмодерністській поетиці та гендерній лінгвістиці, питання функціонування міфологічної інтертекстуальності саме як механізму лінгвокультурологічної деконструкції гендерних стереотипів у постмодерністських творах все ще є недостатньо висвітленим. Особливо це стосується вивчення лінгвокультурологічних експериментів авторів-постмодерністів, створення неоміфологічних образів та реалізації постмодерністської мовної гри та її ролі в формуванні нових смислів (Гундорова, 2005: 56; Ситенька, 2012: 113). Це зумовлює **актуальність** обраної теми та необхідність її комплексного лінгвістичного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Міфологічна інтертекстуальність у постмодерному художньому дискурсі функціонує як механізм повторного залучення культурно значущих міфологем, архетипів і сюжетних моделей, що дає змогу не лише актуалізувати колективну пам'ять, а й критично переосмислювати усталені культурні сценарії (Ситенька, 2012: 112). На відміну від традиційного використання міфу як джерела універсальних смислів, постмодернізм розглядає міф як відкриту структуру, доступну для переінтерпретації, іронічного перетлумачення та деконструкції. За спостереженням Лінди Гатчен, постмодерністський текст не відтворює минуле буквально, а вступає з ним у критичний діалог, у якому історичні та лінгвокультурологічні образи постають крізь призму пародії, іронії та інтертекстуальності (Hutcheon, 1988: 122). У новому культурному контексті міф перетворюється на простір ідеологічної боротьби за значення, інструмент тексто- та смислотворення (Ситенька, 2012: 115).

З огляду на тлумачення тексту культури як складної семіотичної системи, де кожен новий текст вступає у взаємодію з уже наявними моделями пам'яті та знаковими структурами (Lotman, 1990: 130), міфи є не просто джерелом сюжету, а

особливою формою культурної пам'яті, що зберігає базові уявлення суспільства про світ. Міфологічна інтертекстуальність у постмодерному романі активізує саме цей механізм культурної пам'яті: читач упізнає знайому структуру, але водночас стикається з її руйнуванням або переакцентованням.

Введене Юлією Крістєвою поняття інтертекстуальності ґрунтується на розумінні тексту як мозаїки цитат, при чому кожен новий твір формується через взаємодію з попередніми культурними кодами (Kristeva, 1980: 66). У випадку міфологічної інтертекстуальності ця взаємодія стосується насамперед античних, біблійних, фольклорних образів, символів, архетипів, які в сучасних творах набувають нових смислів (Ситенька, 2012: 117).

Особлива роль міфу в якості джерела постмодерністської інтертекстуальності полягає в тому, що в традиційних культурах міф виконує функцію сакралізації досвіду: він пояснює походження світу, соціальних норм і моделей поведінки (Eliade, 1963: 12). Він також функціонує як вторинна семіотична система, у якій культурно зумовлені уявлення маскуються під природні й очевидні істини (Barthes, 1977: 142). Саме тому гендерні ролі часто закріплюються через міфологічні образи: вони сприймаються не як результат історичного конструювання, а як нібито природний порядок речей. образи «ідеальної дружини», «фатальної жінки», «матері-жертвоносиці» або «небезпечної спокусниці» мають глибоке міфологічне коріння і продовжують функціонувати в сучасній літературі як культурні коди. Пенелопа стає символом подружньої вірності, Медея – небезпечної жіночої пристрасті, Єва – жіночої провини, а Кассандра – голосу, приреченого на недовіру. Постмодерністська література працює з цими моделями не шляхом заперечення міфу, а через виявлення, унаочнення того, як сама нормативність є історично сконструйованою та обумовленою.

Особливо значущим це стає для феміністичної літературної критики, оскільки більшість класичних міфів сформована в межах патріархальної традиції, де жіночі образи часто представлені як вторинні, мовчазні, залежні або функціональні щодо чоловічого героя. Сучасні авторки намагаються працювати з такою культурною спадщиною через ревізійністське переосмислення міфу (revisionist mythmaking), яке стало однією з ключових рис жіночого письма ХХ-ХХІ століть. За спостереженням Алісії Острікер, revisionist mythmaking передбачає звернення письменниці до канонічного міфу не з метою його відтворення, а для критичного переписування та пере-

осмислення з позиції жіночого досвіду (Ostriker, 1982: 72). Такий підхід дозволяє не лише змінити сам образ, сюжет і нарацію, а й поставити під сумнів сам механізм культурного становлення гендерних ролей. В цьому контексті актуальним стає й звернення до проблеми жіночого голосу в культурі, де літературна традиція тривалий час репрезентувала жінку як символ, а не як суб'єкта мовлення (Забужко, 2007: 214). Ця ідея перегукується з revisionist mythmaking, оскільки йдеться не лише про зміну персонажа, а про зміну самої культурної оптики. Жінка перестає бути метафорою нації чи моралі й набуває права на складність, суперечливість і власну інтерпретацію історії. У постмодерністській творчості жіночий персонаж, який у класичному тексті був об'єктом споглядання, отримує голос, незалежність, активне позиціонування, право на інтерпретацію та суб'єктність.

Подібну ідею розвиває Адрієнн Річ у концепції re-vision, в рамках якої переписування канону потрактовується як акт інтелектуального та політичного звільнення. Таким чином, повторне прочитання традиційних текстів із жіночої перспективи є не просто творчою стратегією, а необхідною формою культурного та літературного самопізнання, що руйнує механізми символічного виключення жінки з історії письма (Rich, 1972: 19). У цьому сенсі міфологічна інтертекстуальність постає способом реконструкції та перебудови культурної пам'яті.

У сучасних гуманітарних студіях гендер дедалі частіше інтерпретується не як зумовлена природою даність, а як результат культурного конструювання, що формується через повторювані соціальні практики та дискурсивні моделі. Джудіт Батлер наголошує, що гендерна ідентичність формується через повторювані соціальні практики, а не є стабільною сутністю (Butler, 1990: 26). Відповідно, літературні тексти не лише втілюють і відображають гендерні моделі, а й відіграють визначну роль у їх створенні та сусрільній легітимзації. Саме тому деконструкція гендерних стереотипів у художньому тексті має естетичне, лінгвокультурологічне й ідеологічне значення.

Симона де Бовуар наголошувала на історично й культурно сформованому характері жіночої ролі, підкреслюючи, що жіночність не є природною сутністю, а набувається в процесі соціалізації (Beauvois, 2011: 283). Міфологічні образи такі як *Пенелопа*, *Медея*, *Єва*, *Пандора*, *Кассандра* століттями функціонували як взірці та модель жіночої поведінки, закріплюючи уявлення про жіночу залежність, жертвовність, мовчазність, небезпечність або провину. Постмодерністська література

демонструє, що ці моделі не є універсальними істинами, а продуктами конкретної культурної системи, яку можна та треба переосмислювати.

Особливо показовим у цьому аспекті є роман Маргарет Етвуд *The Penelopiad*, де античний міф про *Пенелопу* перетлумачується через зміну наратора. В гомерівській традиції Пенелопа функціонує переважно як символ вірності та очікування, натомість у версії Етвуд вона стає іронічною оповідачкою власної історії, яка висвітлює складність жіночого досвіду та неоднозначність моральних оцінок. Це дозволяє авторці деконструювати патріархальний канон і показати, як сам міф іноді працює як механізм соціального обмеження жіночого голосу (Lisowska, 2013: 30; Massoura, 2017: 394)

Отже, міфологічна інтертекстуальність у постмодерністських творах виступає не лише способом авторської гри з культурною традицією, а й важливим інструментом критичного аналізу та переосмислення гендерних моделей. Через ревізію міфу письменниці перетлумачують канонічні сюжети, повертають голос жіночим персонажам і демонструють умовність багатьох усталених стереотипів, які тривалий час сприймалися як природні та єдино вірні.

Міф у сучасному романі вже не виконує функцію стабілізації значень, а стає простором інтерпретацій. Саме в цьому полі виникає можливість деконструкції гендерних стереотипів: завдяки зміні голосу, перспективи, жанрової моделі та самої структури наративу. Постмодерністський текст не руйнує міф повністю, а демонструє його історичність, ідеологічну зумовленість і потенціал для переосмислення.

Мета статті. Метою статті є дослідження міфологічної інтертекстуальності як лінгвокультурологічного та лінгвостилістичного інструмента деконструкції гендерних стереотипів у постмодерністських творах, а також аналіз мовних механізмів переосмислення міфологічних образів у процесі формування нових культурних і гендерних смислів. Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких завдань: 1) визначити теоретичні засади поняття міфологічної інтертекстуальності в контексті сучасної лінгвістики, лінгвокультурології та постмодерністської поетики; 2) охарактеризувати роль міфологем, прецедентних імен та архетипних образів у мовному конструюванні гендерних стереотипів; 3) проаналізувати лінгвокультурологічні вияви постмодерністської мовної гри, іронії, пародії, поліфонії та стилістичної гібридизації як засобів семантичної трансформації міфологічних образів; 4) дослідити особливості ревізійної міфотворчості як способу

перепишування канонічних міфів із жіночої перспективи; 5) виявити специфіку лінгвокультурологічних експериментів, пов'язаних із перетлумаченням міфологічних образів в англомовному постмодерністському художньому дискурсі.

Виклад основного матеріалу. Оскільки постмодернізм зосереджений на переосмисленні будь-яких усталених уявлень та наративів, експерименти з деконструкції гендерних стереотипів є типовими як для авторів-жінок, так і для авторів-чоловіків. Здебільшого, в фокус уваги дослідників потрапляють саме твори авторок-жінок з їх прагненням розв'язати усталені уявлення про жінок та їх роль у суспільстві, надати жіночим персонажам автономії, незалежності, повноти тощо. У статті ж досліджуються випадки перетлумачення гендерних стереотипів як у прозі авторок так і авторів-чоловіків, що дозволяє надати збалансоване уявлення про дану тенденцію. Характерним для аналізованих творів є те, що жіночі та чоловічі образи з міфів набувають нових відтінків інтерпретації по зрівнянню з їх первинним канонічним міфологічним контекстом.

Спільним для багатьох постмодерністських творів є наділення жіночих образів самостійним голосом, надання їм можливості не лише вести власну оповідь, а ще й змінювати свій світ через цю оповідь, а іноді й створювати власний міф. Так, у повісті «Пенелопіада» Магарет Етвуд оповідь йде від імені Пенелопи, яка згадує події *Odyssey*, своє життя та стосунки з родиною:

"Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little story-making." (Atwood, 2005: 3)

Конструкція *to do a little story-making* є алюзією на типову для міфа оповідь про минулі події. Вираз *it's my turn*, у свою чергу, акцентує, що прийшов час саме Пенелопи розповісти власну історію, що дозволить читачеві по-новому поглянути на знайомий сюжет. Міфологічний жіночий персонаж, який у грецькому міфі був вторинним і допоміжним по відношенню до головного персонажу Одісея, набуває центральної ролі, отримує власний голос та стає самостійним і самоцінним. Це маркує не лише зміну наративного центру (жіночий персонаж перестає бути об'єктом чоловічого епосу і стає суб'єктом власного дискурсу), а й той факт, що міф переписується зсередини.

В оповіданні Кідж Джонсон "The Evolution of Trickster Stories Among the Dogs of North Park after the Change" («Еволюція трікстерських оповідань серед собак Північного парку після Зміни»), де описується життя на землі після Зміни, а саме, після того, як собаки почали розмовляти. В оповіданні вони збираються в парку і розповідають одна

одній історії, персонажем яких завжди є *та сама собака* (this is the same dog). Циклічність собачих оповідань, їх зосередженість на одному персонажі та одній і тій самій темі взаємин між собакою й людьми, свідчать про створення собаками власної міфології. Особливістю цієї міфології є те, що всі собачі історії закінчуються загибеллю собаки, спричиненою, тією чи іншою мірою, людським фактором. Це замкнене коло розбиває дівчина, Лінна, яка завойовує довіру собак і розповідає їм якісно нову історію з іншою кінцівкою. Своєю оповіддю змінює ту міфологію, яку вони створили для себе. В основу своєї міфотворчості вона закладає міфи індіанців про трікстера Койота:

Linna struggles to remember half-read textbooks from a sophomore course on folklore, framing her thoughts as she speaks them. "We used to tell a lot of stories about Coyote. The animals were here before humans were, and Coyote was one of them. He did a lot of stuff, got in a lot of trouble. Fooled everyone." (Johnson, 2007: 1)

Згадка про Койота та історії (*We used to tell a lot of stories about Coyote*) актуалізує в оповіданні індіанський міф про пратварину-трікстера (*got in a lot of trouble. Fooled everyone*), яка була в світі з іншими звірями задовго до появи людей (*The animals were here before humans were, and Coyote was one of them*).

Проте Лінна лише бере цей міф як базу для власної міфотворчості. Далі вона вигадує для собак всесвіт, який породила Прасобака. В оповіді Лінни прасобака є своєрідною *прамаміп'ю* всього в світі:

This is the same dog. There wasn't any world when this happens, just a man and a dog. Nothing had any smells. The dog's food had no taste, either. The man suppressed all these things. This was because the man didn't want One Dog to create the universe and he knew it would be done by smell.

One night One Dog was sleeping and she felt the strangest thing that any dog has ever felt. It was the smells of the world pouring from her nose. When the smell of grass came out, there was grass outside. She made the whole world that way. And when the smell of other dogs came out, there were dogs everywhere, big ones and little ones all over the world.

"I think I'm done," she said, and she left". (Johnson, 2007: 1)

Початок оповіді *This is the same dog* імітує зачин усіх собачих історій, які вони розповідали Лінні. Це сакралізує історію дівчини, легітимізує її для собак. Низка заперечних конструкцій про відсутність будь-яких запахів і смаку їжі (*Nothing had any smells; food had no taste*) наголошує неповноту та недолугість світу на початку його існу-

вання. У міфі Лінни причиною такого стану світу є чоловік/людина, який пригнічує усе, щоб Єдина Собака не могла створити всесвіт: *The man suppressed all these things. This was because the man didn't want One Dog to create the universe*. Дієслово *suppressed* у розповіді дівчинки вказує на прагнення людини (або чоловіка) до домінування над тваринним світом.

На відміну від міфу собак, де *Особлива (Та сама) собака* не могла змінити світ і гинула кожного разу, Лінна пропонує свою авторську версію створення світу Прасобакою за допомогою її нюху. Метафора *the smells of the world pouring from her nose* (запахи світу лилися з її носу) відповідає міфологічному закону взаємного перетворення всього у світі. Паралельні конструкції з повторюваними елементами описують сам процес творення світу Прасобакою (*When the smell of grass came out, there was grass outside; And when the smell of other dogs came out, there were dogs everywhere*). Таким чином, Лінна стає творцем міфу, який змінить долю собак, їх сприйняття себе в світі, оскільки їхня головна міфологема в історії дівчинки вже не є жертвою (як це було в епосі самих собак). Навіть більше, вона отримує статус творця-деміурга, а людина (чоловік) втрачає свою центральну позицію у міфологічному всесвіті собак. Це пояснює, про яку саме еволюцію трікстерських історій йдеться в назві оповідання («Еволюція трікстерських оповідань серед собак Північного парку після Зміни»). Коли Лінна вважає, що вона створила необхідний для щасливого майбутнього собак міф, вона каже їм, що завершила та йде (*I think I'm done," she said, and she left*).

Отже, в оповіданні центральними образами є саме жіночі образи Лінни та Прасобаки. Кожна з них наділена власною силою: Лінна, як оповідачка, здатна створити міфологічний всесвіт, який надихне собак на краще життя та змінить долю їх праматері, сакралізує її образ, а Прасобака, в свою чергу, отримує контроль над своєю долею та своїм міфологічним всесвітом, реалізує свій потенціал творця та позбувається накладених на неї обмежень.

Подібно до вищенаведеного прикладу, у романі «Цирця» Медлін Міллер по-новому представлено історію Цирцеї, дочки Бога сонця Геліуса, як самодостатньої, сильної, незалежної жінки. Головна героїня стає могутньою чаклункою, що розвиває свою магію та виборює право на власну долю та веде свою власну оповідь:

"Then I learned that I could bend the world to my will, as a bow is bent for an arrow. I would have done that toil a thousand times to keep such power in my hands."

... I rise then and go to my herbs. I create something, I transform something. My witchcraft is as strong as ever, stronger. This too is good fortune. How many have such power and leisure and defense as I do? (Miller, 2018: 212)

В циклі міфів про Одисея Цирцея є другорядним персонажем – коханкою, з якою Одисей провів близько року на її острові. В романі Медлін Міллер вона стає центральною фігурою а також оповідачкою, яка знайомить читачів із власною історією та переживаннями. Наділена власним голосом, Цирцея розповідає про свої надздібності (*go to my herbs. I create something, I transform something. My witchcraft is as strong as ever, stronger*), які в міфах були представлені як могутнє чаклунство. Зі слів оповідачки стає зрозуміло, що це не просто чаклунство, а її визначна здатність, потенціал творення та світозміни (*I could bend the world to my will, as a bow is bent for an arrow*). Вона усвідомлює свою силу (*to keep such power in my hands*) та навіть готова на будь-які жертви заради неї (*I would have done that toil a thousand times*), адже ця сила наділяє її даром творення світу:

"I thought: I cannot bear this world a moment longer. Then, child, make another". (Miller, 2018: 212)

Якщо щось у світі не влаштовує Цирцею (*I cannot bear this world*), вона не має з цим змиритись, оскільки може створити такий світ, який їй підходить (*make another*). Таким чином, запозичений з грецької міфології образ небезпечної спокусниці та відьми Цирцеї в постмодерністському романі набуває автономії та самодостатності та стає центральним образом твору й центром оповідної перспективи.

До подібних перетлумачень міфологічних образів з метою деконструкції гендерних стереотипів вдаються у постмодерністських творах не лише авторки, а й автори-чоловіки. У своїй прозі Томас Кінг, Джон Барт, Джон Фаулз, Джуліан Барнс, Салман Рушді та ін. перекодовують культурні смисли міфологічних жіночих та чоловічих образів. Наприклад, у романі Томаса Кінга «Green Grass, Running Water» («Зелена трава, стрімка вода») біблійні міфологеми Адама та Єви зазнають значних семантичних змін. Наслідування в творі оповідної манери типової для американських індіанців визначає іронічність відображення міфологеми *Адам*, оскільки оповідач експліцитно вказує на низький рівень інтелектуальних здібностей першого чоловіка, наприклад:

That Ah-damn not so smart. (King, 1993: 8)

У типовий для індіанської культури образний, непрямий спосіб повідомлення інформації наратор вживає для опису *Адама* евфемізм *not*

so smart (не дуже розумний). На додачу, в романі оповідач перекручує незвичне для мови індіанців ім'я *Адама*. За рахунок злиття вигуків *Ah* та вульгаризму *damn* утворюється лайливе ім'я-каламбур *Ah-damn* (От-дідько). Це зумовлює негативну оцінку міфологічного образу. На відміну від такої десакралізації біблійного першочоловіка, міфологема *Єва* актуалізується максимально схвально та позитивно:

Ah-damn not so smart like Evening, she be Indian woman, I guess. (King, 1993: 8)

За рахунок каламбуру єврейське (або арамейське) ім'я *Eve* (Єва) у романі перетворюється на *Evening* (Вечір), що відповідає індіанській традиції давати образні імена. Тобто, оповідач асоціює Єву з власною культурою, стверджуючи що вона індіанського походження (*she be Indian woman*). Окрім цього наратор підкреслює, що Єва розумніше за Адама (*not so smart like Evening*). Таким чином, образ Єви, який в християнстві найчастіше пов'язаний з біблійним мотивом Гріхопадіння, у романі постає як позитивний. Отже, деконструкція гендерних стереотипів у творі відбувається за рахунок їх переосмислення представником індіанської культури. При цьому полярність їх оцінки змінюється на протилежну. Десакралізація *Адама* в творі відображає втрату чоловіком центрального місця в постмодерністській культурі, переоцінку гендерних стереотипів.

Висновки. Міфологічна інтертекстуальність у постмодерністському художньому дискурсі виступає важливим лінгвокультурологічним механізмом переосмислення культурної пам'яті та деконструкції усталених гендерних моделей. Залучення

міфологем, архетипних образів, прецедентних імен і канонічних сюжетів забезпечує не лише інтертекстуальний зв'язок із попередньою культурною традицією, а й створює умови для формування нових смислів, у межах яких усталені моделі жіночності та чоловічості зазнають критичного перегляду.

У результаті дослідження встановлено, що постмодерністська мовна гра, реалізована через іронію, пародію, стилістичну гібридизацію, зміну оповідної перспективи та *revisionist mythmaking*, є одним із ключових інструментів семантичної трансформації міфологічних образів. Саме завдяки таким мовним механізмам жіночі персонажі, які в класичних міфах функціонували як вторинні, мовчазні або залежні, набувають власного голосу, суб'єктності та права на інтерпретацію власної історії.

Аналіз творів Маргарет Етвуд, Медлін Міллер, Кідж Джонсон і Томаса Кінга засвідчив, що деконструкція гендерних стереотипів відбувається як через переосмислення жіночих образів, так і через зміну традиційної репрезентації чоловічих персонажів. Це дозволяє говорити про системне переакцентування культурних кодів, а не лише про локальну феміністичну ревізію окремих сюжетів.

Отже, міф у постмодерністському тексті перетворюється на відкритий простір інтерпретації, де можлива критична переоцінка соціальних ролей, культурних стереотипів і самої логіки їхнього формування. Міфологічна інтертекстуальність у цьому процесі функціонує як продуктивний інструмент лінгвокультурологічного моделювання нових смислів і створення неоміфологічних образів сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Atwood M. *The Penelopiad*. Edinburgh : Canongate, 2005. 224 p.
2. Barthes R. *Mythologies*. New York : Hill and Wang, 1977. 158 p.
3. Beauvoir S. de. *The Second Sex*. New York : Vintage Books, 2011. 800 p.
4. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990. 256 p.
5. Eliade M. *Myth and Reality*. New York : Harper & Row, 1963. 204 p.
6. Gilbert S. M., Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven : Yale University Press, 2000. 719 p.
7. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York : Routledge, 1988. 288 p.
8. Johnson K. *The Evolution of Trickster Stories Among the Dogs of North Park After the Change*. In: Datlow E., Windling T. (eds.). *The Coyote Road: Trickster Tales*. New York : Viking, 2007. P. 1-15.
9. King T. *Green Grass, Running Water*. Boston : Houghton Mifflin, 1993. 480 p.
10. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York : Columbia University Press, 1980. 305 p.
11. Lotman Y. M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington : Indiana University Press, 1990. 288 p.
12. Massoura K. *Myth and Gender in Margaret Atwood's The Penelopiad: Rewriting Penelope's Voice*. *Contemporary Women's Writing*. 2017. Vol. 11. No. 3. P. 391 – 406. DOI: 10.1093/cww/vpx021
13. Miller M. *Circe*. New York : Little, Brown and Company, 2018. 400 p.
14. Ostriker A. S. *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*. *Signs*. 1982. Vol. 8. No. 1. P. 68 - 90. DOI: 10.1086/493944

15. Rich A. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. College English. 1972. Vol. 34. No. 1. P. 18-30.
16. Ізотова Н. П. Постмодерністська мовна гра в сучасному художньому дискурсі. Наукові записки. 2020. № 12. С. 45-53.
17. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
18. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
19. Ситенька О. В. Міфологічна інтертекстуальність у постмодерністському художньому дискурсі. Вісник КНЛУ. 2012. № 2. С. 112-119.

REFERENCES

1. Atwood M. (2005) The Penelopiad, Canongate, Edinburgh, 224 p.
2. Barthes R. (1977) Mythologies, Hill and Wang, New York, 158 p.
3. Beauvoir S. de (2011) The Second Sex, Vintage Books, New York, 800 p.
4. Butler J. (1990) Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, New York, 256 p.
5. Eliade M. (1963) Myth and Reality, Harper & Row, New York, 204 p.
6. Gilbert S. M., Gubar S. (2000) The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination, Yale University Press, New Haven, 719 p.
7. Hutcheon L. (1988) A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Routledge, New York, 288 p.
8. Johnson K. (2007) The Evolution of Trickster Stories Among the Dogs of North Park After the Change, in: Datlow E., Windling T. (eds.), The Coyote Road: Trickster Tales, Viking, New York, P. 1–15.
9. King T. (1993) Green Grass, Running Water, Houghton Mifflin, Boston, 480 p.
10. Kristeva J. (1980) Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, Columbia University Press, New York, 305 p.
11. Lotman Y. M. (1990) Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture, Indiana University Press, Bloomington, 288 p.
12. Massoura K. (2017) Myth and Gender in Margaret Atwood's The Penelopiad: Rewriting Penelope's Voice, Contemporary Women's Writing, Vol. 11, No. 3, P. 391–406.
13. Miller M. (2018) Circe, Little, Brown and Company, New York, 400 p.
14. Ostriker A. S. (1982) The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking, Signs, Vol. 8, No. 1, P. 68–90.
15. Rich A. (1972) When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision, College English, Vol. 34, No. 1, P. 18–30.
16. Izotova N. P. (2020) Postmodernistska movna hra v suchasnomu khudozhnomu dyskursi [Postmodern language play in contemporary literary discourse], Naukovi zapysky, No. 12, P. 45–53. [in Ukrainian]
17. Hundorova T. (2005) Pislachornobylska biblioteka: Ukrainskiyi literaturnyi postmodern [The Post-Chornobyl Library: Ukrainian Literary Postmodernism], Krytyka, Kyiv, 264 p. [in Ukrainian]
18. Zabuzhko O. (2007) Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: Lesia Ukrainka in the Conflict of Mythologies], Fakt, Kyiv, 640 p. [in Ukrainian]
19. Sytenka O. V. (2012) Mifolohichna intertekstualnist u postmodernistskomu khudozhnomu dyskursi [Mythological intertextuality in postmodern literary discourse], Visnyk KNLU, No. 2, P. 112–119. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 81'373.46

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-68>**Юлія КОНОНЕЦЬ,***orcid.org/0000-0003-0889-8604*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри англійської мови

Національного університету «Києво-Могилянська академія»

(Київ, Україна) *juliakononets@ukr.net*

ДЕФОРМАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ У ПРОПАГАНДИСТСЬКИХ НАРАТИВАХ: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена проблемі семіотичного аналізу російських пропагандистських наративів, метою яких є створення доповненої або деформованої реальності. Основними компонентами семіотичного аналізу є три види знаків за Ч. Пірсом – знаки-ікони, знаки-символи, знаки індекси, які вплітаються у тканину пропагандистських наративів на візуальному, іконічному та іконографічному рівнях (Peirce, 1958: 80-81). Результати нашого дослідження демонструють, що візуальні компоненти функціонують разом з вербальними елементами і створюють нерозривну вербально-візуальну єдність, смисл якої декодується за допомогою кодів різних семіотичних систем. Такі полікодові гібридні тексти на основі вербально-візуальної єдності використовують з метою пропаганди. Пропагандистські наративи мають на меті вплинути на потенційну цільову аудиторію, створити інформаційні блоки з позитивною або негативною конотацією, які доповнюють або деформують об'єктивну реальність.

У зв'язку з цим на особливу увагу заслуговує висвітлення інтегративної природи вербальних та невербальних компонентів, які створюють форму гібридного повідомлення, в основі якого лежить полікодова структура.

Механізми актуалізації змісту вербально-візуального знака діють за допомогою кодів сприйняття на рівні візуалізації; кодів передачі інформації, зокрема, іконічних кодів (фігури, символи, знаки, семи), іконографічних кодів (гарнітура, шрифт, яскраве виділення), кодів підсвідомого. Важливим аспектом актуалізації змісту повідомлення є трансформація вербальних та візуальних компонентів, яка свідчить про інтегративну природу та нерозривну єдність вербальних і візуальних елементів у сучасному англійському дискурсі. Російські пропагандистські наративи заточають асоціативну складову, ідеологеми, історичний контекст для викривлення або повної деформації об'єктивної реальності з метою підтримки воєнного дискурсу в межах своєї країни. Знакова система, яку пропонують пропагандисти, може бути дуже далека від реальності, однак цей факт є абсолютно прийнятним для маніпуляторів, оскільки вигадана реальність домінує або деформує об'єктивну реальність.

Ключові слова: пропагандистський наратив, деформація реальності, знак-ікона, знак-символ, знак-індекс, коди сприйняття, вербально-візуальна єдність.

Yuliia KONONETS,*orcid.org/0000-0003-0889-8604*

PhD in Philology, Associate Professor,

Associate Professor at the English Language Department

University of Kyiv Mohyla Academy

(Kyiv, Ukraine) *juliakononets@ukr.net*

DEFORMATION OF REALITY IN PROPAGANDA NARRATIVES: A SEMIOTIC ASPECT

The present article focuses on the issue of semiotic analysis of Russian propaganda narratives the aim of which is to create augmented or warped reality. The main components of semiotic analysis are three types of signs according to Ch. Peirce – icons, symbols, indexes which became the inner structure of propaganda narratives at visual, iconic and iconographic levels (Peirce, 1958: 80-81).

The results of my research reveal that visual components function together with verbal elements and they create an inseparable verbal and visual unity, the sense of it can be decoded with the help of different semiotic codes. Such polycoded hybrid texts, created on the basis of verbal and visual integrity, are often used for propaganda effect. Propaganda narratives' aim is to influence the potential target audience, create informational slots with positive or negative connotations that can augment or distort the objective reality. As regards the distorted reality, revealing the integrity of verbal and non-verbal components which establish the form of hybrid message of polycoded structure is to be underlined.

The updating mechanisms of verbal-visual signs operate with the help of perception codes at visual level, codes of information transmission, including iconic codes (figures, symbols, signs), iconographic codes (headset, font, highlighting), codes of unconsciousness. Important aspect of sense actualization of the message is transformation of verbal and visual components. That means the importance of visual and verbal integrity in modern English language discourse. Russian propaganda narratives involve associative components, ideologemes, historical context aimed at the distortion or complete deformation of objective reality to support the ideas of military discourse in their country. The system of signs of propaganda narratives can stay very far from the objective reality but it is acceptable for manipulators of mass consciousness to provide deformation of real world.

Key words: propaganda narrative, reality deformation, icon, symbol, index, codes of perception, verbal and visual integrity.

Постановка проблеми. Дослідження пропагандистських наративів набуло важливого значення у сучасному дискурсі після початку загарбницької війни російської федерації проти України. Російські пропагандистські наративи створювались задовго до початку війни, однак ґрунтовного дослідження структури, прихованих смислів, маніпулятивної природи, вербально-візуальної єдності, семіотичних та методологічних аспектів наративів не було проведено. Тому сьогодні семіотичні аспекти дослідження російської пропаганди, зокрема прихованих смислів, які декодуються через вербальні або візуальні компоненти, а також зумисна деформація об'єктивної реальності, набувають нового життєво необхідного звучання не лише в аспекті виживання, а й в аспекті перемоги ворога. Сучасна поліпарадигмальна лінгвістика зорієнтована на вивчення питань, які тісно пов'язані з кодами різних семіотичних систем, тому наше дослідження пропаганди як інструменту деформації реальності ґрунтується на семіотичній складовій.

Аналіз досліджень. Знаки привернули увагу дослідників досить давно. Вони досліджувалися у XIX та XX століттях у логіці (У. Уїтні, Ч. Морріс, Ч. Пірс, Ф. де Соссюр), інтерпретувалися з позиції теорії знаків, зокрема іконографії (А. Варбург, У. Еко, Е. Панофський), теорії образотворення (Дж. Батлер, К. Холден, Г. Чармесон, А. Frankel, A. Goddard, E. Rubin, M. Houston, H. Restorff, N. Klein, K. Koffka, C. Jung, C. Pearson, D. Norman) (Кононець, 2014: 5). Висвітлювались також загальні проблеми створення та психологічного сприйняття споживачами знаків у сучасному суспільстві (Дж. Веркман, С.М. Девіс, Ф. Котлер, У. Лідвел, Frankel, N. Klein, W. Leeds-Hurwitz) (Кононець, 2014: 6). Першою знаковою класифікацією була типологія американського логіка Ч. Пірса, який виокремив 10 типів знаків, серед яких головними були такі: *ікони*, що мали структурну та якісну подібність із позначеним (скульптура, живопис, кінохроніка тощо); *індекси*, зміст яких відповідає формі за суміжністю причини й наслідку (підвищена температура тіла людини – індекс її хвороби, дим у лісі – індекс вогню багаття чи пожежі, жести на позначення певних станів, дій); *символи* – знаки умовного довільного зв'язку з позначеним. Ч. Пірс підкреслював, що виокремлення наведених типів має відносний характер, оскільки у знакові можуть суміщатися риси кількох типів, тому при встановленні різновиду знака застосовується принцип переваги рис одного з типів (Pierce, 1958: 75).

Були також встановлені способи візуалізації вербально-візуальних знаків в англomовному

рекламному дискурсі (спосіб чанкінгу, змикання, діаграма Гуттенбенга, техніка яскравого виділення, техніка зворотнього контрасту, графічна репрезентація, мнемонічний прийом, ефект переваги зображення, ефект фон Ресторфа, страх порожнечі, архетипи, візуально-просторовий резонанс, відношення фігура-фон, закон прегнантності); з'ясовано тенденцію до зменшення вербальних елементів та відповідно збільшення візуальних елементів у сучасному дискурсі (Harmon-Jones, Judson Mills, 1999: 46).

Мета статті полягає в теоретичній та практичній інтерпретації російських пропагандистських наративів, які створені на основі інтеграції вербальних та іконічних компонентів з метою зміни акцентів у сприйнятті об'єктивної реальності цільовою аудиторією, а також повної деформації реальності.

Виклад основного матеріалу. Вербально-візуальні знаки є символами, довільними заміниками змісту, який вони закріплюють за певною формою, однак ця довільність не поширюється на мотиваційний зв'язок знаків у межах певної мовної системи. Такі знаки можна вважати своєрідним «згорнутим» текстом, що виконує всі основні інтенції тексту-макрознаку, зокрема, семіотичного тексту: *емотивну, референційну, фатичну, металінгвістичну, естетичну та імперативну*. Успіх вербально-візуальних знаків певною мірою базується на емоційному ефекті, який досягається за допомогою асоціативності. Слово виступає основним подразником, який викликає в людини емоційну реакцію. Внутрішня форма (ономасіологічна структура) вербально-візуальних знаків зазвичай активує не національно-специфічні, а універсальні (загальнолюдські) асоціації. Особливе значення в цьому випадку має смисловий зміст слова, його семантика, яка може викликати певні асоціації (Кононець, 2014: 15).

Знак, в основі якого лежить вербально-візуальна єдність, є полікодовим феноменом завдяки взаємодії різних компонентів. Багатомірність цього явища зумовлює міждисциплінарність його дослідження. Зміст креолізованого тексту кодується в різних знаках – вербальних і образотворчих, при цьому створюється особливий лінгво-візуальний феномен, в якому вербальний та образотворчий елемент створює одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, яке забезпечує його комплексний прагматичний вплив на адресата (Кононець, 2014: 17).

Важливим аспектом є динаміка значення, коли одне значення виникає на основі іншого. Причини семантичних змін можуть бути екстралінгвістич-

ними та лінгвістичними. В основі вторинного використання вербально-візуального знака лежать закони асоціативних зв'язків. Ці зв'язки визначають вид семантичних змін, типи відношень між значеннями в діячності, і, як результат, – типи самих значень в семантичній структурі багатозначного слова. Отже, вербально-візуальний знак є полікодовим (гібридним) текстом, де задіяні різні інтерпретаційні коди знака та створюється одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, що забезпечує його комплексний прагматичний вплив на адресата.

Аналіз колективного підсвідомого у суспільстві свідчить про системний зсув уваги від поняття до знаку. Оскільки прямий доступ до інтелектуального продукту іншого суб'єкта не є можливим, колективне підсвідоме виходить на рівень зовнішньої інтерпретації знаків. Маємо на увазі перший рівень репрезентації знака – іконічний (Panofsky, 1937: 12-20). Звідси виникає ситуативний пріоритет знака над об'єктом, оскільки перевірка відповідності знака і реального об'єкта під питанням. Проте узгодження знаків між суб'єктами є швидким і продуктивним, і, як результат, можна констатувати перевагу узгодження знаків над їх співвіднесенням із реальністю.



Якщо проаналізувати вербально-візуальне пропагандистське повідомлення агресора (Рис.1), то можемо дійти висновку, що на іконографічному рівні репрезентації маємо полікодовий наратив про перемогу у війні російської армії. Зірка як асоціативний елемент, що символізує перемогу у минулому, переноситься у вигадану реальність сьогодення. Вербальна інтерпретація узгоджує знак і реальність – перемога дістається у вогні, отже, цільова аудиторія має сприймати індекс вогню як об'єктивну реальність війни. Сучасний образ воїна (скоріше не властивий, аніж властивий російській армії) використовується як знак-символ рішучості у досягненні своїх цілей, а

також є символом сучасної і технологічної армії, а не архаїчної, “в лаптях”, яка спеціалізується на крадіжках і вбивствах мирного населення. Фонове зображення символу Z має на меті акцентувати **сакральність ідеї війни**, оскільки цей знак став символом російського вторгнення в Україну. Найпростіші знаки часто стають потужними завдяки легкому декодуванню та зображенню, яке асоціюється підсвідомо з агресією та страхом. Отже, створення вербально-візуальної єдності зображення і текстової форми певним чином узгоджує знакову систему цільової аудиторії. Ця знакова система може бути дуже далека від реальності, однак цей факт є абсолютно прийнятним для пропагандистів, оскільки вигадана реальність домінує або деформує об'єктивну реальність.

Деформація об'єктивної реальності відбувається коли цільова аудиторія не пізнає реальність, а просто **засвоює готові знаки**. Замість структури «реальний об'єкт – поняття – знак» утворюється структура «знак – уявлення про об'єкт, або уявлення об'єктивну реальність». Оскільки кожен у соціумі орієнтується на іншого, виникає ситуація, де знак підтверджується тим, що його використовують інші суб'єкти, а інші суб'єкти використовують його тому, що він підтверджений. Об'єктивна реальність стає зайвою, оскільки відсутні критерії об'єктивної реальності. Так діють російські пропагандистські наративи, підмінюючи реальність вигаданою реальністю або деформацією реальності.



(Рис. 2) Українські воїни, які захищають свою землю від агресора, зображені з принизливим акцентом в образі песиків на фоні сонячного світла. Прапор України, за який віддавали життя герої, висить на плечі, зливаючись з жовтим фоном чи то розквітливих рослин, чи сонячного світла. Цим зображенням російські візуальні образи нівелюють саму ідею героїчної боротьби України за своє майбутнє, представляючи війну як прогулянку для українців. Отже, деформація реальності є потужним інструментом російської пропагандистської машини.



Деформація реальності може ґрунтуватися на історичних паралелях (Рис. 3), в основі яких лежить асоціативна складова. Добре відомі візуальні образи часів другої світової війни (радянський солдат з зіркою на шоломі) грубо використовуються з метою виправдання незаконного повномасштабного вторгнення до незалежної держави, і викликає у середньостатистичного жителя росії стійку асоціацію з визвольною боротьбою. Вербальний ряд підсилює цю асоціативну складову, називаючи російських солдат «визволителями України», при цьому надаючи паралель з другою світовою війною, а саме з фашистськими окупантами – «смерть німецьким окупантам». Фонове зображення пам'ятника Богдану Хмельницькому є маніпулятивним візуальним компонентом у цьому контексті, оскільки підсилює ідею воз'єднання двох так званих братніх народів, залучивши образи минулого для інтерпретації подій сьогодення. Відбувається деформація реальності, яка розкодовується завдяки **історичному контексту**. Однак, незнання історичного контексту або

засвоєння ідеологем ворога не дає можливості розкодувати приховані смисли і грубу деформацію об'єктивної реальності.

Висновки. У результаті проведеного дослідження російських пропагандистських наративів було встановлено, що вербально-візуальні повідомлення є мікротекстами, в яких особливої ваги набуває інформаційне навантаження, а також інтеграція вербальних і невербальних компонентів повідомлення. Тісний структурний зв'язок вербальних і невербальних елементів свідчить про те, що зображення виконує декілька функцій: інформативну, естетичну, експресивну і аргументуючу. Мовна компресія в таких гібридних текстах обумовлена лінгвістичними та екстралінгвальними факторами створення та існування вербально-візуальної єдності. Проаналізувавши інтеграційні процеси, які відбуваються на рівні вербальних і невербальних компонентів, встановлено засоби декодування прихованих смислів повідомлень. Провівши дослідження вербально-візуальної єдності семіотично ускладнених текстів, є всі підстави стверджувати, що такі знаки – це тексти, в структурі яких задіяні коди різних знакових систем, передусім засоби їх вербального та візуального використання, що забезпечує комплексний прагматичний вплив на адресата. У таких гібридних текстах задіяні коди різних знакових систем – вербальні, іконічні, іконографічні. При цьому пропагандистські наративи створюють зумисну деформацію реальності на основі таких параметрів: асоціативна складова, історичний контекст, перевага узгодження знаків над їх співвіднесенням з об'єктивною реальністю, засвоєння готових знаків. Перспективи подальшого вивчення російських пропагандистських наративів пов'язані із необхідністю дослідити механізми актуалізації змісту полікодових (гібридних) текстів з метою розкодування і нівелювання впливу агресора на українську аудиторію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кононець Ю.В. Типологія вербальних товарних знаків в англomовному рекламному дискурсі. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Спеціальність 10.02.04 – Германські мови. Київ: Київський національний лінгвістичний університет, 2014. 20 с.
2. Harmon-Jones E., Mills J. Cognitive dissonance: progress on a pivotal theory in social psychology. American Psychological Association, 1999. 270 p.
3. Panofsky E. The early history of a man in a series of paintings by Piero di Cosimo. Journal of the Warburg Institute, Vol. 1. P.12-30.
4. Peirce Ch.S. Logical foundation of the theory of signs. Dover Publications, Inc. 1958, 348 p.

REFERENCES

1. Kononets Y.V. (2014) Typologiya verbalnykh tovarnykh znakov v anglomovnomu reklamnomu dyskursi. Avtoreferat na zdobuttia naukovoogo stupenia kandydata filolohichnykh nauk. Spetsialnist 10.02.04 – hermanski movy. [Typology of verbal trademarks in the English language advertising discourse. Abstract for the thesis for the Candidate Degree in Philology. Speciality 10.02.04 – Germanic Languages.]. Kyiv, Kyivskiy natsionalnyi lnhvistychnyi universytet, 20 p. [in Ukrainian].
2. Harmon-Jones E., Mills J. (1999) Cognitive dissonance: progress on a pivotal theory in social psychology / American Psychological Association, 270 p.
3. Panofsky E. The early history of a man in a series of paintings by Piero di Cosimo. Journal of the Warburg Institute, Vol. 1. P.12-30.
4. Peirce Ch.S. (1958) Logical foundation of the theory of signs. Dover Publications, Inc. 348 p.

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



УДК 811.112.1'42'38'373:008

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-69>

Степан КРОХМАЛЬ,

orcid.org/0009-0009-6479-2709,

студент I курсу магістратури факультету іноземної філології

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) stefankrokhmal61@gmail.com

Наталія ЛИСЕЦЬКА,

orcid.org/0000-0001-8821-4836,

кандидат філологічних наук, доцент,

професор кафедри німецької філології

Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Луцьк, Україна) lysetska.nataliya@vnu.edu.ua

ФЕНОМЕН АВТОМОБІЛЬНОСТІ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ КОД ТА СТИЛІСТИЧНИЙ СИМВОЛ У СУЧАСНОМУ НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ДИСКУРСІ

Стаття досліджує феномен автомобільності як семіотичний код та стилістичний символ у сучасному німецькомовному дискурсі. Під семіотичним кодом автомобільності розуміється стійка система культурних правил і концепцій, що зіставляє матеріальні форми (автомобіль, дорога, рух) з культурними значеннями (свобода, прогрес, криза), роблячи їх впізнаваними та інтерпретованими в різних дискурсивних практиках.

Дослідження проведено на матеріалі трьох дискурсів сучасної німецької культури: публіцистики (газетні та журнальні тексти), рекламних кампаній автоконцернів та попкультурної літератури (роман В. Геррндорфа Tschick).

Методологічною основою є семіотичний і дискурсивний аналіз, що дозволяє виявляти лексико-семантичні та образні репрезентації автомобільності через ключові наративи.

Емпіричний аналіз показує, що домінантними смисловими моделями коду є триада «свобода – прогрес – криза». У публіцистиці автомобільність постає як «німецька мрія свободи» (Auto-Mobilität), але водночас символізує системну залежність і екологічну кризу (Dieselgate, Verkehrswende).

Рекламний дискурс переформатовує прогрес: кампанії Volkswagen (Born confident) та Opel (Umparken im Kopf) продають не техніку, а впевненість і зміну мислення, апелюючи до афективних асоціацій комфорту та відповідальності.

У попкультурній літературі (роман Tschick) автомобіль зберігає архетип дороги як простору свободи й дорослішання, але з іронією та меланхолією (Manchmal sieht man die Dinge klarer, wenn man einfach losfährt).

Результати емпіричного аналізу підтверджують зміну наративів: автомобільність еволюціонує від безумовного блага до амбівалентного символу культурної та екологічної трансформації. Наукова новизна полягає в комплексному зіставленні трьох дискурсів на єдиній матриці «свобода – прогрес – криза» з акцентом на стилістичні засоби репрезентації.

Ключові слова: автомобільність; семіотичний код; стилістичний символ; німецькомовний дискурс; Verkehrswende; Dieselgate; свобода; прогрес; криза.

Stepan KROKHMAL,

orcid.org/0009-0009-6479-2709

*1st year master's student at the Faculty of Foreign Philology
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Luzk, Ukraine) stefankrokhmal61@gmail.com*

Nataliia LYSETSKA,

orcid.org/0000-0001-8821-4836

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Professor at the Department of German Philology
Lesya Ukrainka Volyn National University
(Luzk, Ukraine) lysetska.nataliya@vnu.edu.ua*

THE PHENOMENON OF AUTOMOBILITY AS A SEMIOTIC CODE AND STYLISTIC SYMBOL IN CONTEMPORARY GERMAN-LANGUAGE DISCOURSE

The article examines the phenomenon of automobility as a semiotic code and a stylistic symbol within contemporary German-language discourse. The semiotic code of automobility is understood as a stable system of cultural rules and conventions that correlates material forms (car, road, movement) with cultural meanings (freedom, progress, crisis), making them recognizable and interpretable in various discursive practices.

*The study is based on three discourses of modern German culture: journalism (newspaper and magazine texts), advertising campaigns by automotive corporations, and pop-culture literature (W. Herrndorf's novel *Tschick*).*

The methodological basis is the semiotic and discursive analysis, which allows for the identification of lexico-semantic and figurative representations of automobility through key narratives.

*Empirical analysis reveals that the dominant semantic models of the code constitute the triad "freedom – progress – crisis". In journalism, automobility appears as the German dream of freedom (*Auto-Mobilität*), yet simultaneously symbolizes systemic dependence and ecological crisis (*Dieselgate*, *Verkehrswende*).*

*Advertising discourse reframes the progress: Volkswagen's (*Born confident*) and Opel's (*Umparken im Kopf*) campaigns sell confidence and mindset shift rather than technology, appealing to affective associations of comfort and responsibility.*

*In pop-culture literature (*Tschick*), the car retains the archetype of the road as a space for freedom and coming-of-age, albeit with irony and melancholy (*Manchmal sieht man die Dinge klarer, wenn man einfach losfährt*).*

The results of the empirical analysis confirm narrative shift: automobility is evolving from an absolute good to an ambivalent symbol of cultural and ecological transformation. The scientific novelty lies in the complex juxtaposition of the three discourses within a single "freedom – progress – crisis" matrix, with an emphasis on stylistic means of representation.

Key words: *automobility; semiotic code; stylistic symbol; German-language discourse; Verkehrswende; Dieselgate; freedom; progress; crisis.*

Постановка проблеми. Феномен автомобільності у ХХ–ХХІ ст. став одним із найпотужніших маркерів модерної культури в Німеччині: приватний автомобіль формує уявлення про мобільність, статус, індивідуальну свободу та організацію простору.

У 2010–2020-х роках дискурс змінюється під впливом екологічних викликів, дискусій щодо *Tempolimit*, декарбонізації та кризи *Dieselgate*. Автомобільність переходить від «безумовного блага» до проблематичного об'єкта політики, моралі та культури.

Наукова проблема полягає в тому, як саме сучасний німецькомовний дискурс (публіцистика, реклама, попкультурна література) конструює автомобільність як семіотичний код та стилістичний символ. Новизна роботи – у зіставленні трьох дискурсивних зон на єдиній аналітичній матриці

«свобода – прогрес – криза» з опорою на власний емпіричний аналіз текстів.

Аналіз досліджень. Методологічною основою дослідження є комплексний семіотичний і дискурсивний аналіз, що дозволяє розглядати автомобільність як систему культурних знаків і конвенцій інтерпретації, які формуються в мовному та образному просторі сучасного німецькомовного дискурсу.

Теоретичну базу, серед інших, включають також праці вітчизняних учених. О. С. Снитко визначає коди культури як базові універсальні елементи колективної свідомості (бінарні опозиції), що створюють «систему координат» сприйняття та мовної концептуалізації дійсності (Снитко, 2008: 115).

Н. В. Миронова аналізує лінгвокультурний код як об'єкт дослідження, що інтегрує мовні та культурні виміри (Миронова, 2023: 13).

Т. П. Вільчинська досліджує коди культури в процесах мовної об'єктивації дійсності в літературних текстах, показуючи їхню реалізацію через етнічні значення та когнітивні структури. Ці підходи дозволяють трактувати автомобільність як культурний код, що поєднує матеріальне й символічне (Вільчинська, 2018: 100).

Мета статті – описати автомобільність як семіотичний код та стилістичний символ, визначити домінантні смислові моделі її репрезентації (свобода – прогрес – криза) та показати їхню трансформацію в актуальному німецькомовному дискурсі.

Для реалізації поставленої мети потрібно виконати такі завдання: 1) уточнити поняття семіотичного коду щодо автомобільності; 2) виокремити ключові смислові моделі; 3) проаналізувати їхню реалізацію в трьох дискурсах; 4) зіставити стратегії репрезентації.

Об'єкт – феномен автомобільності у сучасній німецькій лінгвокультурі.

Виклад основного матеріалу. Семіотичний код автомобільності – це стійка система культурних правил і конвенцій, за якими матеріальні форми (автомобіль, дорога, рух) зіставляються з культурними значеннями (свобода, прогрес, криза). Код функціонує як «система координат» (Снитко, 2008: 115), що робить автомобільність впізнаваним знаком у німецькомовному дискурсі. Він інтегрує мовні (лексеми, метафори, стилістичні засоби) та позамовні (культурні, ідеологічні, соціальні) виміри, перетворюючи технічний об'єкт на носій колективних смислів.

Виокремлення ключових смислових моделей

Ключові смислові моделі виокремлено на основі власного емпіричного аналізу матеріалу трьох дискурсів (публіцистика, реклама, попкультурна література). Аналіз показав стійку повторюваність трьох домінантних наративів: **свобода, прогрес і криза**. Ця тріада є аналітичною матрицею статті. Модель «свобода» ґрунтується на класичному образі авто як символу індивідуальної автономії; «прогрес» – на технологічному міфі; «криза» – на сучасних екологічних і соціальних конфліктах.

Реалізація моделей у трьох дискурсах

У публіцистиці автомобільність виступає семіотичним кодом індивідуальної автономії та національної ідентичності. Автомобіль описується не як простий засіб пересування, а як втілення «німецької мрії свободи» та «саморуку»: *Das Automobil ist für die Deutschen nicht einfach nur ein Fortbewegungsmittel. Es ist der deutsche Traum von Freiheit, von Selbstbewegung (,Auto-Mobilität'), von einer Bewegung um ihrer selbst willen, die sich in der*

Freude am Fahren manifestiert (Die Zeit, 2019).

Тут лексема *Auto-Mobilität* працює як стилістичний символ, що поєднує технічний рух із екзистенційною свободою. Кермо стає метафорою контролю над життям, дорога – простором самореалізації, а швидкість – проявом влади над часом і простором.

Семіотичний аналіз виявляє, що цей код ґрунтується на бінарній опозиції «свобода vs. примус». Свобода, яка раніше була безумовною, сьогодні вбудована в систему інфраструктурного й економічного примусу. Той самий текст прямо називає кризу *Krise des automobilen Subjekts, jenes merkwürdigen Hybridwesens aus Mensch und Technik* (Die Zeit, 2019). Автомобільність постає гібридним знаком, де людина й техніка зливаються в єдине культурне тіло.

Модель «криза» домінує у висвітленні *Dieselgate*. Скандал став одним із найбільших в історії не тільки німецького автопрому, а й автоіндустрії взагалі. Концерн *Volkswagen* встановлював у дизельні автомобілі програмне забезпечення, яке під час лабораторних тестів штучно занижувало показники викидів, тоді як у реальних умовах експлуатації рівень забруднення суттєво перевищував нормативи. *Volkswagen hatte die Informationen bewusst verschwiegen* (NDR, 2015–2016).

Наслідками скандалу стали масштабні штрафи, повернення автомобілів, судові позови, падіння довіри до німецької автомобільної індустрії, посилення екологічного регулювання, а також посилене просування електрокарів на державному рівні та переосмислення ролі автомобіля в сучасному суспільстві. *Der Skandal kommt ins Rollen, noch sieht er aber wie ein gewöhnlicher Rückruf aus: Die amerikanische Umweltbehörde fordert VW auf, 500.000 Fahrzeuge wegen zu hoher Abgaswerte in die Werkstätten zu beordern* (Spiegel, 2017).

Дискусії про *Verkehrswende* і *autofreie Innenstadt* перетворюють автомобіль на символ культурної війни (*Kulturkampf*): *Der Kulturkampf gegen das Auto hat begonnen* (taz, 2019). Публіцистика активно використовує лексику війни й конфлікту (*Kulturkampf, Auto-Fetisch, Statussymbol*), створюючи амбівалентний код, у якому свобода стає синонімом егоїзму, а обмеження – синонімом соціальної відповідальності. Таким чином, публіцистичний дискурс демонструє, як домінантна модель «свобода» трансформується в модель «криза».

Автомобільність як прогрес: технологічний міф і рекламні переформатування

Рекламний дискурс переформатує міф прогресу, зберігаючи позитивні конотації коду, про

що свідчать слогани, як *Der Pickup mit Komfort* (2014), *Das Auto, das Männer versteht* (2016), *Für Freizeit und Familie* (2014), *Der Pickup mit Komfort* (2014), *Das Auto, das Männer versteht* (2016) та ін. (Weiss, 2021). Проте переважна більшість рекламних слоганів створюються англійською мовою, позаяк йдеться про виробництво німецьких автомобілів у різних країнах світу та їх попит на міжнародному ринку.

Кампанія *Volkswagen Born confident* апелює до емоційного виміру: автомобіль *T-Roc* показується як *authentic SUV [...] equally well suited for the urban world as it is for great adventures* (Volkswagen, n.d.). Слоган *Born confident* працює як стилістичний прийом персоніфікації через образ чорної вівці, що відрізняється за характером та поведінкою від усіх інших. Суть реклами: авто «народжується» впевненим, передаючи цю якість водієві. Семіотично прогрес тут зміщується від потужності двигуна до життєвого стилю: техніка стає не метою, а засобом самопрезентації.

Кампанія *Opel Umparken im Kopf* (Wirtschaftswoche, 2014) прямо закликає до зміни парадигми мислення. Слоган пропонує «перепаркувати» уявлення про бренд і мобільність у головах численних, на думку бренду, споживачів, перетворюючи екологічні виклики на можливість оновлення культурного коду. Щоправда, екологічний меседж залишився незрозумілим для більшості глядачів.

В той же час *Audi Engine Symphony* зберігає акустику двигуна як культурну цінність: звук RS-моделей перетворюється на партитуру симфонії, підкреслюючи, що шум двигуна є невід'ємною частиною уявлення про прекрасне (Audi, n.d.). *Mercedes-EQ* у кампанії *This is for you, world* з'єднує прогрес з глобальною етикою: електромобільність постає як віха на шляху до CO₂-нейтральної мобільності.

Реклама активно використовує афективні засоби – тиша салону як символ преміальності, комфорт як відповідальність перед планетою. Таким чином, рекламний дискурс рестабілізує модель «прогресу», перетворюючи кризу на нову можливість.

Попкультурна література: автомобільність як сюжет свободи й межа дорослішання

У попкультурній літературі автомобільність повертається до архетипу дороги як простору свободи, але вже з іронією та меланхолією. У романі

В. Геррндорфа «*Tschick*» викрадена Lada стає кодом переходу від дитинства до дорослішання. Дорога – не просто маршрут, а семіотичний простір спонтанності: *Manchmal sieht man die Dinge klarer, wenn man einfach losfährt* (Herrndorf, 2010). Стилiстично автор використовує контраст: свобода подорожі проти обмежень соціальних норм. Автомобіль тут – тимчасовий символ втечі, що підкреслює межу між «я» і суспільством.

Подорож без карти символізує спонтанність і втечу від соціальних норм, яка приносить головним героям щирі радість: *Es war der beste Sommer von allen. Und alles nur wegen Tschick und dem Lada.* (Herrndorf, 2010: 198). Твір романтизує подорож та автомобільність, але робить це зі значною часткою іронії: *Ich schlug Tschick vor; wenn wir uns mal mit Decknamen anreden müssten, dann wäre er Graf Lada und ich Graf Koks.* (Herrndorf, 2010: 137).

Збірник *Im Fuhrpark der Literatur* (Engels et al., 2022) підтверджує, що сучасна література зберігає код свободи, але вже в контексті *Verkehrswende* і кліматичної кризи. Попкультура виконує компенсаторну функцію: коли публіцистика активує модель «криза», література підтримує модель «свобода», створюючи амбівалентність усього коду.

Зіставлення стратегій репрезентації

Публіцистика делегітимізує свободу через модель «криза», реклама рестабілізує модель «прогрес», література іронічно зберігає модель «свобода». Стратегії трьох дискурсів взаємодоповнюють одна одну, створюючи амбівалентний семіотичний код автомобільності в сучасній німецькій культурі.

Висновки. Проведений аналіз показує, що автомобільність у сучасному німецькомовному дискурсі функціонує як семіотичний код та стилістичний символ, організований навколо тріади «свобода – прогрес – криза».

Свобода зберігається як центральна культурна обіцянка, але проблематизується системною залежністю. Прогрес переформатовується в рекламі через етику та нові афекти. Криза стає домінантною рамкою в публіцистиці (екологія, довіра, регуляції). Рекламні стратегії намагаються рестабілізувати позитивні значення, тоді як медіа та література активніше показують трансформацію.

Таким чином, автомобільність відображає ширші культурні зміни в німецькому суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вільчинська Т. П. Коды культуры в процессах мовної об'єктивації дійсності в поемі В. Стуса «Потоки». *Лінгвістичні студії*. 2018. Вип. 35. С. 99–103. URL: https://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=lingst_2018_35_15 (дата звернення: 25.03.2026).
2. Миронова Н. В. Лінгвокультурний код: теоретична база дослідження. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2019. Вип. 1 (35). С. 13–25. URL: <https://semantics.knu.ua/uk/article/view/447> (дата звернення: 25.03.2026).
3. Снитко О. С. Коды культуры у мовній об'єктивації дійсності. *Studia-Linguistica*. 2008. Вип. 1. С. 115–121. URL: <https://studia-linguistica.knu.ua/wp-content/uploads/2018/10/2008-1-115-121-%D0%A1%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%BA%D0%BE-%D0%9E.%D0%A1..pdf> (дата звернення: 25.03.2026).
4. Audi. Engine Symphony (campaign overview). URL: <https://www.marketing-now.co.uk/article/248312/ad-of-the-day-audi-translates-engine-sound-into-sheet-music> (дата звернення: 25.03.2026).
5. Engels G., Haas C., Naguschewski D., Ronzheimer E. (Hg.). Im Fuhrpark der Literatur – Kulturelle Imaginationen des Autos. Göttingen: Wallstein, 2022. URL: <https://www.zfl-berlin.org/publikationen-detail/items/im-fuhrpark-der-literatur.html> (дата звернення: 25.03.2026).
6. Herrndorf W. Tschick. Berlin: Rowohlt. URL: <https://www.rowohlt.de/verlag/rights/book/wolfgang-herrndorf-tschick-9783737101004> (дата звернення: 25.03.2026).
7. Mercedes-EQ. This is for you, world – the marketing campaign for the EQS. 2021. URL: <https://www.automotiveworld.com/news-releases/this-is-for-you-world-the-marketing-campaign-for-the-eqs/> (дата звернення: 25.03.2026).
8. NDR. Abgas-Affäre stürzt VW 2015 in schwere Krise. NDR Geschichte. 2015. URL: <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/abgas-affaere-stuerzt-vw-2015-in-schwere-krise,volkswagen892.html> (дата звернення: 25.03.2026).
9. Opel. OpelSpot “Umparken im Kopf” (YouTube). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fzmnzvTCGWY> (дата звернення: 25.03.2026).
10. Spiegel. VW-Abgasskandal: Chronik eines Skandals. Der Spiegel. 2017. URL: <https://www.spiegel.de/auto/aktuell/vw-abgasskandal-chronik-eines-skandals-a-1122730.html> (дата звернення: 25.03.2026).
11. taz. Pro und Contra zur autofreien Innenstadt: Wie sozial ist das denn? 22 вересня 2019. URL: <https://taz.de/Pro-und-Contra-zur-autofreien-Innenstadt/!5624711/> (дата звернення: 25.03.2026).
12. U.S. EPA. Learn About Volkswagen Violations (про Notice of Violation). 2015. URL: <https://www.epa.gov/vw/learn-about-volkswagen-violations> (дата звернення: 25.03.2026).
13. Volkswagen. Born confident – Volkswagen T-Roc (YouTube). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9zv884-Smrc> (дата звернення: 25.03.2026).
14. Weiss D. Historische Slogans und Claims von Automarken. Neuroflash Blog. 31. August 2021. URL: <https://neuroflash.com/de/blog/slogans-claims-von-automarken/>
15. Wirtschaftswoche. Was brachte die Opel-Kampagne „Umparken im Kopf“? [What did the Opel campaign „Rethinking“ achieve?]. Wirtschaftswoche. 2014. URL: <https://www.wiwo.de/unternehmen/auto/brandindex-was-brachte-die-opel-kampagne-umparken-im-kopf/9971036.html> (дата звернення: 22.04.2026).
16. Die Zeit. Die Deutschen müssen das Auto loswerden. 28 квітня 2019. URL: <https://www.zeit.de/kultur/2019-04/deutsche-autofahrer-autobranche-bedeutung-symbol> (дата звернення: 25.03.2026).

REFERENCES

1. Vilchynska T. P. (2018) Kody kultury v protsesakh movnoi obiektyvatsii diisnosti v poemi V. Stusa “Potoky” [Codes of culture in the processes of linguistic objectification of reality in V. Stus’s poem “Potoky”]. *Linhvistychni studi i*, Vyp. 35, S. 99–103. URL: https://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=lingst_2018_35_15 [in Ukrainian].
2. Myronova N. V. (2019) Linhvokulturnyi kod: teoretychna baza doslidzhennia [Linguistic and cultural code: the theoretical basis of the study]. *Problemy semantyky, prahmatyky ta kohnityvnoi linhvistyky*. Vyp. 1 (35). S. 13–25. URL: <https://semantics.knu.ua/uk/article/view/447> [in Ukrainian].
3. Snytko O. S. (2008) Kody kultury u movnij obiektyvacii diisnosti [Codes of culture in the linguistic objectification of reality]. *Studia-Linguistica*: zb. nauk. pr. Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, Vyp. 1, S.115–121. URL: <https://studia-linguistica.knu.ua/wp-content/uploads/2018/10/2008-1-115-121-%D0%A1%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%BA%D0%BE-%D0%9E.%D0%A1..pdf> [in Ukrainian].
4. Audi (n.d.) Engine Symphony (campaign overview). URL: <https://www.marketing-now.co.uk/article/248312/ad-of-the-day-audi-translates-engine-sound-into-sheet-music>
5. Engels G., Haas C., Naguschewski D., Ronzheimer E. (Hg.) (2022) Im Fuhrpark der Literatur – Kulturelle Imaginationen des Autos [In the Motor Pool of Literature – Cultural Imaginations of the Automobile]. Göttingen: Wallstein. URL: <https://www.zfl-berlin.org/publikationen-detail/items/im-fuhrpark-der-literatur.html> [in German].
6. Herrndorf W. (2010) Tschick [Tschick] (novel). Berlin: Rowohlt. URL: <https://www.rowohlt.de/verlag/rights/book/wolfgang-herrndorf-tschick-9783737101004> [in German].
7. Mercedes-EQ (2021) This is for you, world – the marketing campaign for the EQS. URL: <https://www.automotiveworld.com/news-releases/this-is-for-you-world-the-marketing-campaign-for-the-eqs/> [in English].

8. NDR (2015) Abgas-Affäre stürzt VW 2015 in schwere Krise [The emissions scandal plunges VW into a severe crisis in 2015]. NDR Geschichte. URL: <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/abgas-affaere-stuerzt-vw-2015-in-schwere-krise,volkswagen892.html> [in German].
9. Opel (n.d.) Opel-Spot „Umparken im Kopf“ [Opel advertisement „Rethinking“] [Video]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fzmnzvTCGWY> [in German].
10. Spiegel (2017) VW-Abgasskandal: Chronik eines Skandals [VW emissions scandal: chronicle of a scandal]. Der Spiegel. URL: <https://www.spiegel.de/auto/aktuell/vw-abgasskandal-chronik-eines-skandals-a-1122730.html> [in German].
11. taz (2019) Pro und Contra zur autofreien Innenstadt: Wie sozial ist das denn? [Pros and cons of a car-free city centre: how inclusive is it, really?]. taz. URL: <https://taz.de/Pro-und-Contra-zur-autofreien-Innenstadt/!5624711/> [in German].
12. U.S. EPA (2015) Learn About Volkswagen Violations (pro Notice of Violation). URL: <https://www.epa.gov/vw/learn-about-volkswagen-violations>
13. Volkswagen (n.d.) Born confident – Volkswagen T-Roc (YouTube) [Born confident – Volkswagen T-Roc]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9zv884-Smrc> [in German].
14. Weiss D. (2021) Historische Slogans und Claims von Automarken [Historical slogans and taglines of automobile brands]. Neuroflash Blog, 31. August 2021. URL: <https://neuroflash.com/de/blog/slogans-claims-von-automarken/> [in German].
15. Wirtschaftswoche (2014) Was brachte die Opel-Kampagne „Umparken im Kopf“? [What did the Opel campaign „Rethinking“ achieve?]. Wirtschaftswoche. URL: <https://www.wiwo.de/unternehmen/auto/brandindex-was-brachte-die-opel-kampagne-umparken-im-kopf/9971036.html> [in German].
16. Die Zeit (2019) Die Deutschen müssen das Auto loswerden [Germans must let go of the car]. Die Zeit. URL: <https://www.zeit.de/kultur/2019-04/deutsche-autofahrer-autobranche-bedeutung-symbol> [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

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



ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Надія БЛИК

ПАМ'ЯТНИК МАРШАЛУ ЮЗЕФУ ПІЛСУДСЬКОМУ В ТАРНОПОЛІ: МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ, ОКУПАЦІЯ, ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ В ХХ СТ.....4

Лідія БІЛЧЕНКО

НІМЕЦЬКІ КОНСУЛЬСТВА В УСРР У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД (1923-1938 РР.).....11

Єгор БРАЙЛЯН

ГЛОБАЛЬНА ІСТОРІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ СЕРЕДНІХ ВІКІВ.....18

Павло ВАСИЛІВ, Андрій ЗНАК

ГРОМАДСЬКА І ПОЛІТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ О. КЛИМЕНТІЯ (КАЗИМИРА) ШЕПТИЦЬКОГО У 1892 – 1911 РР.....25

Богдан ДЕМСЬКИЙ

ГЕНУЕЗЦІ У ЛЬВОВІ XV СТ.: МІЖ ТРАНЗИТНОЮ ТОРГІВЛЕЮ ТА СТРАТЕГІЯМИ ІНТЕГРАЦІЇ....33

Володимир ДЗЬОБАК

ДО МЕТОДОЛОГІЇ ІСТОРІЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ: ПОНЯТТЯ, ПІДХОДИ, АНАЛІТИЧНІ РАМКИ.....39

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Дар'я АЛЬМЕТКІНА

ЕСТЕТИЧНИЙ ТА СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ МІНХВА ТА МУНДЖАДО У ТВОРЧОСТІ КОРЕЙСЬКИХ МИТЦІВ.....50

Тетяна БАЛУТА, Юлія ЮШКЕВИЧ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ: СТРАТЕГІЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ.....58

Єлизавета БІЛА

ШРИФТОВА КУЛЬТУРА В МІСЬКОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ВИВІСОК МІСТА КИЄВА 20 СТОЛІТТЯ).....66

Наталія БІЛОВА

ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНИЙ ВИМІР ПІДГОТОВКИ УНІВЕРСАЛЬНОГО МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ХХІ СТОЛІТТЯ.....73

Богдан БОНДАРЕНКО, Костянтин БОНДАРЕНКО

КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДЕКОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ ФОРМИ (НА ПРИКЛАДІ МУЗЕЙНИХ СПОРУД ДАНІЕЛЯ ЛІБЕСКІНДА).....82

Іван БОСИЙ

МЕБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ: ВПЛИВ СТАРОДАВНІХ ТРАДИЦІЙ НА СУЧАСНУ ДИЗАЙН-ПРАКТИКУ (НА ПРИКЛАДІ МЕБЛІВ ДЛЯ ВІДПОЧИНКУ).....88

Анатолій БРОВЧЕНКО, Алла РУДЕНЧЕНКО, Андрій МЕШКО

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ДЕРЕВООБРОБКИ ДЛЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙН-ПРОСТОРУ.....96

Степан БУРАНИЧ

НАПЛИВОВИЙ РЕПЕРТУАР ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ.....103

Юньпен ВАНЬ

ДИСКУРС ЕКЗОТИЧНОГО В БАРОКОВОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Ж.- Ф. РАМО ТА Г. ПЕРСЕЛЛА).....110

Марта ВАСИЛЕВИЧ

СКРИПКОВА СПАДЩИНА ІВАНА ЛЕВИЦЬКОГО У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ СКРИПАЛІВ: ПЕДАГОГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ.....117

Ярослава ВЕРНЮК

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ РЕМЕСЕЛ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ.....122

Олександр ВІЛА-БОЦМАН ДИРИГЕНТСЬКИЙ ЖЕСТ ЯК МІЖСЕМІОТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ХОРЕМЕЙСТЕРА: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ.....	129
Богдан ВОДЯНИЙ, Тетяна ЗАДОРОЖНА, Анатолій БАНЬКОВСЬКИЙ ТЕХНОЛОГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА МІЖ ВИКЛИКАМИ І ПЕРСПЕКТИВАМИ.....	136
Олексій ВОЛЬВАК ФОРТЕПІАННИЙ КВІНТЕТ ЕПОХИ МОДЕРНУ В КОНТЕКСТІ СИМФОНІЗАЦІЇ ЖАНРУ.....	145
Анатолій ВОРОНА ФУНКЦІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СИСТЕМІ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ.....	152
Христина ГАЛЕЛА КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ РОК- ГУРТУ «ОКЕАН ЕЛЬЗИ» У 1990-Х-2005-Х РОКАХ.....	158
Дмитро ГАРКАВЕНКО ТЕНДЕНЦІЇ ЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ ТА ПОЛЯРИЗАЦІЇ ЯК ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ВІДОБРАЖЕННЯ»).....	164
Богдан ГЕРАЩЕНКО, Ольга Пунгіна, Роман ТКАЧЕНКО ІНТЕГРАТИВНА РОЛЬ ОБРАЗОТВОРЧОЇ ГРАМОТИ ТА КОМПОЗИЦІЇ ЯК СТРИЖНЕВОГО КРИТЕРІЮ ЯКОСТІ У НАВЧАННІ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ.....	171
Геннадій ГОЛЯКА, Інна ДОВЖИНЕЦЬ ТЕМБРОВИЙ МІКСТ БАЯН-ФОРТЕПІАНО У КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО.....	177
Тетяна ГОРДЄЄВА, Тетяна ГРИБАН ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬОЇ ДОСКОНАЛОСТІ: ДОСВІД АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ «ОРЕЯ».....	185
Ольга ГОРДІЄНКО ДОСВІД ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ РЕАБІЛІТАЦІЙНОГО НАПРЯМКУ ЗА ДОБУ АНТИЧНОСТІ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	192
Оксана ГОРОЖАНКІНА ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ.....	201
Юлія ГРІБІНЄНКО СУЧАСНА СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ ПОСТАНОВОЧНИХ ВЕРСІЙ ОПЕРИ Х.В. ГЛЮКА «ОРФЕЙ І ЕВРІДІКА»).....	207
Тетяна ГУСАРЧУК, Ольга ВОЛОСАТИХ ТВОРЧА ПОСТАТЬ МИХАЙЛА КРЕЧКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО ВЕРБАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» ТА ЩОРІЧНИКА «УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО»).....	214
Лілія ДАВИДЕНКО ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ОБРАЗУ ДАЛІЛИ В ОПЕРІ КАМІЛЬ СЕН-САНСА «САМСОН І ДАЛІЛА» В КОНТЕКСТІ ОРІЄНТАЛІЗМУ.....	223
В'ячеслав ДАШКОВСЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ СЕРАФИМИ МОГИЛЕВСЬКОЇ (ДО 110-Ї РІЧНИЦІ НАРОДЖЕННЯ)....	229
Лілія ДЕРМАН, Андрій ДЬОГТЄВ НОВІТНІ МАТЕРІАЛИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ ТА ПРОЄКТНОЇ КУЛЬТУРИ В ШВЕЙНІЙ ГАЛУЗІ.....	234
Людмила ДОВГАНЬ МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ПО РОБОТІ З ВИСОКИМ ЖІНОЧИМ ГОЛОСОМ.....	242
Захар ДУБОВИЙ ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЯК МИСТЕЦТВО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	249

Ігор ДУДНИК, Дарина ПЕТРАШ ІНФОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ФОРМУВАННЯ НАВЧАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН».....	255
Ірина Дундяк, Ірина ДМИТРІВ ШЛЯХИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ІКОНИ В СУЧАСНОМУ ІКОНОПИСІ.....	264
Антон ДЬЯКОНОВ, Олександр ФІЛЬ, Євген КОПИЛОВ МОВИ ДИЗАЙНУ ЯК ЗАСІБ ПЕРЕДАЧІ КУЛЬТУРНИХ, ЕСТЕТИЧНИХ І ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СЕНСІВ У ПРОЄКТУВАННІ.....	271
Андрій ЖАРКОВ СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ПАРИЗЬКОГО ТЕАТРУ OPÉRA-COMIQUE НА МЕЖІ ХІХ-ХХ СТОЛІТТЯ: СИМВОЛІСТСЬКІ СМИСЛОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ.....	279
Остап ЗЕЛИК РОЛЬ Ф. ХЕМКЕ, С. РАШЕРА ТА Е. РУССО У СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ АМЕРИКАНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ.....	285
Людмила ЗИМА КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ СТИЛІСТИКИ ФОРТЕПІАННИХ КВІНТЕТІВ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	293
Анатолій ІВАНИЦЬКИЙ ШЛЯХИ ВХОДЖЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В ТРАДИЦІЙНУ НАРОДНУ МУЗИКУ.....	299
Nataliya IGNATYIEVA THE ARTISTIC LANGUAGE OF YEVHEN SVITLYCHNY'S PAINTING: INNOVATION AND EXPRESSION.....	304
Олександра КАЧМАР, Ірина ЗІНКІВ, Станіслав КОТОРОБАЙ ІНСТИТУЦІЙНЕ УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНИМИ ПРОЦЕСАМИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ ТА ПОСТКОНФЛІКТНОГО ВІДНОВЛЕННЯ УКРАЇНИ	312
Іван КИРИЧЕНКО ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ З ДИСЦИПЛІНИ «ОФОРТ».....	321
Марія КЛИМЕНКО ТЕАТРАЛЬНИЙ АВАНГАРД ЕЛЕН ЕТТІНГЕН: СИНТЕЗ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ.....	326
Ірина КОЗЕНЯШЕВА, Євген КОЗЕНЯШЕВ ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ПОЛЬСЬКОГО КОМПОЗИТОРА КОСТЯНТИНА ГОРСЬКОГО.....	331
Олена КОЛОСНІЧЕНКО, Тетяна СТРУМІНСЬКА, Марина КОЛОСНІЧЕНКО ЕСТЕТИЧНА РЕМОНТОПРИДАТНІСТЬ КОСТЮМА ЯК ЛОКАЛЬНИЙ КРИТЕРІЙ ПОДОВЖЕННЯ ЖИТТЄВОГО ЦИКЛУ ОДЯГУ.....	337
Олександр КОЛПАКОВ, Ірина КРАСИЛЬНИКОВА, Вікторія ХРЕНОВА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ РЕМЕСЕЛ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО АРТДИЗАЙНУ.....	346
Олег КОПЕЛЮК, Микола ДУДКО, Наталія РЯБУХА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ.....	354
Сергій КОСТОГРИЗ, Олександр ЛИТВИЩЕНКО, Тетяна ЄФІМОВА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ТА ФУНКЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ У КЛАСАХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В УМОВАХ ЗМІШАНОГО НАВЧАННЯ.....	362
Едуард КРАСНИЙ, Ганна МОРОЗОВА, Ольга ГАВРИК ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ АРХІТЕКТОРА ТА ДИЗАЙНЕРА В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ: ВІД АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ ДО ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....	369

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Степан АНТОНЮК ТРАНСФОРМАЦІЯ ГЕНДЕРНИХ ВІЗІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ.....	376

Ярослав БАРАНЦЕВ МЕДІАНАРАТИВ ЯК ПРОСТІР ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ЛІНГВОКУЛЬТУРНИХ ДОМІНАНТ У СУЧАСНОМУ ФРАНЦУЗЬКОМОВНОМУ МЕДІАДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ФРАНЦІЇ ТА КАНАДИ).....	383
Оксана БЄЛИХ, Ірина ЧАРІКОВА КУЛЬТУРНО МАРКОВАНІ ЕЛЕМЕНТИ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УСНОМУ ПЕРЕКЛАДІ.....	390
Олена БЄЛОЗЬОРОВА РЕАЛІЗАЦІЯ СТРАТЕГІЇ СТИГМАТИЗАЦІЇ В СУЧАСНОМУ НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ДИСКУРСІ ЯК НАСЛІДОК ПЕРСИСТЕНЦІЇ ВЕРБАЛЬНОГО ТАБУ <i>KREBS</i>	396
Катерина БОНДАРЕНКО, Вікторія БУРЛАКА, Анастасія КОРОЛЬ КОМПРЕСІЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ ЛОКАЛІЗАЦІЇ: КОРПУСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТА ІСПАНСЬКИХ СУБТИТРІВ ДО СЕРІАЛУ <i>BODKIN</i>	402
Наталія ВАРОДІ РОЗВИТОК АКАДЕМІЧНИХ ТА ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ДЛЯ СТУДЕНТІВ-МІЖНАРОДНИКІВ: СТРУКТУРА, ОРІЄНТОВАНА НА АНГЛІЙСКУ МОВУ ДЛЯ СПЕЦІАЛЬНИХ ЦІЛЕЙ	409
Христина ВИГУРА-ШАТАН МЕТОДИКО-ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ ЛОГОПЕДИЧНОЇ СЛУХО-МОВЛЕННЄВОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ ДІТЕЙ ЗІ СЛУХОВИМИ ІМПЛАНТАЦІЙНИМИ СИСТЕМАМИ.....	414
Неллі ГАЙДУК, Михайло ТАРАПАТОВ ДИСКУРСИВНИЙ АНАЛІЗ МАНІПУЛЯТИВНИХ СТРАТЕГІЙ У СУЧАСНИХ МЕДІА.....	419
Костянтин ГОЛОБОРОДЬКО ТРИНАДЦЯТЬ БАНЬ І П'ЯТСОТ ЦЕРКОВ: РИТОРИКА РОЗГОРТАННЯ В ТРАКТАТІ «СПОСІБ ОСАДИ» ЙОСИПА ВЕРЕЩИНСЬКОГО.....	427
Олександр ГРИЩЕНКО, Тетяна ЯРОШОВЕЦЬ, Армен МАЛІАН МОВНІ МАРКЕРИ ДЕЗІНФОРМАЦІЇ В НОВИННИХ ТЕКСТАХ.....	435
Лариса ДОВГАНЬ, Ірина ЗАПАДИНСЬКА ВПЛИВ ЦИФРОВІЗАЦІЇ НА ПЕРЕКЛАДАЦЬКУ ДІЯЛЬНІСТЬ В СФЕРІ МАРКЕТИНГУ.....	441
Дмитро ЗОЗУЛЯ ВИСМІЮВАННЯ РОСІЙСЬКОГО ІМПЕРСЬКОГО ДИСКУРСУ ЯК ПОСТКОЛОНІАЛЬНА СТРАТЕГІЯ В РОМАНІ О. ШИНКАРЕНКА «ЧЕРЕП».....	446
Оксана ЗУБАЧ, Олена ШИЙКА ПЕРЕКЛАД МОЛОДІЖНОГО СЛЕНГУ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ.....	454
Лариса ЙОЛКІНА ТИПОЛОГІЯ НАРАТОРА В СУЧАСНІЙ НАРАТОЛОГІЇ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ТА ПРАГМАТИКА РЕАЛІЗАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ГЕРОСТРАТИ» ЕММІ АНДІЄВСЬКОЇ).....	461
Ірина Кириченко, Олена СИТЕНЬКА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МІФОЛОГІЧНОЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ДЕКОНСТРУКЦІЇ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ.....	468
Юлія КОНОНЕЦЬ ДЕФОРМАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ У ПРОПАГАНДИСТСЬКИХ НАРАТИВАХ: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	476
Степан КРОХМАЛЬ, Наталія ЛИСЕЦЬКА ФЕНОМЕН АВТОМОБІЛЬНОСТІ ЯК СЕМІОТИЧНИЙ КОД ТА СТИЛІСТИЧНИЙ СИМВОЛ У СУЧАСНОМУ НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ДИСКУРСІ.....	480

CONTENTS

HISTORY

Nadiia BILYK

MONUMENT TO MARSHAL JÓZEF PIŁSUDSKI IN TARNOPOL: MEMORIALIZATION, OCCUPATION AND DECOLONIZATION OF URBAN SPACE IN THE 20TH CENTURY..... 4

Lidiia BILICHENKO

GERMAN CONSULATES IN THE UKRAINIAN SSR IN THE INTER-WAR PERIOD (1923-1938).....11

Yehor BRAILIAN

GLOBAL HISTORY AS A METHODOLOGY OF MEDIEVAL STUDIES.....18

Pavlo VASYLIV, Andriy ZNAK

PUBLIC AND POLITICAL ACTIVITIES OF FATHER KLYMENTIY (KAZIMIERZ) SHEPTYTSKY IN 1892–1911..... 25

Bohdan DEMSKYI

GENOESE IN LVIV IN THE XV CENTURY: TRANSIT TRADE AND STRATEGIES OF INTEGRATION.....33

Volodymyr DZOBAK

ON THE METHODOLOGY OF EVERYDAY HISTORY: CONCEPTS, APPROACHES, ANALYTICAL FRAMEWORKS.....39

ART STUDIES

Daria ALMETKINA

THE AESTHETIC AND SEMIOTIC ANALYSIS OF MINHWA AND MUNJADO IN THE WORKS OF KOREAN ARTISTS.....50

Tetiana BALUTA, Yuliia YUSHKEVYCH

TRANSFORMATION OF INFORMATION CULTURE IN THE CONTEXT OF CREATIVE INDUSTRIES DEVELOPMENT: THE STRATEGIC DIMENSION OF CULTURAL POLICY.....58

Yelyzaveta BILA

TYPEFACE CULTURE IN URBAN SPACE (BASED ON THE SIGNAGE OF KYIV IN THE 20TH CENTURY)..... 66

Natalia BILOVA

TRANSDISCIPLINARY DIMENSION OF TRAINING A UNIVERSAL MUSICIAN-TEACHER IN THE CONDITIONS OF TRANSFORMATIONS OF HIGHER MUSIC EDUCATION IN THE XXI-ST CENTURY.....73

Bohdan BONDARENKO, Kostiantyn BONDARENKO

THE COMMUNICATIVE POTENTIAL OF DECONSTRUCTIVIST FORM (A CASE STUDY OF MUSEUM BUILDINGS BY DANIEL LIBESKIND).....82

Ivan BOSYI

CHINESE FURNITURE ART: THE INFLUENCE OF ANCIENT TRADITIONS TO THE MODERN DESIGN PRACTICE (ON THE EXAMPLE OF LEISURE FURNITURE).....88

Anatoly BROVCHENKO, Alla RUDENCHENKO, Andrii MESHKO

FEATURES OF ARTISTIC WOODWORKING FOR THE CONTEMPORARY DESIGN SPACE.....96

Stepan BURANYCH

THE EVOLVING REPERTOIRE OF TRADITIONAL INSTRUMENTAL ENSEMBLES OF WESTERN PODILLIA.....103

Yunpeng WAN

THE DISCOURSE OF THE EXOTIC IN BAROQUE MUSICAL THEATRE: THE CASE OF JEAN-PHILIPPE RAMEAU AND HENRY PURCELL.....110

Marta VASYLEVYCH

THE VIOLIN LEGACY OF IVAN LEVYTSKYI IN THE PROFESSIONAL EDUCATION OF FUTURE VIOLINISTS: PEDAGOGICAL AND PERFORMANCE ASPECTS.....117

Yaroslava VERNIUK INNOVATIVE APPROACHES TO INTERPRETING TRADITIONAL CRAFTS IN CONTEMPORARY DESIGN.....	122
Oleksandr VILA-BOTSMAN CONDUCTING GESTURE AS AN INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF THE CHOIRMASTER'S INDIVIDUALITY: METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF ART STUDIES ANALYSIS.....	129
Bohdan VODYANYI, Tetyana ZADOROZNA, Anatolii BANKOVSKYI TECHNOLOGICAL TRANSFORMATIONS IN CONTEMPORARY MUSICAL ART BETWEEN CHALLENGES AND PROSPECTS.....	136
Oleksiy VOLVAK THE MODERNIST PIANO QUINTET IN THE CONTEXT OF THE GENRE'S SYMPHONIZATION...	145
Anatolii VORONA THE ROLE OF THE ACCOMPANIST IN THE UNIVERSITY CHOREOGRAPHY EDUCATION SYSTEM.....	152
Khrystyna HALELA CONCERT ACTIVITY OF THE ROCK BAND «OCEAN ELZY» IN 1990–2005.....	158
Dmytro HARKAVENKO TENDENCIES OF CENTRALIZATION AND POLARIZATION AS FACTORS IN THE FORMATION OF THE INDIVIDUAL STYLE OF BORIS LYATOSHYNSKY (USING THE EXAMPLE OF THE CYCLE «REFLECTION»).....	164
Bohdan HERASHCHENKO, Olha PUNHINA, Roman TKACHENKO THE INTEGRATIVE ROLE OF VISUAL ART FOUNDATIONS AND COMPOSITION AS A CORE QUALITY CRITERION IN COMPUTER GRAPHICS EDUCATION.....	171
Hennadii HOLIAKA, Inna DOVZHYNETS THE TEMBRAL COMBINATION OF THE BAYAN AND PIANO IN THE CHAMBER MUSIC OF VLODYMYR ZUBYTSKI.....	177
Tetiana HORDIEIEVA, Tetiana HRYBAN VOCAL CULTURE AS THE FOUNDATION OF ARTISTIC EXCELLENCE: THE CASE OF THE ACADEMIC CHORAL CAPELLA «OREYA».....	185
Olga GORDIENKO EXPERIENCE OF LANDSCAPE DESIGN OF THE REHABILITATION DIRECTION DURING ANTIQUITY AND THE MIDDLE AGES.....	192
Oksana GOROZHANKINA THE PHENOMENON OF ARTISTIC INTERPRETATION IN VOCAL ART: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES.....	201
Yuliia HRIBINIENKO CONTEMPORARY STAGE INTERPRETATION OF CLASSICAL OPERA (BASED ON PERFORMANCE VERSIONS OF GLUCK'S OPERA «ORFEO ED EURIDICE»).....	207
Tetiana HUSARCHUK, Olha VOLOSATYKH THE CREATIVE FIGURE OF MYKHAILO KRECHKO THROUGH THE LENS OF HIS VERBAL LEGACY (BASED ON MATERIALS FROM THE JOURNAL “MUSIC” AND THE YEARBOOK “UKRAINIAN MUSICOLOGY”).....	214
Lilia DAVYDENKO GENRE, STYLE, AND SEMANTIC ASPECTS OF THE CHARACTER OF DELILAH IN CAMILLE SAINT-SAËNS' OPERA «SAMSON AND DELILAH» IN THE CONTEXT OF ORIENTALISM.....	223
Viacheslav DASHKOVSKYI PEDAGOGICAL PORTRAIT OF SERAFIMA MOGILEVSKAYA (TO THE 110TH ANNIVERSARY OF HER BIRTH).....	229
Liliia DERMAN, Andriy DYOGTYEV ADVANCED MATERIALS AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY DESIGN AND PROJECT CULTURE IN THE SEWING INDUSTRY.....	234

Lyudmila DOVGAN GUIDELINES FOR WORKING WITH A HIGH FEMALE VOICE.....	242
Zakhar DUBOVIY PERFORMING SKILLS OF HIGHER MUSIC EDUCATION STUDENTS AS THE ART OF INTERPRETATION.....	249
Igor DUDNYK, Daryna PETRASH FEATURES OF THE FORMATION OF EDUCATIONAL COMPONENTS OF THE DESIGN SPECIALTY.....	255
Iryna DUNDIAK, Iryna DMYTRIV APPROACHES TO THE INTERPRETATION OF UKRAINIAN FOLK ICONS IN CONTEMPORARY ICON PAINTING.....	264
Anton DIAKONOV, Oleksandr FIL, Yevhenii KOPYLOV DESIGN LANGUAGES AS A MEANS OF CONVEYING CULTURAL, AESTHETIC AND FUNCTIONAL MEANINGS IN DESIGN PRACTICE.....	271
Andrii ZHARKOV STAGE SPACE OF THE PARIS THEATRE OPÉRA-COMIQUE AT THE END OF THE 19TH-20TH CENTURIES: SYMBOLIC MEANING DETERMINANTS.....	279
Ostap ZELYK THE ROLE OF F. HEMKE, S. RASCHER AND E. ROUSSEAU IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE AMERICAN ACADEMIC SAXOPHONE SCHOOL.....	285
Lyudmila ZYMA COMMUNICATIVE ASPECTS OF CHAMBER-ENSEMBLE STYLISTICS OF PIANO QUINTETS OF CONTEMPORARY COMPOSERS.....	293
Anatolii IVANYTSKYI WAYS OF INTRODUCING ACADEMIC INSTRUMENTATION INTO TRADITIONAL FOLK MUSIC.....	299
Nataliya IGNATYEVA THE ARTISTIC LANGUAGE OF YEVHEN SVITLYCHNY'S PAINTING: INNOVATION AND EXPRESSION.....	304
Oleksandra KACHMAR, Iryna ZINKIV, Stanislav KOTOROBAI INSTITUTIONAL GOVERNANCE OF CULTURAL PROCESSES UNDER MARTIAL LAW AND POST-CONFLICT RECOVERY	312
Ivan KYRYCHENKO DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE SKILLS IN THE DISCIPLINE OF «ETCHING».....	321
Mariya KLYMENKO BETWEEN UKRAINIAN IDENTITY AND EUROPEAN MODERNISM: THE THEATRICAL AVANT-GARDE OF HÉLÈNE D'OETTINGEN.....	326
Iryna KOZENIASHEVA, Evhen KOZENIASHEV KHARKIV PERIOD OF POLISH COMPOSER KONSTYANTYN GORSKI.....	331
Olena KOLOSNIHENKO, Tetiana STRUMINSKA, Maryna KOLOSNIHENKO AESTHETIC REPAIRABILITY OF COSTUME AS A LOCAL CRITERION FOR EXTENDING THE GARMENT LIFE CYCLE.....	337
Oleksandr KOLPAKOV, Iryna KRASYLNYKOVA, Viktoriia KHRENOVA REINTERPRETATION OF TRADITIONAL CRAFTS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART DESIGN.....	346
Oleh KOPELIUK, Mykola DUDKO, Nataliia RIABUKHA GENRE AND STYLE FEATURES OF THE PIANO CONCERTO IN THE CONTEXT OF PERFORMANCE PRACTICE.....	354
Sergii KOSTOGRYZ, Oleksandr LYTIVYSHCHENKO, Tetyana YEFIMOVA PEDAGOGICAL PRINCIPLES AND FUNCTIONS OF EDUCATIONAL REPERTOIRE IN FOLK INSTRUMENT CLASSES UNDER CONDITIONS OF BLENDED LEARNING.....	362

Eduard KRASNIY, Hanna MOROZOVA, Olga HAVRYK THE TRANSFORMATION OF VISUAL THINKING AMONG ARCHITECTS AND DESIGNERS IN THE AGE OF DIGITALIZATION: FROM ACADEMIC DRAWING TO DIGITAL TOOLS.....	369

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Stepan ANTONIUK THE TRANSFORMATION OF GENDER VISIONS IN UKRAINIAN DRAMA IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR.....	376
Yaroslav BARANTSEV MEDIA NARRATIVE AS A DOMAIN OF OBJECTIVISATION OF DOMINANT LINGUOCULTURAL CONCEPTS WITHIN CONTEMPORARY FRENCH-LANGUAGE MEDIA DISCOURSE (BASED UPON ARTICLES FROM FRENCH AND CANADIAN PERIODICALS).....	383
Oksana BIELYKH, Iryna CHARIKOVA CULTURAL MARKED ELEMENTS OF NONVERBAL COMMUNICATION IN INTERPRETING.....	390
Olena BYELOZYOROVA IMPLEMENTATION OF THE STIGMATIZATION STRATEGY IN MODERN GERMAN DISCOURSE AS A CONSEQUENCE OF THE PERSISTENCE OF THE VERBAL TABOO <i>KREBS</i>	396
Kateryna BONDARENKO, Viktoriia BURLAKA, Anastasiia KOROL COMPRESSION IN AUDIOVISUAL LOCALIZATION: A CORPUS-BASED STUDY OF THE UKRAINIAN AND SPANISH SUBTITLES OF <i>BODKIN</i>	402
Natália VÁRADI DEVELOPING ACADEMIC AND PROFESSIONAL ENGLISH SKILLS FOR INTERNATIONAL STUDENTS: A STRUCTURE FOCUSED ON ENGLISH FOR SPECIAL PURPOSES.....	409
Khrystyna VYHURA-SHATAN METHODOLOGY AND PRACTICE OF SPEECH-LANGUAGE AND AUDITORY REHABILITATION FOR CHILDREN WITH IMPLANTABLE HEARING SYSTEMS.....	414
Nelli GAIDUK, Mykhailo TARAPATOV DISCURSIVE ANALYSIS OF MANIPULATIVE STRATEGIES IN CONTEMPORARY MEDIA.....	419
Kostiantyn HOLOBORODKO THIRTEEN BATHS AND FIVE HUNDRED CHURCHES: THE RHETORIC OF DEPLOYMENT IN THE TREATISE “THE METHOD OF SIEGE” BY YOSYP VERESCHYNSKY.....	427
Oleksandr HRYSHCHENKO, Tetiana YAROSHOVETS, Armen MAILIAN LINGUISTIC MARKERS OF DISINFORMATION IN NEWS TEXTS.....	435
Larysa DOVHAN, Iryna ZAPADYNSKA THE IMPACT OF DIGITALIZATION ON TRANSLATION ACTIVITIES IN MARKETING DOMAIN.....	441
Dmytro ZOZULIA THE MOCKERY OF RUSSIAN IMPERIAL DISCOURSE AS A POST-COLONIAL STRATEGY IN O. SHYNKARENKO’S NOVEL <i>SKULL</i>	446
Oksana ZUBACH, Olena SHYIKA TRANSLATION OF YOUTH SLANG IN CONTEMPORARY GERMAN LANGUAGE.....	454
Larysa YOLKINA NARRATOR TYPOLOGY IN MODERN NARRATOLOGY: THEORETICAL ASPECT AND PRAGMATICS OF REALIZATION (BASED ON EMMA ANDIEVSKA’S NOVEL «HEROSTRATY».....	461
Iryna KYRYCHENKO, Olena SYTENKA LINGUOCULTURAL POTENTIAL OF MYTHOLOGICAL INTERTEXTUALITY IN THE DECONSTRUCTION OF GENDER STEREOTYPES IN POSTMODERNIST TEXT.....	468
Yuliia KONONETS DEFORMATION OF REALITY IN PROPAGANDA NARRATIVES: A SEMIOTIC ASPECT.....	476
Stepan KROKHMAL, Nataliia LYSETSKA THE PHENOMENON OF AUTOMOBILITY AS A SEMIOTIC CODE AND STYLISTIC SYMBOL IN CONTEMPORARY GERMAN-LANGUAGE DISCOURSE.....	480

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 99. ТОМ 1
ISSUE 99. VOLUME 1**

Редактори-упорядники

Микола Галів

Андрій Душний

Василь Ільницький

Іван Зимомря

Дата розміщення онлайн – 30.05.2026 р. Дата друку – 31.05.2026 р.

Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 57,43. Зам. № 0526/549. 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.